



REVISTA ACADÊMICA DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA



FACULDADE DE MÚSICA
Souza Lima
DESDE 1981

VOLUME 1 | N.º 2 | 2018

Publicação exclusivamente online
www.faculdadesouzalima.com.br/revista-academica

A paródia de um homem livre: citação e reformulação na música de Ornette Coleman

Leonardo Muniz Corrêa - Faculdade Souza Lima
Walter Nery Filho - Universidade de São Paulo

Resumo: Este trabalho pretende analisar e buscar caminhos para compreender as diferenças marcantes entre duas gravações temporalmente apartadas do blues em estilo de jazz¹ *Turnaround* do saxofonista Ornette Coleman. Serão consideradas a primeira gravação de 1959 e a última de 2005. Devido à dificuldade de compreensão do conteúdo musical presente na gravação de 2005, particularmente sob o ponto de vista da forma, da fraseologia e das convenções típicas deste gênero musical, abordaremos o assunto utilizando como interface a paródia, motivados pela ideia de que o saxofonista não só dialoga com o gênero, mas também o ressignifica.

Palavras chave: Ornette Coleman. Paródia. Free Jazz. *Turnaround*.

The Parody of a Free Man: “quotation” and “reformation” in Ornette Coleman’s music

Abstract: This work intends to analyze and to understand the remarkable differences between two recordings temporarily separated from jazz style blues *Turnaround* by the saxophonist Ornette Coleman. We will consider the first recording of 1959 and the last of 2006. Due to the difficulty of understanding the musical content present in the 2005 recording, particularly from the point of view of the form, phraseology and typical conventions of this musical genre, we will use as approach the concept of parody, motivated by the idea that the saxophonist not only dialogues with the genre, but also re-signifies it.

Keyword: Ornette Coleman. Parody. Free Jazz. *Turnaround*.

Introdução

Ainda hoje nos deparamos com a dificuldade de entender ou decifrar a música de Ornette Coleman. Neste artigo, iremos lembrar o impacto decorrente do surgimento desse músico no final da década de 1950 e abordaremos o conceito de paródia em sua música como uma possível interface de entendimento de sua manifestação artística. Usaremos como estudo de caso dois improvisos sobre uma mesma música, o blues *Turnaround* de sua autoria. Os improvisos foram escolhidos devido à diferença entre as datas de gravação. O primeiro está na oitava faixa de seu segundo álbum *Tomorrow is the Question! The New Music of Ornette Coleman!* gravado em 1959 pela *Contemporary Records*, e o segundo está na quarta faixa de seu

¹ O blues em estilo de jazz é uma variante do blues tradicional que, em seu estágio inicial em meados do século XIX, era uma forma de expressão musical essencialmente vocal. O blues em estilo de jazz incorpora a mesma quadratura de doze compassos de seu antecessor (outras combinações são também possíveis) além da progressão harmônica convencional formada pelos graus I7 – IV7 – V7, porém incrementada por uma série de acordes de embelezamento.

último álbum *Sound Grammar*, gravado ao vivo em uma turnê pela Europa em 2005 e lançado pela *Sound Grammar* em 2006 após dez anos sem lançar um disco novo. Aproveitando essa distância temporal entre as duas improvisações, talvez possamos também vislumbrar de alguma forma os diferentes elementos e o caminho percorrido entre o jovem de vinte e nove anos e o experiente Coleman aos setenta e oito anos.

A personalidade musical de Ornette Coleman foi, sem dúvida, uma das mais marcantes do jazz dos anos de 1960 e 1970. Nascido em 1930 em Fort Worth – Texas vindo de uma família muito pobre, com muito esforço conseguiu seu primeiro saxofone que começou a estudar por volta dos 15 anos de idade como autodidata.

Já no início da carreira, ainda no Texas, apesar de estar ligada a tradição do jazz, ao blues e principalmente ao *folk blues*², sua música e sua maneira de tocar não agradavam a ninguém. Dizia ele: “A maioria dos músicos não queria saber de mim, pois afirmava que eu tocava harmonias erradas e tinha má entonação sonora” (BERENDT, 1987, p 101). Pee Wee Crayton, líder de uma banda de *Rhythm and Blues*³ do Texas em que Ornette tocava, chegava às vezes a pagar para que ele fosse embora. Essa situação continuava ainda em Los Angeles, onde chegou a trabalhar de ascensorista pela falta de oportunidade na música. Contudo em 1958/1959 o produtor da *Contemporary Records*, Lester Koenig, gravou os dois primeiros discos de Ornette Coleman: *Something Else! The Music of Ornette Coleman* e *Tomorrow is the Question! The New Music of Ornette Coleman!*.

