Jazz Theory Book by Mark LEVINE | 1995
III parte: *Reharmonização*

Capítulo treze: Reharmonização básica

- Reharmonizando V como II-V
- Substituição por trítono
- Reharmonizando acordes menores
- Reharmonizando acordes V
- Reharmonizando acordes I
- Reharmonizando durante solos
- Reharmonizando "I Hear a Rhapsody"

A maioria dos pianistas de jazz tende a realizar a harmonia sem a fundamental do acorde. Como esse livro é para todos, e não apenas para pianistas, quero que você ouça os sons reharmonizados com a fundamental no baixo. Por essa razão, muitos dos exemplos nesse capítulo são mostrados como aberturas para piano simplificadas na posição fundamental. É claro que a melhor maneira de ouvir essas reharmonizações é através das gravações.

Toque as **figuras 13-1** e **13-2** e escute o som da *reharmonização*. A **figura 13-1** mostra os dois últimos compassos de *"On The Sunny Side Of The Street"*[1] de Jimmy McHugh. A **figura 13-2** é a reharmonização dos mesmos dois compassos, com DbΔ$^{\#4}$ no lugar do acorde CΔ original.[2]

Jimmy McHugh

Kenny Barron

Figure 13-1

Figure 13-2
Kenny Barron's piano voicings simplified

Reharmonizar um tema torna-o mais interessante e individual. A questão do "individual" é muito importante. A meta final quando reharmonizamos um tema é gostar deste tema tanto quanto seu compositor original. Assim, reharmonização é uma forma de composição. Você não vai reharmonizar um tema inteiro: às vezes mudando um único acorde altera-se completamente a sonoridade do tema marcando sua versão como única. Você tanto pode reharmonizar os acordes de um tema de antemão quanto reharmonizar no calor do momento, enquanto realiza um solo. Reharmonização pode ser realizada de várias formas:Alterando os acordes. Acrescentando um número maior de acordes. Diminuindo o número de acordes. Substituindo o acorde (ou acordes) por outra cifra (ou cifras).

[1] "O lado ensolarado da rua".
[2] Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.

Reharmonizando V como II-V

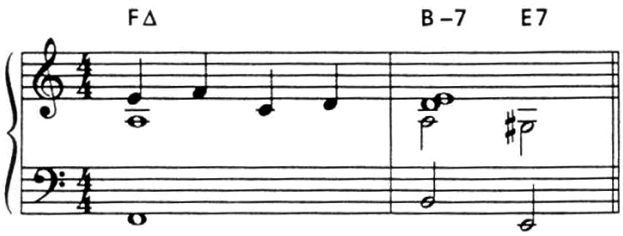
Muitos dos temas estandartizados no repertório de jazz foram escritos nos anos de 1920 e 1930. Esses temas em grande parte consistem da progressão V – I. Progressões II-V e II-V-I foram usadas somente pelos compositores mais sofisticados dessa época.

George Gershwin

Uma das primeiras técnicas de reharmonização usadas por músicos de jazz na década de 1930 foi a de preceder um acorde V por um II criando uma progressão II-V. Reharmonizar V como II-V faz um tema soar mais moderno e expande suas possibilidades improvisatórias. Toque a **figura 13-3**, os primeiros dois compassos de *"I Remember You"*[3] de Victor Schertzinger. Agora toque a **figura 13-4**, e ouça a diferença que faz a simples adição do acorde de B-7. O acorde V (E7) foi precedido por uma acorde II (B-7), criando uma progressão II-V (B-7, E7). Você viu outro exemplo de V procedendo II criando progressão II-V, na ponte de *"I've Got Rhythm"*[4] de George Gershwin (**figuras 11-2 e 11-3**).

Figure 13-3

Figure 13-4



Substituição por trítono

Reharmonização pode significar substituir um acorde com outro, ou usar um *acorde substituto*. Um acorde substituto é justamente isto: um acorde que se substitui por outra cifra na partitura. Toque a **figura 13-5**, os primeiros quatro compassos de "*All the Things You Are*"[5] de Jerome Kern. Agora toque a **figura 13-6**, e ouça que o A7 que substitui o Eb7 no compasso 3. A progressão de acordes soa mais lisa? Mais moderna? Você gosta disso? Esta é a sonoridade da *substituição por trítono*.

Jerome Kern

Figure 13-5

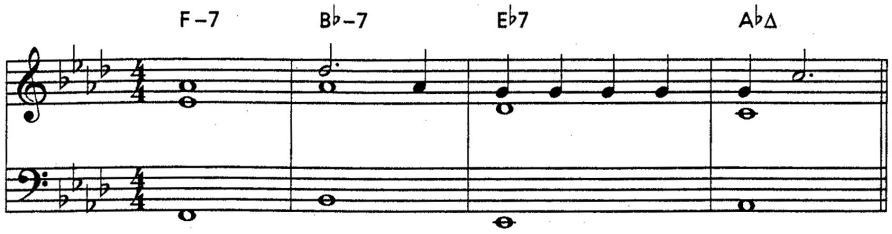
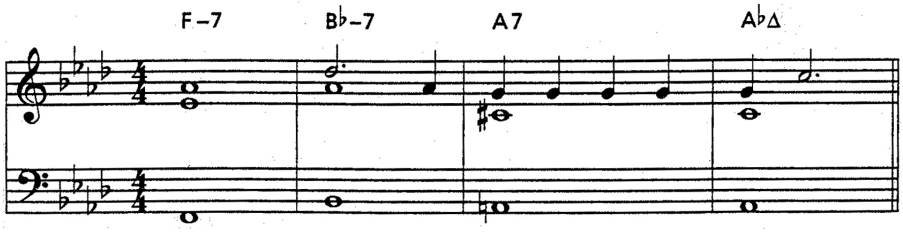


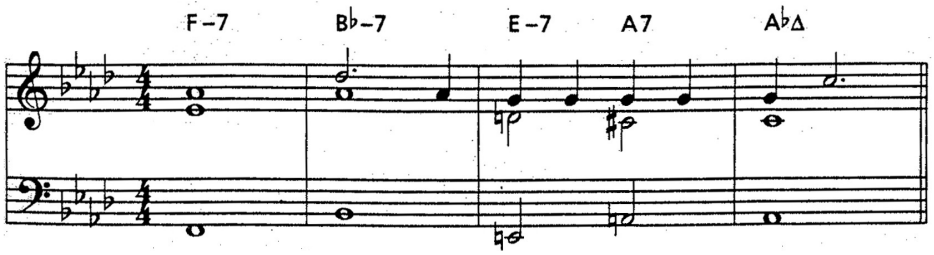
Figure 13-6



Agora toque a **figura 13-7**, uma forma expandida de substituição por trítono, onde um II-V (E-7, A7) substitui o acorde V original (Eb7).

[3] "Lembro-me de você".
[4] "Tenho Ritmo".
[5] "Todas as coisas que você é".

Figure 13-7



Toque a **figura 13-8**, um II-V-I no tom de C. Agora toque a **figura 13-9**, na qual o Db7 substitui um G7. A substituição de Db7 por G7 cria uma linha de baixo cromática: D, Db, C.

Figure 13-8

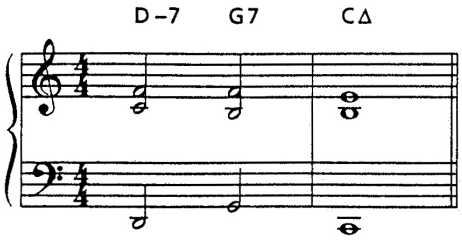
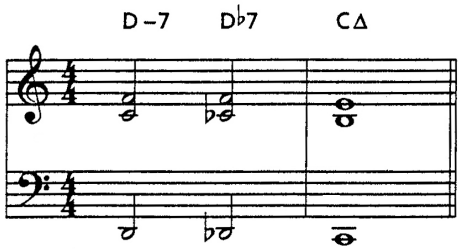


Figure 13-9



Eis aqui como a substituição por trítono funciona: como você estudou no Capítulo 2, as duas mais importantes notas em acordes maiores, menores e dominante com 7 são a 3ª e a 7ª. Essas notas determinam a qualidade de, ou diferenças, entre esses acordes. Vamos rever as regras:

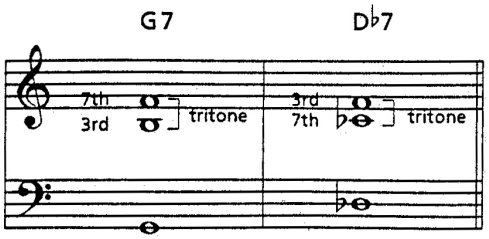
- Um acorde maior com 7ª maior tem a 3ª maior e a 7ª maior.
- Um acorde menor com 7ª menor tem a 3ª menor e a 7ª menor.
- Um acorde de dominante com 7ª menor tem a 3ª maior e a 7ª menor.

O Capítulo 2 menciona ainda uma diferença adicional entre esses três tipos de acordes – o intervalo entre a 3ª e a 7ª:

- O intervalo entre a 3ª e a 7ª em um acorde maior com 7ª maior é uma 5ª justa.
- O intervalo entre a 3ª e a 7ª em um acorde menor com 7ª menor é também uma 5ª justa.
- O intervalo entre a 3ª e a 7ª em um acorde de dominante com 7ª menor é um *trítono*.

Porque o trítono ocorre somente no acorde de dominante, sua presença define o acorde de dominante. Um trítono é um intervalo muito instável. Sua sonoridade, como que querendo ir para um outro lugar, faz com que o acorde V deseje se resolver (frequentemente sobre um acorde I). Se você tocar apenas essas duas notas do trítono, elas soam como um acorde V, embora incompleto como o acorde possa ser. O que é tão incomum sobre um trítono é que sua 3ª e 7ª pertence não somente a um, mas a dois acordes de dominante com sétima. Toque **13-10**. B e F, a 3ª e a 7ª de G7, são as mesmas notas F e Cb, a 3ª e a 7ª de Db7. (B e Cb são enarmônicas – as mesmas notas, apenas soletradas diferentemente). Como o trítono (a 3ª e a 7ª) tanto em G7 quanto em Db7 é o mesmo, G7 e Db7 podem substituir um ao outro.

Figure 13-10



Muito frequentemente o acorde de V da substituição por trítono, é precedido por um acorde II, criando uma progressão II-V, como acontece na **figura 13-7**. Compare a sonoridade dos próximo quatro exemplos:

- Toque a **figura 13-11**, o II-V-I em C.
- Toque a **figura 13- 12**, o mesmo II-V-I, mas com Db7, a substituição por trítono, em lugar do G7.
- Toque a **figura 13- 13**, com Ab-7 precedendo Db7.
- Toque a **figura 13- 14**, com Ab-7, Db7, um II-V substituído por trítono, em lugar de D-7, G7.

Figure 13-11

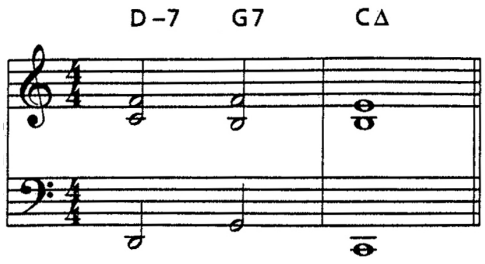


Figure 13-12

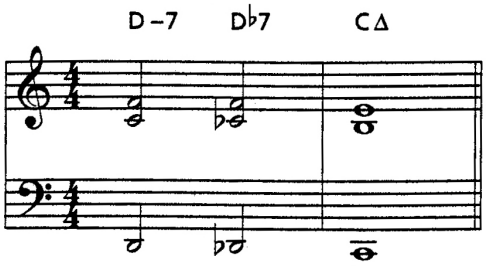
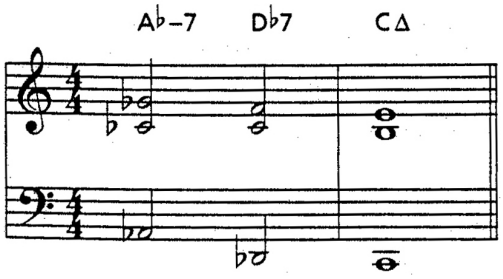


Figure 13-14



A 3ª e 7ª de um acorde de V grau forma sempre um intervalo de trítono, não importando qual nota esteja por cima. Por quê? Porque um trítono é exatamente a metade da oitava, e se você inverte-lo (colocando em cima a nota de baixo, ou vice-versa) ele permanece como um trítono.[6] As fundamentais dos acordes de G7 e Db7 também se distanciam por um trítono.

Outra razão para tocar uma substituição por trítono é que frequentemente ela faz com que a nota da melodia se torne mais interessante. Toque a **figura 13-15**, compassos 31-33 de "*All the Things You Are*" de Jerome Kern. A nota da melodia sobre o acorde de F7 (G) é a 9ª do acorde, uma nota satisfatória. Agora toque a **figura 13-16**. F7 foi trocado por B7, sua substituição por trítono. Essa reharmonização não apenas cria movimento cromático no baixo, mas também intensifica a nota da melodia (g) mudando a 9ª do F7 para uma #5 do B7, uma nota de mais interesse.

Tenha cuidado e gosto quando estiver usando substituição por trítono na melodia de um tema. Se você não for cuidadoso, pode fazer a melodia se tornar menos interessante. Toque a **figura 13-17**, os primeiros três compassos da ponte de "*Stella By Starlight*"[7] de Victor Young. Agora toque a **figura 13-18**, onde Db7 esta substituindo G7$^{\#5}$. Foi criado o movimento cromático do baixo (Db7 para C), mas Eb, a nota da melodia, foi mudada de #5 de G7 para 9ª de Db7, uma nota menos interessante.

Victor Young

Resumindo; há duas razões para tocar substituição por trítono sobre a melodia de um tema:

- Para criar uma linha cromática de baixo
- Para tornar mais interessante a nota da melodia

As substituições por trítono precedentes foram determinadas de antemão. Os poucos próximos exemplos mostram esse mesmo tipo de reharmonização através de substituições por trítono, em meio a um solo [o que aumenta significativamente o número de caminhos disponíveis para a improvisação/composição/arranjo].

[6] Relembrando, como descrito na seção "intervalos" no capítulo 1, um trítono inverte-se como intervalo de trítono.
[7] "Stella sob a luz das estrelas".

Herbie Hancock

Um dos primeiros lugares para se aprender a tocar a substituição por trítono é sobre o quarto compasso de um blues. A **figura 13-19** mostra a progressão de acordes dos primeiros cinco compassos de um blues em Bb. A **figura 13-20** mostra como Herbie Hancock substitui B-7, E7, a progressão II-V, em lugar de Bb7 no quarto compasso do blues "*Hub Tones*" de Freddie Hubbard.[8] O acorde de E7 é o substituto por trítono para o Bb7, e o B-7 precede E7, perfazendo uma progressão II-V substituta (B-7, E7). A **figura 13-21** mostra Freddie Hubbard substituindo F#-7, B7 em lugar de F7 no quarto compasso do blues em F, "*Ready Rudy*" de Duke Pearson.[9]