Nesse período, ele passou a frequentar a Lenox Jazz School e logo virou atração entre os estudantes, sendo mais comentado do que renomados professores como Milt Jackson, Max Roach, Bill Russo, Gunther Schuller e John Lewis. Este último, também pianista do Modern Jazz Quartet, na época afirmou que “Ornette Coleman é a primeira pessoa a realizar algo de novo no jazz desde Charlie Parker e Dizzy Gillespie em meados dos anos 40 e desde Thelonious Monk” (BERENDT, 1987 p 102). Gunther Shuller, um pouco mais tarde, em 1961, chegou a transcrever e editar dez músicas extraídas dos dois seguintes álbuns de Coleman: *The Shape of Jazz to Come*, lançado em 1959, e *Change of the Century*, em 1960, ambos pela *Atlantic Records*. Em seu prefácio, Shuller faz uma pequena análise das composições e improvisações de

² Um subgênero do blues proveniente do sul dos Estados Unidos, normalmente executado por instrumentos acústicos. Possui características de informalidade musical e sonoridade “rústica”.

³ Termo de conotação comercial introduzido no final da década de 1940 nos Estados Unidos. Normalmente se refere a uma variante do blues cujo ritmo é mais acentuado e marcante.

Coleman, do qual destacamos alguns trechos para melhor entendimento do que seja sua música.

No mundo do Sr. Coleman, onde a liberdade e a variação constante são os principais princípios orientadores, não é de modo algum incomum que uma frase improvisada, a qual, em sua primeira aparição consista em seis compassos, acaba por ser oito na próxima vez e talvez nove mais tarde. As progressões de acordes [...] em que as improvisações são baseadas, são vagamente relacionadas com a composição, em outras vezes relaciona apenas com parte da escrita (SHULLER, 1961, p. 02, tradução nossa).

Uma das principais características do quarteto de Coleman nessa época era a seguinte formação instrumental: saxofone alto, trompete, contrabaixo e bateria. Não havia o piano ou qualquer outro instrumento harmônico. Somente no primeiro álbum *Something Else! The Music of Ornette Coleman* foi utilizado o piano, mas por exigência da gravadora. O fato de não usar instrumento harmônico, junto com a proposta musical de Ornette em que a melodia tem o foco principal, propiciou o desenvolvimento de uma linguagem mais melódica para um instrumento que até então tinha como sua função principal o acompanhamento, o contrabaixo. Aliás podemos notar em suas músicas uma valorização e um cuidado especial com esse instrumento, fazendo com que, em alguns casos, ele abra as sessões de improviso, em outros, dobre a melodia ou até assuma a melodia principal, como na música *The Face of the Bass* do álbum *Change of the Century* de 1959. Reforçando essa ideia, Gunther Shuller ainda escreve:

[...] o baixista é livre para construir longas linhas melódicas que são baseadas em pura intuição, reação reflexiva de quando o Sr. Coleman está tocando, que por sua vez responde da mesma forma ao baixo, um tipo de contraponto contínuo é estabelecido. Isso explica porque as linhas de baixo de Charles Haden nem sempre batem compasso a compasso com os padrões harmônicos do Sr. Coleman. Ao invés da malha perfeita, eles pairam um sobre o outro deixando ambos os músicos livres para atacar por um novo caminho [...] e puxar o outro com ele (SHULLER, 1961, p. 03, tradução nossa).

Charles Haden, em depoimento ao documentário *Jazz – Um Filme de Ken Burns* comenta que em seu primeiro ensaio, ao chegar à casa de Coleman, este pega uma partitura do chão e diz: “Escrevi a melodia aqui. Embaixo estão os acordes. Mas, quando tocarmos, após eu tocar a melodia e começar a improvisar, você toca os acordes, mas crie outros novos a partir do que eu estiver tocando e da música” (BURNS, 2002).