Figure 13-19

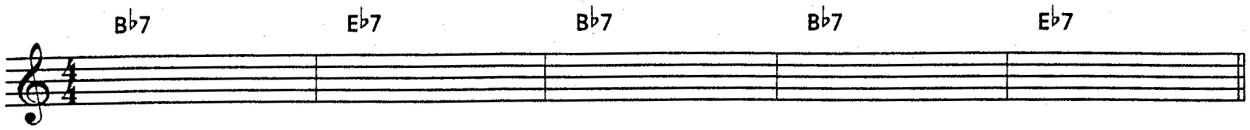
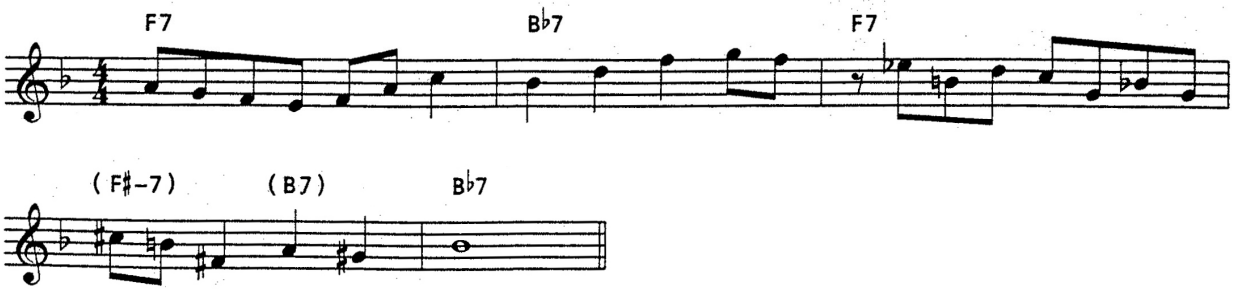
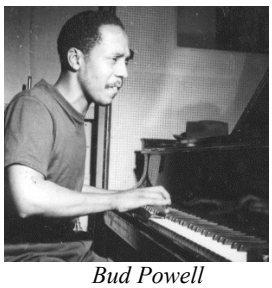


Figure 13-20

Figure 13-21





Bud Powell

A **figura 13-22** mostra os compassos 9-10 de "*Dance Of The Infidels*" de Bud Powell.[10] O compasso do G-7 é seguido não pelo C7, mas sim por Db-7, Gb7 – o II-V substituto em lugar de C7. A **figura 13-23** mostra a progressão dos compassos 9-11 de um blues em F. A **figura 13-24** mostra uma frase improvisada sobre uma reharmonização desses compassos. O II-V (G-7, C7) foi comprimido para um único compasso, seguido por sua substituição por trítono (C#-7, F#7) no próximo compasso.

Figure 13-22

[8] Freddie Hubbard, *Hub Tones, Blue Note*, 1960.
[9] Duke Pearson, Sweet Honey Bee, Blue Note, 1966.
[10] Bud Powell, The Amazing Bud Powell, Blue Note, 1949.

Figure 13-23

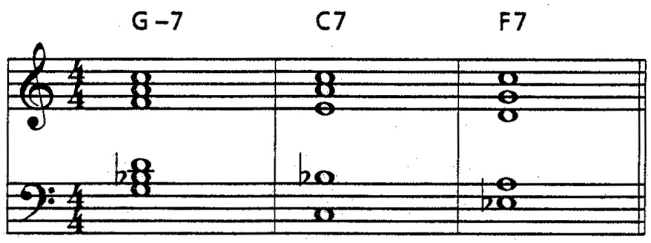


Figure 13-24

Vamos olhar agora uma canção e ver quais substituições por trítono podem gerar boa sonoridade. Toque a **figura 13-25**, um arranjo para o *standard* "*I Hear A Rhapsody*". Agora toque a **figura 13-26** e ouça exemplificações de substituição por trítono. Existem muitos acordes de V e progressões II-V na **figura 13-25**. Quais dessas se prestam para substituições por trítono? Relembre os dois critérios mencionados anteriormente, e pergunte-se, se, ao tocar substituição por trítono, está cumprindo um dos dois ou ambos.

- Você criou um movimento cromático na linha do baixo?
- As notas da melodia se tornaram mais interessantes ou notas satisfatórias?

Pelo menos uma dessas coisas pode justificar o uso da substituição por trítono. Durante algum tempo estaremos indo e voltando entre as **figuras 13-25** e **13-26**, por isso atenção. O compasso 2 da **figura 13-25** contem uma progressão F-7, Bb7. Trocando o acorde de Bb7 para E7, como foi feito e como você pode ouvir se tocar os primeiros compassos da **figura 13-26**. Agora temos um movimento cromático no baixo ($E7^{\#9}$ para EbΔ). A nota da melodia (D) mudou de 3ª de Bb7 para 7ª de E7. Nem a 3ª nem a 7ª é mais interessante uma do que a outra, mas agora você tem uma oportunidade para fazer o acorde mais colorido através da adição da #9 no acorde de E7. Acordes de V com a 7ª na melodia frequentemente tem boa sonoridade quando tocados com a #9. O intervalo de 5ª justa (ou 4ª justa quando invertido) entre a #9 e a 7ª menor dá estabilidade ao acorde. Por outro lado, mantendo o Bb7, o acorde original, abre-se a possibilidade para tocar a b9 sobre o acorde de Bb7. A b9 usualmente tem boa sonoridade sobre um acorde de V resolvendo-se descendentemente para uma 5ª. A b9 (B) do acorde de Bb7 pede resolução sobre a 5ª do acorde de EbΔ, como mostra a **figura 13-27**. Isso não é uma regra, é somente uma coisa que normalmente funciona. No compasso 2 um $Bb7^{alt}$ vai funcionar? Não com a 3ª na melodia. Existe um ruído embutido nessa situação, por causa do intervalo de 9ª menor resultante entre a 3ª e a #9, como mostra a **figura 13- 28**.

Figure 13-27

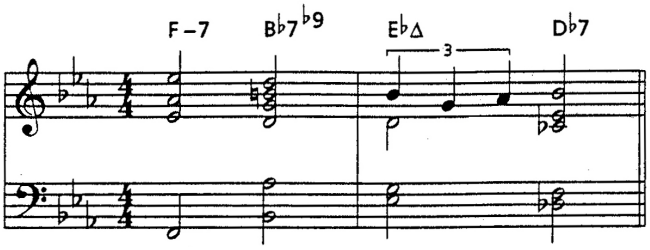
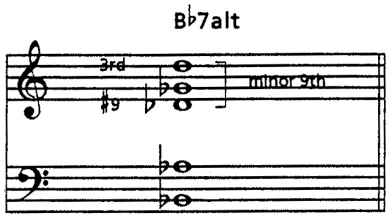