Em 1959 o quarteto de Coleman fez a primeira residência no reconhecido clube de jazz *Five Spot* em Nova York, onde ficaram aproximadamente quatro meses

tocando seis vezes por semana. Nessa ocasião houve duas situações bem interessantes e que refletem o interesse e curiosidade que a música desse saxofonista texano gerou. A primeira foi o susto que Charles Haden levou, na estreia ao perceber, enquanto montavam os instrumentos, que à frente do palco estavam: Wilber Ware, Charles Mingus, Paul Chambers e Percy Heath, ou seja, “todos os grandes contrabaixistas de Nova Iorque” (BURNS, 2002). A segunda situação mais uma vez envolvendo Charles Haden, foi quando, em outra ocasião, ele percebeu um homem parado em frente ao seu contrabaixo, quase encostando o ouvido no instrumento, Haden comenta com Coleman e pede para ele fazer algo, tirar aquele homem dali. Ornette olha e fala: “Esse homem é Leonard Bernstein!” (BURNS, 2002).

Nessas noites lotadas no *Five Spot*, Coleman conheceu John Coltrane que ficou fascinado com suas improvisações baseadas em aspectos melódicos do tema e também pelo fato de tocar sem piano. Ambos eram colegas de gravadora e quando tinham uma folga na agenda, se encontravam para estudar e tocar juntos⁴. Essa relação entre os dois músicos é mencionada por alguns pesquisadores e historiadores, entre eles encontramos uma abordagem muito interessante no livro *O Jazz do Rag ao Rock* (BERENDT, 1987), em que o autor descreva a biografia de ambos paralelamente, demonstrando a importância dos dois para o jazz da época.

Em 1961 foi lançado pela *Atlantic Records*, o álbum cujo título seria usado para caracterizar um importante estilo de jazz dos anos de 1960, o *Free Jazz*. Nessa gravação temos uma única peça, uma improvisação coletiva feita por dois quartetos simultâneos⁵: Ornette Coleman – saxofone alto, Don Cherry – trompete, Scott La Faro – contrabaixo e Billy Higgins – bateria, e o outro com Eric Dolphy – clarone, Freddie Hubbard – trompete, Charlie Haden – contrabaixo e Ed Blackwell – bateria. Nessa época, o *Free Jazz* alcança sua maturidade. No entanto, devemos considerar que ele é fruto da pesquisa e experimentos feitos não somente por Coleman, mas por outros músicos no decorrer da segunda metade da década de 1950, como: Cecil Taylor⁶, John Coltrane, Charles Mingus, Eric Dolphy, entre outros.

Ornette Coleman gravou mais de 50 discos em toda sua carreira com diferentes formações - duos, trios, quartetos, etc. - algumas bem inusitadas como no

⁴ Coleman diz que depois de um tempo ele recebeu um envelope de Coltrane com “30 dólares para cada aula” (KAHN, 2007, p. 64).

⁵ Essa formação foi repetida em 1965 por Coltrane no álbum *Ascension*.

⁶ Em seu artigo *Bensha Swing: The Transformation of Bebop Classic to Free Jazz*, Steven Block analisa a leitura que Cecil Taylor fez em 1955 da música de Thelonious Monk caracterizando-a como Free Jazz.

álbum *Skies of América*, gravado em 1972 pela *Atlantic Records*, em que temos a Orquestra Sinfônica de Londres junto com seu quarteto. Além de compor para quarteto de cordas e grupos de câmara, Ornette atuou também como compositor de trilha sonora para o cinema em pelo menos dois filmes: *Chappaqua* de Conrad Rooks de 1966 e *Naked Lunch* de David Cronenberg de 1991, baseado no romance de William S. Burroughs de 1959. Coleman continuou trabalhando até os 85 anos, quando faleceu em Nova Iorque em 2015.

1. Paródia

Antes de prosseguirmos com questões específicas de análise musical, é preciso deixar claro que adotamos o conceito de paródia única e exclusivamente como interface para a abordagem do estudo de caso em questão, uma ideia que não deve ser generalizada para toda a obra do saxofonista Ornette Coleman.

Inicialmente vamos situar o conceito de paródia aplicado à música. O senso comum associa a ideia de paródia a uma forma de ridicularizar através do humor, distorcendo o conteúdo da fonte parodiada. No entanto, apesar da ironia e do humor estarem presentes, nem sempre o objetivo ou foco é causar embaraços ou ridicularizar, mas, de certa forma, brincar com essa fonte que pode vir das convenções ou da própria tradição. É realizar uma repetição diferente e crítica, podendo assim ser produtiva e criativa.

No *Dicionário Grove de Música* o termo paródia remete não só a essa ideia satírica, mas também a uma prática renascentista e repetida por Bach no período Barroco, onde nas missas eram usados materiais de composições mais antigas reformuladas e rearranjadas, criando uma fusão de elementos antigos e novos.