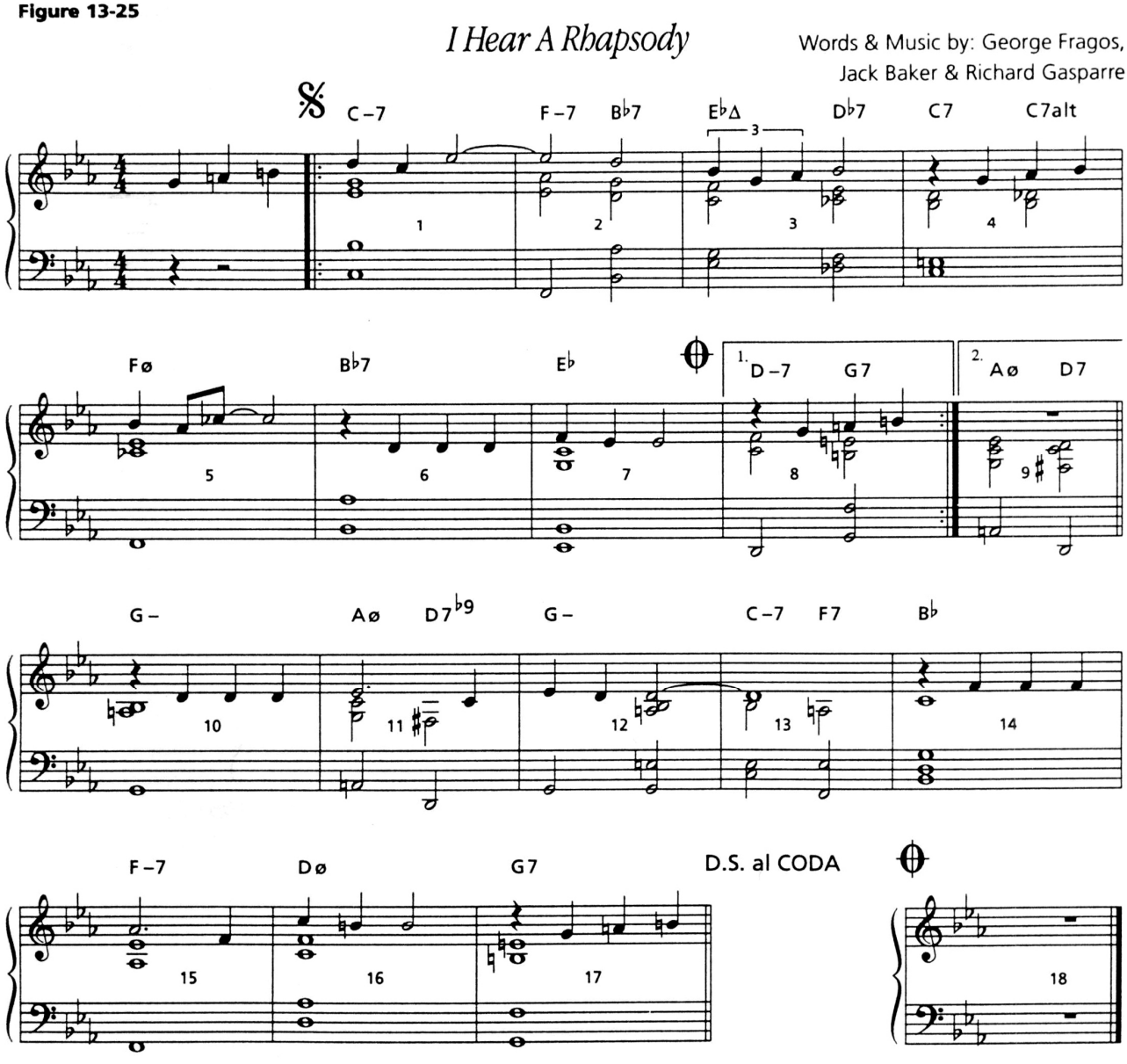
Figure 13-28



A sonoridade $V7^{alt}$ é muito dissonante quando a 3ª está na melodia. Podemos tocar uma substituição de trítono inteira na progressão II-V – B-7, E7 para F-7, Bb7? Não se mantermos a melodia original, porque a nota da melodia sobre o acorde de F-7 (Eb) seria a 3ª maior em B-7, e acordes do tipo menor com 7ª

não tem a 3ª maior. O próximo acorde V é Db7, no compasso 3. Substituição por trítono não é uma boa idéia aqui, porque já existe um movimento cromático no baixo (Db7 para C). Se você tocar G7 no lugar do Db7 perderá o movimento cromático do baixo. O C7alt no compasso 4 é um "tavez". A substituição Gb7 no lugar de C7alt cria movimento cromático no baixo (Gb7 para o F∅). No entanto, isto também muda o Ab, a nota da melodia, de b13 de C7alt – uma bonita nota – para uma 9 em Gb7 – uma nota menos interessante. Ambos acordes – C7alt e Gb7 – soam bem, nenhum soa particularmente melhor que o outro. Já que "I Hear A Rhapsody" é um tema em forma AABA , você pode tocar $C7^{alt}$ nos primeiros oito compassos, e então Gb7 nos segundos oito. A substituição do acorde Bb7 do compasso 6 por E7 cria movimento cromático no baixo (E7 para Eb), enquanto a troca da nota da melodia de 3ª de Bb para 7ª de E7 não produz nem perda nem ganho de cor.

Figure 13-25



©1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1.
Used by Permission of Music Sales Ltd. All Rights Reserved. International Copyright Secured.

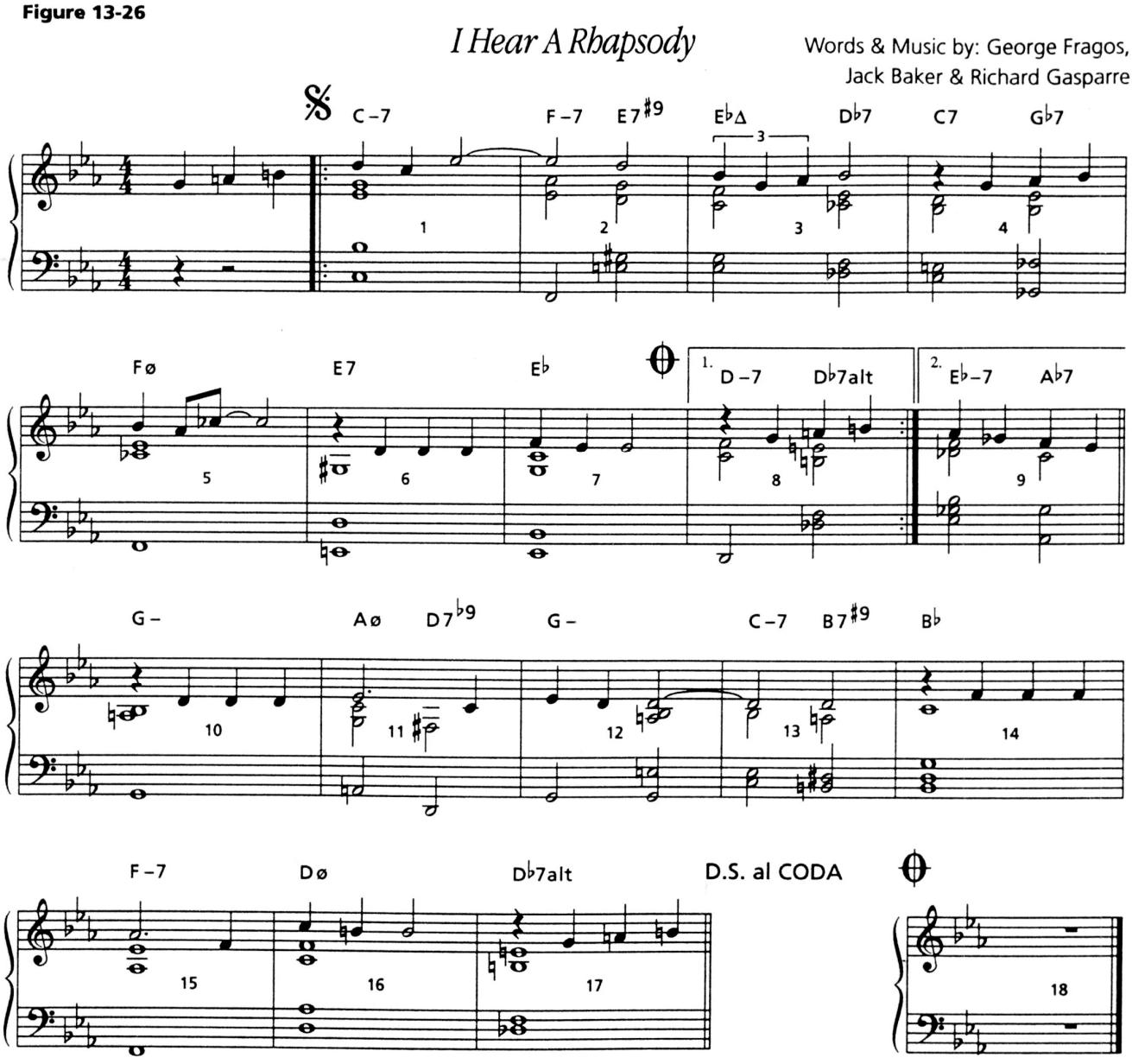
Não podemos tocar uma substituição por trítono II-V nos compassos 5-6, porque uma das notas melódicas sobre o acorde de $F^{∅}$ (a nota Bb) será a 7ª maior sobre o acorde de Bm7, e acordes menores com 7ª não tem uma 7ª maior. G7, o último acorde da casa um, é um bom candidato à substituição por trítono. A substituição cria movimento cromático no baixo (Db7 para C-7), e A, a nota melódica, muda de 9ª de G7 para a b13º de Db7 – uma nota mais interessante. Há uma oportunidade de ouro para tocar substituição por trítono na casa dois, porque ela inclui apenas acordes e não melodia. Tocar Eb-7, Ab7 no lugar de $A^{∅}$, D7 cria movimento cromático no baixo em direção à ponte [o B da canção] (Ab-7 para

Gm), e a ausência de uma melodia escrita significa que podemos improvisar uma nossa própria, uma linha descendente conduzindo até o D, a primeira nota melódica da ponte.