Outra definição, mais completa e conclusiva é a de Linda Hutcheon⁷, professora do Departamento de Inglês e do Centro de Literatura Comparada da Universidade de Toronto.

Paródia então, em sua irônica “trans-contextualização” e inversão, é a repetição com diferença. A distância crítica está implícita entre o texto de

⁷ Linda Hutcheon é citada nos artigos *Doubletess and Jazz Improvisation, Irony, Parody and Ethnomusicology* de Ingrid Monson (MONSON, 1984) e *Parody in the Music of Ornette Coleman* de Bruce Eisenbeil (ENSENBEIL, 2015).

fundo a ser parodiado e o novo trabalho, uma distância geralmente assinalada pela ironia. Mas essa ironia pode ser brincalhona bem como menosprezar; ela pode ser crítica e construtiva, bem como destrutiva. O prazer da ironia da paródia não vem do humor em particular, mas a partir do grau de envolvimento do leitor na intertextualidade entre cumplicidade e distância (HUTCHEON apud MONSON, 1994, p. 290, tradução nossa).

Podemos, contudo, pensar que no ambiente musical não apenas uma música possa ser parodiada, mas estilos e gêneros também possam ser alvos, “quer por suas características mais típicas e comuns, ou por elementos específicos trabalhados que são mais representativos” (DENISOV, 2015, p. 64). Por meio da paródia se torna possível um diálogo com as formas do passado, revitalizando-as de uma certa estagnação e possibilidade de caírem no esquecimento.

Hutcheon⁸ define dois tipos de paródia na música: a citação, que significa a soma ou sobreposição de elementos de outras composições como melodias, temas, acordes ou qualquer elemento que as identifique. Em seguida define a reformulação, que pode ser comparada com a ideia que vem do Renascimento e do Barroco já comentada anteriormente e é caracterizada pela transformação, modificação ou deformação de material preexistente. Na reformulação podemos não apenas pensar em uma música sendo parodiada como também incluir as transformações que se possa fazer a estilos ou gêneros musicais. Bruce Eisenbeil, guitarrista nova-iorquino que conviveu com Ornette Coleman desde 1996, usa desses conceitos para estudar e entender sua música. Ele ainda ressalta que:

A dificuldade em compreender a música de Coleman pode vir do fato de que os ouvintes muitas vezes não sabem como decodificá-la. Depois de algumas décadas estudando a sua música, o autor aprendeu a decodificar músicas incidindo primeiro sobre a forma que Ornette usa. É uma canção, uma canção popular? Um blues? Uma forma AABA com mudanças de ritmo? Ao reconhecer a forma, pode-se, em seguida, iniciar o processo de decodificação da mensagem, com base em como a forma está sendo tratada pelo compositor. (EISENBEIL, 2015, tradução nossa)⁹.

A Paródia, no estudo de caso analisado neste artigo, está presente não só na composição como nas improvisações, lembrando que para ele esses dois componentes são pensados como parte de um todo dentro de uma composição. Sua música é um

⁸ Hutcheon apud Eisenbeil

⁹ <http://www.eisenbeil.com/critical-theory-and-the-end-of-noise-post-6-of-6/> 2015

passado, uma releitura da tradição do Blues e do Bebop. “Repleto de bebop, ele conhece as regras, mas dança em torno delas, tratando harmonia tonal como M. C. Escher trata perspectiva” ressalta Jon Pareles, chefe da seção de artes do *The New York Times* (EISENBEIL, 2015, tradução nossa). Em outro momento, Eisenbel assevera que “a música do saxofonista Ornette Coleman emprega paródia como meio de composição e improvisação” (EISENBEIL, 2015, tradução nossa).

2. Análises

Vejamos agora as duas versões de *Turnaround* escolhidas para, neste artigo, exemplificar a paródia na música de Ornette Coleman. Partimos inicialmente de considerações sobre o próprio tema em questão antes de examinarmos os improvisos de 1959 e 2005.

Turnaround

Ornette Coleman

Ao ouvirmos a música ou lermos a partitura acima, encontramos um blues tradicional de doze compassos em Dó maior que possui uma melodia simples construída a partir de um *riff*¹⁰ que utiliza da nota Dó como pedal. A surpresa está na conclusão do *chorus*¹¹, mais precisamente nos compassos 9 e 10 em que ocorre uma harmonização

¹⁰ *Riffs* são progressões de acordes ou frases repetidas que formam a base harmônica de uma música. Nesse caso o termo *riff* se refere a repetição de frases na improvisação de Coleman.