Tocar Ab7 como uma substituição do D7 no compasso 11 não é uma boa escolha. O movimento cromático no baixo pode ser criado (Ab7 para G-7), mas as duas notas da melodia (Eb e C) serão trocadas de b9 e 7ª de $D7^{b9}$, para a 5ª e 3ª de Ab7 – perder a b9 não vale a pena. Substituir B7 por F7 no compasso 13 funcionará bem. Vai criar movimento cromático no baixo (B7 para Bb) e mudar D, a nota da melodia, de 13ª de F7 para #9 do B7 – uma nota mais colorida. Uma substituição por trítono II-V, no entanto, não funcionaria bem. D, a nota da melodia sobre o acorde de Cm7, seria a b6 sobre o acorde de F#-7 – uma nota não disponível na escala F# Dórico. Compasso 17, o último compasso da ponte, tem a mesma situação do compasso 8, o último compasso da casa um. Db7 alt substitui bem o G7.

Uma última precaução: você pode se exceder na substituição por trítono. Use gosto!

Figure 13-26



©1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1.
Used by Permission of Music Sales Ltd. All Rights Reserved. International Copyright Secured.

Reharmonizando Acordes Menores

Arthur Schwartz

Só porque a cifra diz para tocar um acorde menor com 7ª – D-7, por exemplo – isso não significa que essa seja a melhor escolha em um acorde menor. Se o próximo acorde é qualquer outra coisa que não um G7 (que seria a progressão II-V D-7, G7) ou Db7 (a substituição por trítono do G7), o acorde de D-7 funciona como um acorde de tônica menor ao invés de um acorde de II grau. Nesse caso, D-6 ou D-Δ pode soar mais bonito que D-7. Toque a **figura 13-29**, os primeiros dois compassos de "*Alone Together*" de Arthur Schwartz com D-7 como o primeiro acorde. O segundo acorde não é um G7, então D-7 não faz parte de um II-V. Tocar D-6 em lugar de D-7 faz com que o acorde soe escuro e mais como uma tônica menor, como você pode ouvir quando tocar a **figura 13-30**.

Figure 13-29

Figure 13-30

Aqui a grande exceção: se a nota da melodia sobre o acorde menor é a 7ª menor, o acorde é *de facto* um acorde de 7ª menor e você normalmente não muda isso.

Lembre-se do que procurar: se o acorde menor com 7ª não é parte de uma progressão II-V, usualmente você pode tocar um acorde menor com 6ª ou acorde menor-maior ao invés de um acorde menor com7ª (contanto que a nota da melodia não seja a 7ª menor). Isso não significa que você tenha que ou mesmo queira fazer essa substituição. Isso apenas adiciona um sabor diferente.

Toque a **figura 13-31**, o primeiro compasso de "*Summertime*" de George Gershwin. O primeiro acorde mostrado na maioria das cifragens de "*Summertime*" é F-7. O próximo acorde não é Bb7, então o acorde inicial F-7 não é parte de uma progressão II-V. Isso significa que você pode reharmonizar F-7 como um acorde de tônica menor: F-6, como na **figura 13-32**, ou F- Δ, como na **figura 13-33**. Qual dos três exemplos você gosta mais?

Figure 13-31

Figure 13-32

Figure 13-33

Linhas Ascendentes e Descendentes em Acordes Menores

Quando uma tônica menor perdura por dois compassos ou mais, uma linha cromaticamente descendente conduzindo da fundamental para a 6ª do acorde é um toque agradável. Compositores usam esse dispositivo simples desde os idos tempos de Tin Pan Alley. Toque a figura 13-34, os primeiros quatro compassos de "Blue Skies", e ouvirá esse efeito. F (a fundamental do acorde F-7) descendo cromaticamente para E (a 7ª maior de F-7), então para Eb (a 7ª menor), e finalmente para D (a 6ª). Isso cria o efeito da passagem por quatro acordes menores de: F-, F- Δ, F-7, e F-6.[11]

[11] Thelonius Monk copia a linha descendente de Gershwin em seu tema "In Walked Bud", que é baseado na progressão de acordes de "Blue Skies".

Figure 13-34

Muitos músicos de jazz usam essa mesma idéia de linha descendente quando tocam o primeiro compasso de "Round Midnight" de Thelonius Monk, como você pode ouvir tocando a **figura 13-35**. Eb, a fundamental do acorde de Eb menor, movimenta-se para baixo para D, então para Db, e então para C. Ouça o efeito de quatro diferentes acordes de Ebm passando por: Eb-, Eb-Δ, Eb-7, e Eb-6. Toque a **figura 13-36**, os primeiros quatro compassos de *"How Deep Is The Ocean"* de Irving Berlin,e ouvirá a mesma idéia. Para conseguir esse efeito você mesmo, procure um tema onde dois ou mais compassos permaneçam no mesmo acorde – por exemplo, os primeiros 4 compassos de "Summertime" de George Gershwin, como mostrado na **figura 13-37**.

Thelonius Monk

Figure 13-35

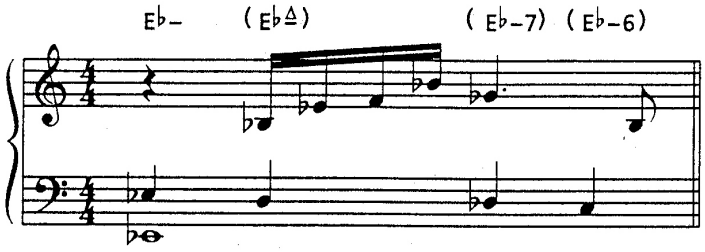
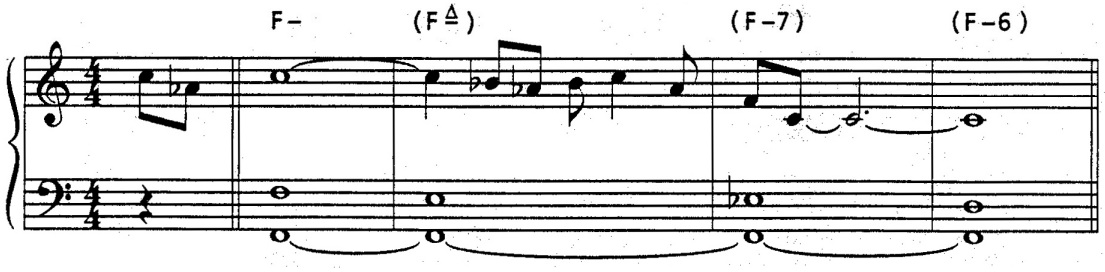


Figure 13-36

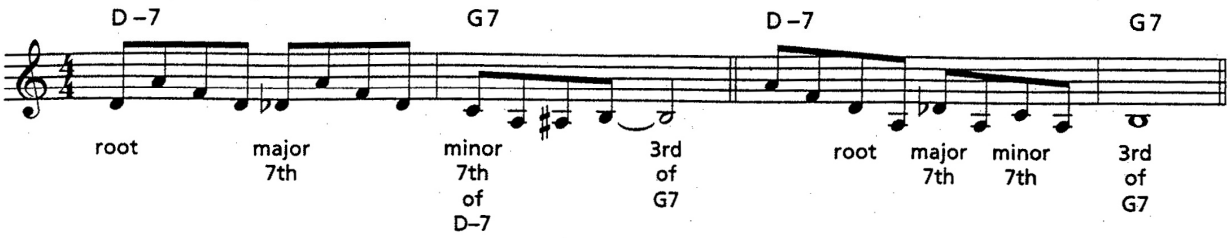
Irving Berlin

Figure 13-37



A linha descendente tocada sobre o acorde menor nos exemplos anteriores termina com a 6ª, e essa nota é também a 3ª do acorde de V grau que segue um II em um II-V. Por causa disso você pode usar essa linha descendente para conectar melodicamente o acorde II para o V. Frequentemente improvisa-se com esse recurso, como demonstra as duas frases padrão da **figura 13-38**. Note como D, a fundamental de D-7, vai descendo para Db, C, e finalmente B, a 3ª do acorde de G7. Isso cria o efeito de 4 acordes passando por: D-, D-Δ, D-7, G7. Note também a resolução atrasada do D-7 para G7 no primeiro exemplo.