¹¹ O *chorus*, na acepção do termo, é um jargão especificamente empregado por músicos improvisadores de jazz para se referir a um ciclo completo sobre a forma de uma determinada composição.

não usual (figura 1). Aqui é esperado o V grau (acorde de G⁷ no compasso 9) e o IV grau (F⁷ no compasso 10) ou mesmo uma cadência enriquecida por meio do II grau cadencial (ALMADA, 2009, p. 118). No entanto, Coleman harmoniza esses dois compassos com os acordes Cm⁷ e Dbm⁷ no compasso 9 e Bm⁷ e Am⁷ no compasso 10, uma harmonização pouco usual para a estrutura convencional do blues¹². Além do mais, observamos a melodia construída sobre os arpejos desses acordes, antecipando um tempo em relação aos mesmos¹³. Podemos conjecturar que o autor opera por meio de reformulação, uma reharmonização que impõe uma alteração significativa da estrutura harmônica convencional.

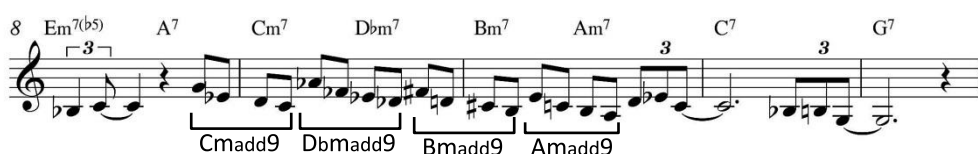


Figura 1: trecho final do tema *Turnaround*, onde se destaca a harmonização não usual no blues e o deslocamento do tempo da melodia (cc. 8 a 12).

2.1 A gravação de *Turnaround* de 1959

Tomorrow is the Question! The New Music of Ornette Coleman é o segundo álbum de Ornette, lançado pela *Contemporary Records* no início de 1959. Pela primeira vez temos a formação sem piano, com Don Cherry no trompete, Shelly Manne na bateria e Percy Heath/Red Mitchell no contrabaixo. Não se sabe porque Billy Higgins não participou dessa gravação, ele tocou no primeiro álbum e continuaria acompanhando Ornette Coleman por pelo menos mais três. Charles Haden que ficaria conhecido através de Coleman, começaria a tocar com o grupo a partir do próximo álbum *The Shape of Jazz to Come* lançado no final do mesmo ano pela *Atlantic Records*.

Turnaround é a penúltima faixa desse álbum e uma das poucas vezes na obra de Coleman em que a sessão de improvisação é realizada sobre um *chorus* fechado, nesse caso um blues de 12 compassos¹⁴. No início das improvisações já percebemos uma brincadeira com a tradição pelo fato de termos o contrabaixo como

¹² Em Dó maior e em fórmula 4/4, essa estrutura seria: C7|F7|C7|C7|F7|F7|C7|C7|G7|F7|C7|G7||.

¹³ Some-se a isso uma interpretação *rubato*, ação que reforça a sensação de estranheza da passagem.

¹⁴ Na maioria das vezes as improvisações não seguem uma forma preexistente ou preestabelecida.

primeiro solista¹⁵, o que não é um fato corriqueiro, pois convencionalmente é o último a improvisar ou, em alguns casos, ele nem improvisa.

Para podermos acompanhar a transcrição acima, identificamos cada um dos cinco *choruses* de improvisação com as letras de A até E. Logo no início do improviso do saxofone, nos sete primeiros compassos do *chorus* A, reconhecemos e identificamos a citação da música *If I Loved You* do musical *Carousel* que estreou na Broadway em 1945 (figuras 2 e 3). Esse tema claramente se contrapõe ao que é ritmicamente apresentado pela sessão rítmica, dando a impressão de a melodia estar desconectada da música. Mesmo que não se reconheça essa melodia, fica latente a sensação de que alguma ideia musical advéncia está sendo inserida nesse momento, sensação essa causada principalmente pelo contraste rítmico.



Figura 2: Trecho da canção *If I Loved You* baseado no original (cc. 29 a 36).



Figura 3: Trecho da canção *If I Loved You* no início da improvisação de Ornette Coleman (cc. 1 a 7).