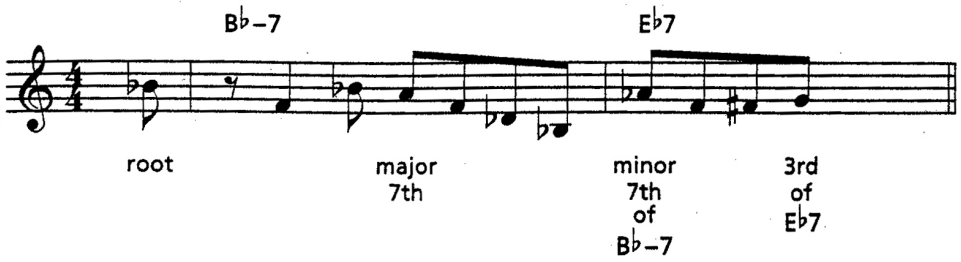
Figure 13-38



Sonny Rollins usa essa idéia na melodia dos compassos 9-10 de seu blues "Tenor Madness"[12] como mostra a **figura 13-39**.

Sonny Rollins

Figure 13-39



Toque a **figura 13-40**, novamente de "*"How Deep Is The Ocean",* e ouça outro tipo de linha se movimentando sobre um acorde menor tônica. Essa linha sobre cromaticamente de G, a 5ª do acorde de C menor, para Ab, e Bb, criando o efeito de quatro diferentes acordes de C menor passando por: C-, C-^{b6}, C-6, e Cm7. Para usar essa idéia você mesmo, procure por temas onde dois ou mais compassos permaneçam no mesmo acorde menor, como em, novamente, os primeiros quatro compassos de "Summertime", como demonstra a **figura 13-41**.

Figure 13-40

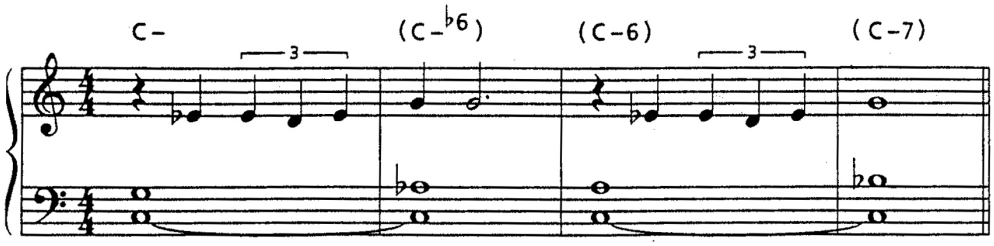
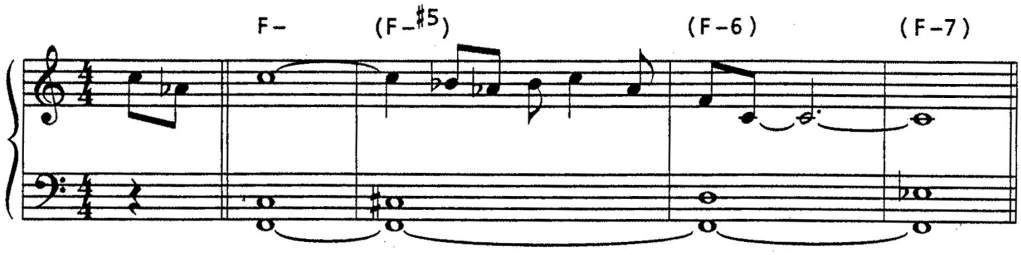


Figure 13-41



Acordes Meio-Diminutos

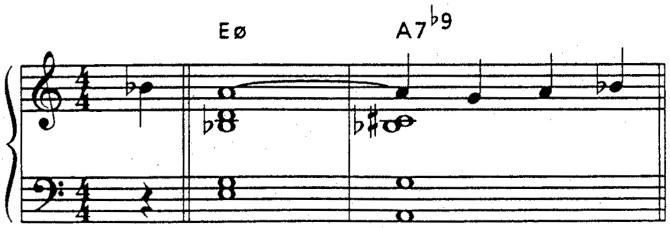
Se um acorde menor com 7ª é parte de uma progressão II-V, você pode frequentemente reharmonizar o acorde II como um acorde meio-diminuto (D-7, G7 se torna D$^{\varnothing}$, G7). Isso não pode ser feito, porém, se a nota da melodia no acorde II é a 5ª ou a 6ª, porque essas notas são bemolizadas no acorde meio-diminuto. A **figura 13-42** mostra os primeiros dois compassos de "*Stella By Starlight*" de Victor

[12] Sonny Rollins, Tenor Madness, Fantasy, 1956.

Young, que começa com E-7, A7, um II-V. Agora toque a **figura 13-43** e ouça como o acorde E-7 foi modificado para E$^{\varnothing}$. Note que acorde de A7 também foi alterado, para A7^{b9}. Também note que Bb, a b5 do acorde de E$^{\varnothing}$, se torna a b9 no acorde de A7. Quando você troca um acorde menor com 7ª por um meio-diminuto, o acorde de V grau que se seque usualmente reharmonizado como b9 ou alt.

Figure 13-42

Figure 13-43



Alguns livros de teoria enfatizam que acordes meio-diminutos são tocados como parte de um II-V-I para menor (como em D$^{\varnothing}$, G7^{alt}, C-Δ). Embora isso seja verdade, dá a impressão que acordes $^{\varnothing}$ são tocados apenas como parte de progressões II-V para menor. Não é assim. Um II-V menor resolve da mesma maneira, suavemente, para uma acorde de I maior. O tema "*What's New*" de Bob Haggart tem uma progressão D$^{\varnothing}$, G7^{alt}, C-Δ, como mostra a **figura 13-44**.

Bob Haggart

Figure 13-44

Reharmonizando Acordes II como "*Slash Chords*"

Agora para algo um pouco mais avançado. Se a nota da melodia de um acorde de tônica menor é a 3ª ou a 7ª, você pode reharmonizá-lo como um *slash chord*, usando a tríade um semitom abaixo da fundamental (como em B/C). Toque a **figura 13-45**, compassos 7-8 de "*Blue Bossa*" de Kenny Dorham. A nota da melodia no acorde de C-6 é Eb, a 3ª menor do acorde de C-. Agora toque a f**igura 13-46** e ouça o acorde B/C.

Kenny Dorham

Figure 13-45

Figure 13-46

A **figura 13-47** mostra as notas de anacruse e o primeiro compasso de "*Chelsea Bridge*" de Billy Strayhorn. A nota da melodia sobre o Bb-Δ é A, a 7ª do acorde. Agora toque a **figura 13-48** e escute o acorde A/Bb.

Billy Strayhorn

Quando a nota da melodia em um acorde de tônica menor é a 3ª ou a 7ª, você pode reharmonizar o acorde como um slash chord, usando a tríade um semitom abaixo da fundamental.