Os próximos três *choruses* soam convencionais para o gênero sob o ponto de vista da improvisação e do acompanhamento, a despeito de alguns ruídos e sonoridades atípicas emitidas pelo saxofone de Coleman. O ambiente de convencionalidade é interrompido repentinamente no último *chorus* (Figura 4) pela

¹⁵ Isso remete ao que já comentamos sobre a valorização que esse instrumento tem na música de Coleman.

repetição de um *riff* que, ao ser executado duas vezes, é transposto repentinamente para Fá# maior, porém sobre o acorde de F7 do compasso 53, ou seja, um semitom acima do esperado, retornando ao tom original do blues no compasso 56. Essa transposição repentina é seguida pela interrupção abrupta do acompanhamento de bateria, fato que impõe um certo ar de indecisão e ironia à passagem, aspecto corroborado pelo contrabaixista Red Mitchel que continua sua condução como se nada tivesse ocorrido. A adição de um compasso 2/4 ao final da passagem na tentativa de ajustar o “pé métrico”, deforma tanto a estrutura harmônica quanto a formal.

Figura 4: último *chorus* de improviso (cc. 49 a 61).

2.2 Turnaround 2005

Sound Grammar é o último álbum da carreira de Ornette Coleman. Lançado em 2006 pela *Sound Grammar* e ganhador do prêmio Pulitzer de 2007, nele encontramos uma instrumentação inusitada para um quarteto de jazz: bateria – Denardo Coleman, filho de Ornette Coleman; dois contrabaixos – Gregory Cohen e Tony Falanga; e Coleman tocando saxofone alto, trompete e violino. Novamente o contrabaixo chama a atenção por sua duplicidade, reforçando ainda mais a ideia de valorização que Coleman tinha desse instrumento em sua obra.

Encontramos nesse álbum apenas duas músicas inéditas: *Jordan* e *Call to Dutty*. *Turnaround* figura entre as outras cinco faixas em que Ornette Coleman relembra e relê algumas de suas composições, inclusive a famosa *Song X*, gravada em 1986 pelo guitarrista Pat Metheny. Neste álbum ele brinca com suas músicas fazendo uma

autoparódia, uma reformulação que modifica inclusive o título de algumas de suas composições, como por exemplo:

- *Sleep Talk* do álbum *Of Human Feeling*, gravado pela *CBS Records* em 1982, se tornou *Sleep Talking*

- *P.P. Picolo Pesos* do álbum *Sound Museum – Hidden Man*, gravado pela *Harmolodic* em 1996, se transformou em *Matador*

- *House of Stained Glass* do álbum *Ornette+Joachim Kuhn/Colors: Live From Leipzig*, gravado pela *Harmolodic* em 1997, virou *Waiting for You*¹⁶

- *If I knew as Much About You (as You Know About Me)* do álbum *Tone Dialing*, gravado pela *Harmolodic* em 1995, rebatizada *Once Only*

Voltando aos aspectos formais, o tema de *Turnaround* é apresentado, na forma dos 12 compassos do blues em que foi composto originalmente. Com a bateria e um dos contrabaixos fazendo o acompanhamento, o segundo contrabaixo fica mais livre para improvisar e em alguns momentos citar a melodia com deslocamentos rítmicos (Figura 5)¹⁷.

Figura 5: trecho do tema *Turnaround* com um dos contrabaixos improvisando (cc. 13 a 16)

No entanto, uma audição minuciosa nos revela que na reexposição a melodia se adianta em um tempo em relação a métrica do compasso, forçando os músicos a se ajustarem a essa situação (vide a transcrição no item 5.2 do anexo). No início dos improvisos a forma já se torna irrelevante, confundindo o ouvinte que perde a

¹⁶ Nessa gravação podemos notar também a citação de *Lonely Woman*, conhecida música do álbum *The Shape of Jazz to Come* de 1959 (*Atlantic Records*), terceiro álbum de Ornette Coleman

¹⁷ Essa “função” de cada instrumento se mantém durante a música inteira.

referência do pulso inicial dos compassos. Isso nos leva a conjecturar que a melodia está conduzindo a música e não a forma, o que se torna claro no transcorrer da improvisação.

O improviso como todo um é ambientado sobre o gênero Blues. Ouvimos cadências características como I7 – IV7 ou V7 – I7 sugeridas pelo acompanhamento e pela melodia, sendo essa permeada por *blue notes*, como mostram as figuras 6, 7 e 8 abaixo. No entanto, a forma é distorcida, não estamos mais em um *chorus* de 12 compassos, o blues se faz presente pelo material melódico e harmônico utilizado somado a uma interação sinérgica entre os músicos. O pulso e o tempo também são distorcidos, dando a impressão de uma sobreposição rítmica entre o acompanhamento e a melodia. Novamente, para melhor acompanhamento da transcrição (vide em anexo), separamos o improviso em sete segmentos identificados com letras que vão de A até G.