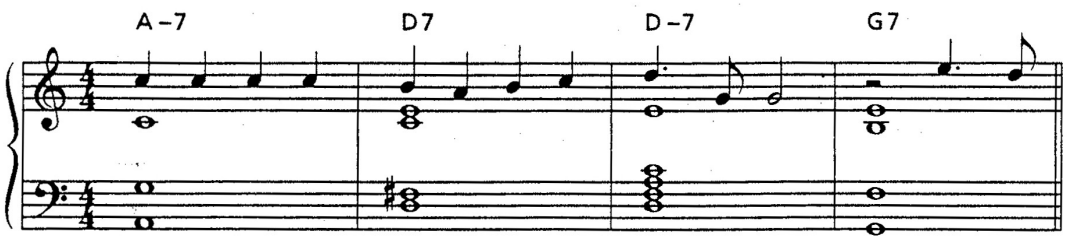
Figure 13-47

Figure 13-48

Substituindo II-V por V de V

Você pode trocar um acorde de II em um II-V por um V, criando um V de V (D-7, G7 se torna D7, G7). A **figura 13-49** mostra os compassos 13-16 de "*You're My Everything*" de Harry Warren. Toque a **figura 13-50** e ouça como Freddie Hubbard (com Herbie Hancock tocando piano) troca D-7 por $D7^{b9\#11}$ que, sendo seguido por G7, é um V de V.[13]

Figure 13-49

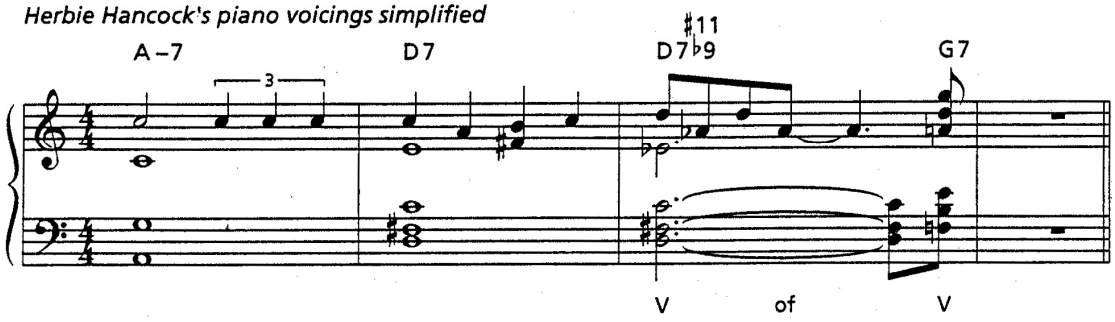


Harry Warren

Freddie Hubbard

Figure 13-50

Herbie Hancock's piano voicings simplified



V de V é especialmente efetivo em dois II-V consecutivos de uma progressão como III-VI-II-V. Toque a **figura 13-51**, compassos 5-8 da "*Polka Dots And Moonbeams*" de Jimmy Van Heusen. Ouça a progressão III-VI-II-V no último compasso. Agora toque a **figura 13-52** e ouça quão diferente fica a sonoridade dos V de Vs.

Jimmy Van Heusen e Johnny Burke

Uma razão para que isso funcione tão bem é que o acorde de V pode ser reharmonizado de muitas maneiras a mais do que um acorde de II, esses recursos serão tratados a seguir, na próxima seção deste capítulo.

[13] Freddie Hubbard, Hub Tones, Blue Note, 1960.

Figure 13-51

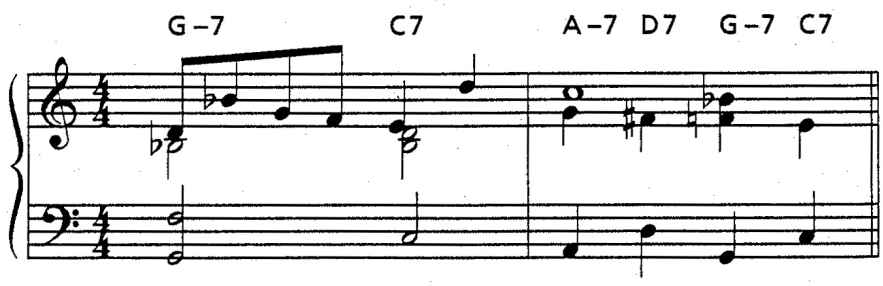
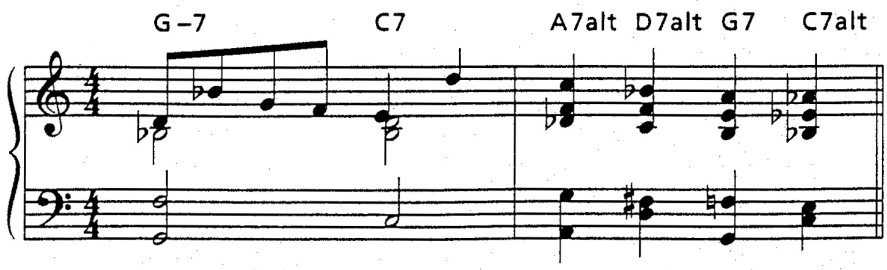


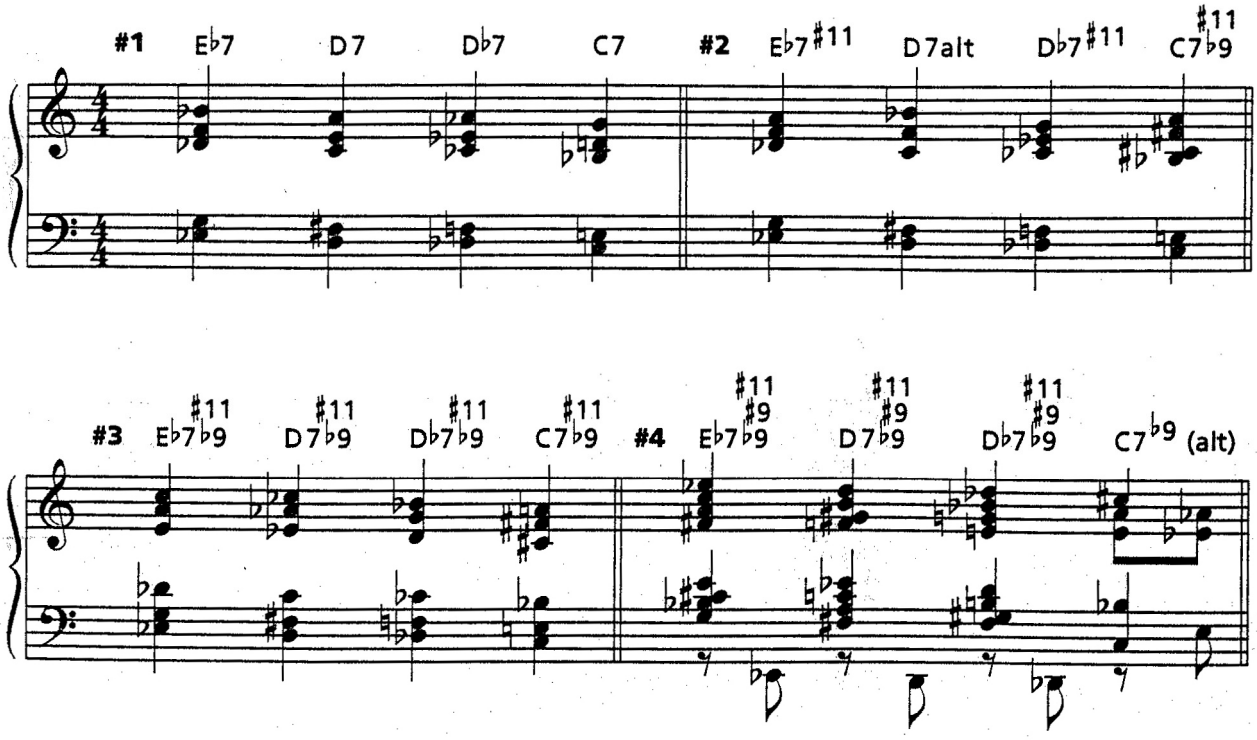
Figure 13-52



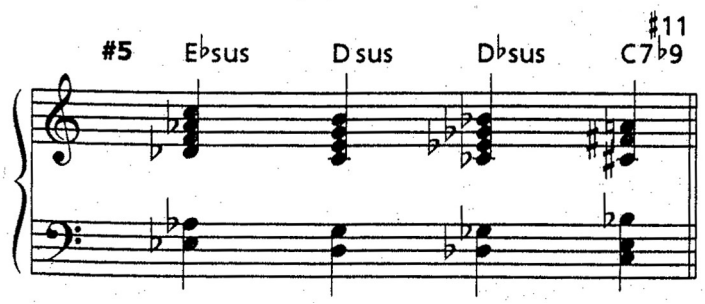
Reharmonizando Acordes de V

Toque a **figura 13-53** e ouça cinco diferentes reharmonizações para os acordes do mesmo *turnaround* que aparece no exemplo anterior, compassos 7 – 8 da "*Polka Dots And Moonbeams*". Quando tocamos um *turnaround* como esse, quais escolhas você deveria fazer? Deveria optar por manter o V inalterado, como no primeiro exemplo? Deveria tocar #9? Alt? #11? #9? #5? Sus? Sus^{b9}? [14] A seção que se segue apresenta algumas diretrizes sobre quando usar quais acordes.