Figura 6: exemplo de harmonia sugerida e *blue notes* (cc. 17 a 20)

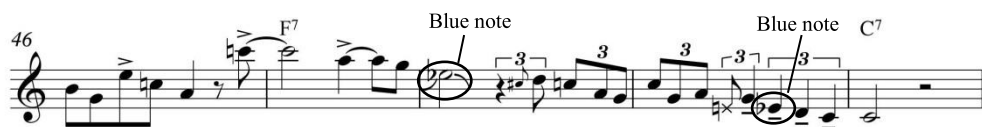


Figura 7: exemplo de harmonia sugerida e *blue notes* (cc. 46 e 50)



Figura 8: exemplo de harmonia sugerida e *blue notes* (cc. 68 a 70)

Logo na primeira parte da improvisação Coleman cita novamente a canção *If I Loved You* do musical *Carousel*, claramente uma referência à primeira gravação (vide figura 2). Da mesma forma, a frase é construída em tercinas e se contrapõe à seção rítmica nos dando a mesma impressão de sobreposição (figura 9). A diferença é que essa sensação de sobreposição se mantém durante toda a improvisação e é reforçada

pelo uso de hemíolas e quiálteras na melodia e também pelo caráter livre em que o acompanhamento da bateria e a condução do contrabaixo são construídos.



Figura 9: trecho da canção *If I Loved You* no início da improvisação de Ornette Coleman (cc. 1 a 6)

A partir de meados do segmento D, a sessão rítmica começa a interferir no andamento e aos poucos nota-se uma aceleração na pulsação. Mesmo sem um referencial de tempo definido, a sensação de aceleração é perceptível. O improviso nesse segmento (D) e no próximo (E) se baseia em uma quiáltera padrão em cada uma dessas partes como demonstram as figuras 10 e 11.



Figura 10: trecho da parte D, padrão rítmico tercinas (cc. 41 a 44)

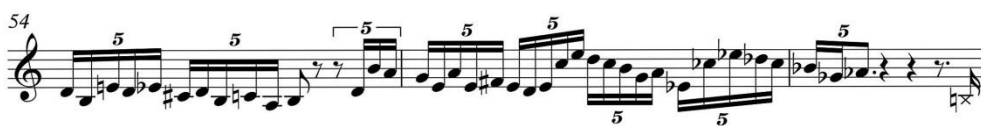


Figura 11: trecho da parte E com padrão rítmico em quiálteras de cinco semicolcheias (cc. 54 a 56).

A linha demarcatória do final da improvisação é quase imperceptível. A bateria e o contrabaixo se mantêm com o pulso acelerado e o tema é reexposto com uma dinâmica de menor volume em relação ao inicial da música (figura 12).



Figura 12: trecho final da improvisação e início da reexposição do tema (cc. 69 a 76).

3. Considerações finais

O conceito de paródia surge como possibilidade na compreensão da música *Turnaround* de Ornette Coleman. Conforme observamos, a ideia de citação e de reformulação se mostraram presentes nas duas situações analisadas. O tema em si já demonstra uma deformação ou transformação na forma e na estrutura harmônica do blues convencional. A improvisação de 1959, por meio da insistência na utilização de *riffs* característicos do blues, ressalta um aspecto de ironia, culminado novamente em uma deformação em toda a forma. Em 2005 a liberdade rítmica e a citação da canção *If I Loved You*, além da autoparódia, transformam e modificam o blues de Coleman, que se mantém presente pelo material harmônico e melódico e não mais pela forma. Além da é realizada nas duas versões. Concluimos assim que a música de Ornette Coleman não é uma ruptura com o passado, uma negação à tradição. Seu trabalho, pelo contrário, reaviva e enaltece a tradição por meio de um diálogo bem-humorado com essas estruturas e formas musicais estabelecidas.

4. Referências bibliográficas

- ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz: Do Rag ao Rock*. Tradução Júlio Medaglia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BLOCK, Steven. “*Bensha Swing*”: *The Transformation of a Bebop Classic to Free Jazz*. Music Theory Spectrum. Oxford University Press on behalf of the Society for Music Theory, v 19, n 2, pp 206 – 231, 1997.

DENISOV, Andrey V. *The Parody Principle in Musical Art*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Croatian Musicological Society, v 46, n 1, pp 55 – 72, 2015.

KAHN, Ashtey. *A Love Supreme: A Criação do Álbum Clássico de John Coltrane*. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

MONSON, Ingrid. *Doubleness and Jazz Improvisation: Irony, Parody and Ethnomusicology*. Critical Inquiry. The University of Chicago Press, v 20, n 2, pp 283 – 313, 1994.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editor, 1994.

SHULLER, Gunther. *A Collection of the Compositions of Ornette Coleman*. New York: MJQ Music, 1961.

- Em vídeo

JAZZ – Um Filme de Ken Burns. Direção: Ken Burns. Roteiro: Geoffrey C. Ward. Produção: Ken Burns e Lynn Novick. Washington D. C.: Florentine Films e Weta em associação com a BBC, 2002

- Em CD

COLEMAN, Ornette. *Tomorrow is the Question! The New Music of Ornette Coleman!* Ornette Coleman (compositor). Ornette Coleman Quartet (intérprete). Los Angeles: Contemporary Label, 1959

COLEMAN, Ornette. *Sound Grammar*. Ornette Coleman (compositor). Ornette Coleman Quartet (intérprete). Europa: Sound Grammar, 2006

- Na Internet

EISENBEIL, Bruce *Critical Theory and The End of Noise*, Site “Bruce Eisenbeil GuitaRevolution”: <http://www.eisenbeil.com/critical-theory-and-the-end-of-noise-post-6-of-6/> acessado em 2016.

5. Anexos

5.1 Transcrição do improviso sobre *Turnaround* – 1959

Turnaround 1959

transcrição

Ornette Coleman

♩ = 127

A

C⁷ F⁷ C⁷ F⁷

6 F^{#o} C⁷ A⁷

9 Dm⁷ G⁷ C⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷

B

13 C⁷ F⁷ C⁷ F⁷

18 F^{#o} C⁷ A⁷ Dm⁷

22 G⁷ C⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷

C

25 C⁷ F⁷ C⁷

29 F⁷ F^{#o} C⁷ A⁷

33 Dm⁷ G⁷ C⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷

D

37 C⁷ F⁷ C⁷

2

41 F⁷ F[♯] C⁷ A⁷

45 Dm⁷ G⁷ C⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷

49 **E** C⁷ F⁷ C⁷

53 F⁷ F[♯] C⁷ A⁷

57 Dm⁷ G⁷ C⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ C⁷

5.2 Transcrição do improviso sobre *Turnaround* – 2005

Turnaround 2005

Transcrição

Ornette Coleman

♩ = 115

1 5 9 13 18 22 27 32 36 41

A B C D

2

Musical staff 45-48: Treble clef, 4/4 time. Measures 45-48. Measure 45: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 46: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 47: Quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 48: Quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Fingerings: 3, 3, 3, 3.

Musical staff 49-51: Treble clef, 4/4 time. Measures 49-51. Measure 49: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 50: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 51: Quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Chord symbol **E** above measure 51. Fingerings: 3, 3, 3, 5.

Musical staff 52-53: Treble clef, 4/4 time. Measures 52-53. Measure 52: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 53: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Fingerings: 5, 5, 5, 5.

Musical staff 54-55: Treble clef, 4/4 time. Measures 54-55. Measure 54: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 55: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Fingerings: 5, 5, 5, 5.

Musical staff 56-57: Treble clef, 4/4 time. Measures 56-57. Measure 56: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 57: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Fingerings: 5, 5, 5, 5.

Musical staff 58-60: Treble clef, 4/4 time. Measures 58-60. Measure 58: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 59: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 60: Quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Chord symbol **F** above measure 59. Fingerings: 5, 5, 5, 5.

Musical staff 61-64: Treble clef, 4/4 time. Measures 61-64. Measure 61: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 62: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 63: Quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 64: Quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Chord symbol **G** above measure 63. Fingerings: 5, 5, 5, 6, 6.

Musical staff 65-67: Treble clef, 4/4 time. Measures 65-67. Measure 65: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 66: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 67: Quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Fingerings: 6, 6, 6, 6.

Musical staff 68-70: Treble clef, 4/4 time. Measures 68-70. Measure 68: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 69: Quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 70: Quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Fingerings: 3, 3, 3, 3.