Figure 13-53



[14] A reharmonização usando acordes sus e sus^{b9} será tratada no próximo capítulo.



Acordes V7^{b9}, V7^{alt} , e V7$^{\#11}$

Existem muitas possibilidades de alteração em um acorde V (b9, #9, alt, #11, #5, sus, sus^{b9}). No entanto *as três alterações mais comumente tocadas sobre acordes de V são b9, alt, e #11*. Cada uma destas três possíveis alterações tende a se resolver de certa maneira. Em um momento você aprenderá algumas diretrizes que o auxiliaram a realizar escolhas inteligentes em acordes V alterados.

Essas diretrizes funcionam a maioria do tempo, mas lembre-se: *São diretrizes, não regras*. Acordes V7^{b9}, provenientes da escala diminuta semitom/tom, podem resolver em quase todos os lugares, mas eles frequentemente resolvem 5ª abaixo. Atenção: Se a nota da melodia sob a qual você está tocando o acorde de V é a 9ª ou b13, você não pode tocar um V7^{b9}, porque nem a 9ª nem a b13 se encontram na escala diminuta semitom/tom de um acorde V7^{b9}.

Duke Ellington

Compositores frequentemente tiram vantagem da tendência dos acordes V7^{b9} se resolverem 5ª abaixo usando a b9 como nota da melodia. Toque a **figura 13-54**, os primeiros dois acordes de "*Sophisticated Lady*" de Duke Ellington, e ouça a resolução do F7^{b9} quinta abaixo sobre Bb-. Gb, a nota da melodia no acorde F7^{b9,} resolve por semitom descendente tornando-se F, a 5ª no acorde de Bb-.

Toque a **figura 13-55**, os dois primeiros compassos de "*Theme For Ernie*" de Fred Lacy, e ouça Bb7^{b9} (com Cb, a b9, na melodia) resolvendo-se uma 5ª abaixo sobre Eb-7.

Figure 13-54

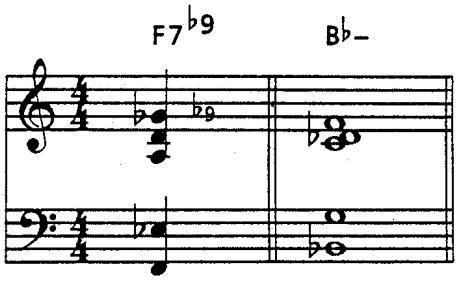
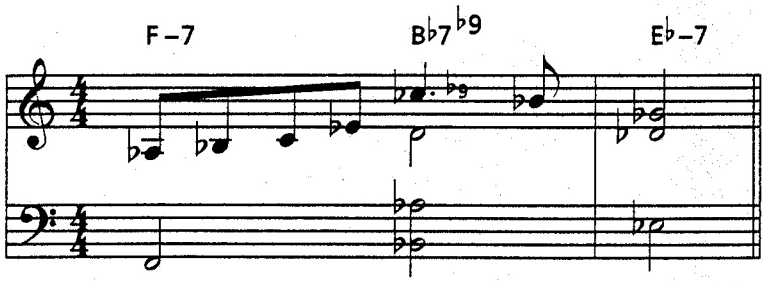


Figure 13-55



Precisamos examinar juntos os acordes V7^{alt} e V7$^{\#11}$, pois eles são a substituição por trítono um do outro dentro de uma mesma escala menor melódica. E7^{alt} e Bb7$^{\#11}$, distanciados por trítono, são ambos derivados da escala de fá menor melódica.

Por causa disso não temos nenhuma nota "evitada" numa harmonia menor melódica, e todos os acordes em uma determinada escala menor melódica são intercambiáveis, E7^{alt} e Bb7$^{\#11}$ são essencialmente o mesmo acorde. Como são intercambiáveis, ambos tendem a se resolver sobre o mesmo acorde. Isso é muito importante: Leia esse parágrafo novamente antes de continuar.

Vamos comparar os acordes $V7^{alt}$ e $V7^{\#11}$.

Acordes $V7^{alt}$ podem resolver em qualquer lugar, mas suas resoluções poderosas estão:

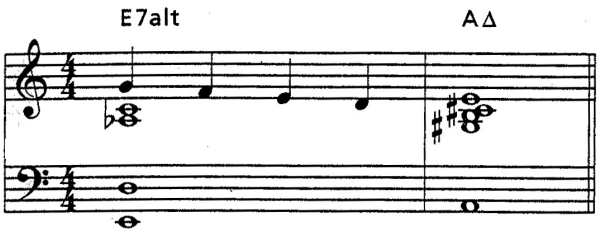
- 5ª abaixo
- Um semitom acima
- 3ª maior abaixo.

Acordes $V7^{\#11}$ podem resolver em qualquer lugar, mas suas resoluções poderosas estão:

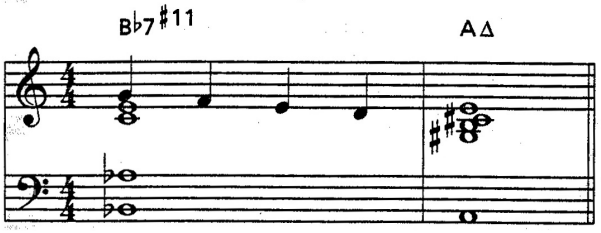
- Um semitom abaixo
- 4ª abaixo
- Um tom acima

Figure 13-56

alt resolves down a 5th -



♯11 resolves down a half step -



Esses dois tipos de acordes ($V7^{alt}$ e $V7^{\#11}$) possuem exatamente a mesma resolução acordal, mas separadas por trítono. Vamos tocar cada caso para tornar isso claro. Vamos usar $E7^{alt}$ e $Bb7^{\#11}$, da escala de F menor melódica, como exemplos.

Como a **figura 13-56** demonstra, tanto $E7^{alt}$ quanto $Bb7^{\#11}$ resolvem em AΔ. Como a **figura 13-57** demonstra, tanto $E7^{alt}$ quanto $Bb7^{\#11}$ resolvem em FΔ. Como a **figura 13-58** demonstra, tanto $E7^{alt}$ quanto $Bb7^{\#11}$ resolvem em CΔ. $E7^{alt}$ e $Bb7^{\#11}$ se resolvem nos mesmos acordes, *pois são essencialmente o mesmo acorde.*

Figure 13-57

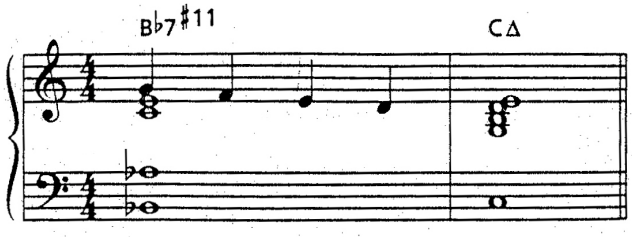
alt resolves up a half step -

♯11 resolves down a 4th -

Figure 13-58

alt resolves down a major 3rd -

♯11 resolves up a whole step -



...

Nota provisória:

Essa tradução parcial para estudo em sala de aula, abarca até aqui somente as páginas 259 a 281 do capítulo 13 (Basic Reharmonization) do trabalho de Levine. Os assuntos de reharmonização continuam sendo tratados pelo autor até a página 380.