UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Policordes:

Sistematização e Uso na Música Popular

Adriano Fagundes Oliveira Lima

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

POLICORDES: SISTEMATIZAÇÃO E USO NA MÚSICA POPULAR

ADRIANO FAGUNDES OLIVEIRA LIMA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em artes do Instituo de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música sob a orientação do Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos

CAMPINAS –2006 FICHA CATALOGRÁFICA

Lima, Adriano Fagundes Oliveira.

L629p

Policordes: sistematização e uso na música popular. / Adriano Fagundes Oliveira Lima. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

- 1. Harmonia(Música). 2. Música popular. 3. Policordes.
- I. Santos, Antonio Rafael Carvalho dos. II. Universidade

Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

l

AGRADECIMENTOS

A Rafael dos Santos, orientador e amigo, pela paciência e conselhos indispensáveis para realização desse trabalho. Aos colegas Budi Garcia, pela co orientação extra oficial cujo auxílio suntuoso ajudou imensamente na concretização dessas idéias, Zé Alexandre Carvalho por dividir as agruras da realização acadêmica e pelas dicas inestimáveis e a Edmundo Cassis, Vinícius Dorim e Fernando Corrêa pelas conversações em torno dos policordes , sempre esclarecedoras.

Ao mestre e amigo Hilton Valente, o Gogô, por ainda nos tempos da graduação ter me chamado a atenção para as possibilidades policordais, e por sua sempre inestimável contribuição para a expansão do meu conhecimento musical , fornecendo referências bibliográficas e "dicas" ao pé do piano sobre o fazer harmônico.

Aos colegas, funcionários e professores do IA pelo convívio em torno do aprendizado musical.

Aos amigos Sizão Machado, Claudio Faria e Deuler Andrade pela acolhida em momento tão difícil da vida.

A minha mulher Maria pela confiança , companhia e inspiração nesses anos vividos juntos e a todos os colegas, inúmeros e importantes em igual medida , pelo convívio musical, em Campinas e São Paulo.

Ao meu tio, Álvaro Moreira, por me apresentar à boa música, e aos mestres, Jobim, Donato, Ivan Lins, Dori, Toninho Horta, entre tantos, que inspiraram esse trabalho.

vi

RESUMO

Policordes; Sistematização e uso na Música Popular

O presente trabalho ocupa-se em pesquisar os policordes, formações acordais

compostas pela sobreposição de uma ou mais tríades ou tétrades sobre uma base simples ou

composta, discutindo as diferentes formas como são encontrados e oferecendo uma proposta de

sistematização. Por tratar-se de uma linguagem relativamente nova, procurou-se primeiramente

investigar como eles são apresentados conceitualmente e graficamente nos trabalhos de diversos

autores e sugerir uma sistematização baseada nessas informações. Em seguida, buscou-se

identificar, com base nesta proposta de sistematização, sua utilização no repertório de música

brasileira.

ABSTRACT

This work is concerned in researching the polychords, chordal structures formed by the superimposition of one or more triads or thetrads over a simple or complex base, discussing the different ways they are found and proposing a system for it's use. Being such a new language, primarily this work searches for how they are presented both conceptually and graphically in different works of several authors and suggests a system based upon these informations. Secondly, this work tries to identify, based upon this system proposal, the use of the polychords in popular music.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	11
1.1 Melodic Structures (Jerry Bergonzi)	13
1.2 Expansions (Gary Campbell)	14
1.3 The Advancing Guitarrist (Mick Goodrick)	15
1.4. Popular and Jazz Harmony (Daniel A. Ricigliano)	17
1.5 Armonia del Siglo XX (Vincent Persichetti)	19
1.6 Sax/ flute lesson with the greats (Mishkit, Bruce)	20
1.7 The Jazz theory Book (Mark Levine)	21
1.8 A chromatic approach to jazz harmony and melody (David Liebman)	23
1.10 Pesquisa em sítios da internet	25
1.10.2 Learn Jazz piano (Scot Ranney)	27
1.10.3 Classic Internet Guitar Lessons (Kevin Morgan)	28
1.10.4 Jazz improvisation Primer (Marc Sabatella)	29
1.10.5. Polychords – The basic (Autor Desconhecido)	32 33
1.10.7 Jazz Arranging Tutorial: Extensions – Polychords	
(Autor desconhecido)	33
Capítulo 2 – PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO	35
2.1 Policorde Simples	37
2.2 Policorde Composto	38
2.3 Policorde Implícito	41
2.4 Policorde Explícito	42
2.5 Modos Policordais	43
2.6 Policordes e Tonalismo	45

Capítulo 3 – OCORRÊNCIA NO REPERTÓRIO BRASILEIRO	55
3.1 "Amor"	59
3.2 "Mountain Flight" (Tema dos Piriás)	63
3.3 "Jogral"	65
3.4 "Se todos fossem iguais a você"	68
3.5 "The Island" (Começar de Novo)	71
Considerações Finais	77
Referências	78
Bibliografia	
Documentos disponíveis em meio eletrônico	

INTRODUÇÃO

As tentativas de representação gráfica na música popular tomaram de empréstimo recursos encontrados na música tradicional. Técnicas como a do baixo cifrado, entre outras, acabaram desaguando no sistema hoje conhecido como cifra, que podemos definir como um sistema de apresentação gráfica que representa uma tríade fundamental e suas tensões. Após a popularização dos song books, esse sistema foi cada vez mais se aperfeiçoando. A própria transformação da música popular também contribuiu para esse processo dinâmico, de certo modo empírico, e ainda não encontrou uma sistematização definitiva. O emprego cada vez maior do número de tensões em um acorde obrigou esse sistema a transformar-se de modo a representar graficamente esses acordes cada vez mais complexos. Essas estruturas são atualmente denominadas Policordes. Os avanços tecnológicos, principalmente a interferência dos computadores pessoais e seus programas de edição de partituras também contribuíram para algumas das transformações ainda em curso. Essa representação gráfica pode variar de autor para autor, editora para editora, programa para programa. Essa problemática toda está no centro da investigação desse trabalho. Ao apresentar a teoria sobre os policordes, tentamos trazer essa falta de sistematização para o centro das discussões, apresentando primeiramente a visão de diferentes autores para o tema dos policordes e num segundo momento o trabalho propõe uma sistematização para o assunto.

Apesar dos esforços até aqui empregados, sabemos que nada é definitivo quando o assunto é a representação gráfica de um acorde. A investigação aqui realizada visa propor primeiramente uma reflexão sobre o papel dos policordes na harmonia atual, e depois, sugere uma sistematização que acredita não ser nem definitiva e muito menos perfeita.

Ainda no corpo do trabalho são destacadas algumas ocorrências dos policordes na música brasileira, tentando apresentá-los da maneira mais simples e dinâmica possível, inserindo-os num contexto ainda em transformação da harmonia brasileira, mas que já faz uso da técnica dos policordes.

Capítulo 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A representação gráfica dos policordes, assim como a própria cifragem, transformouse ao longo do tempo e vários são os modelos hoje utilizados para se representar uma formação acordal baseada nessa técnica.

Das formações mais simples (tríade sobre fundamental) às mais complexas (duas ou mais tríades sobre tétrade), passando por técnicas alternativas (*cell notation*), todos os modelos fornecem, de algum modo, uma sugestão de apresentação gráfica que difere em poucos detalhes uns dos outros. Geralmente restritos à tríade de base e suas tensões sobrepostas na forma de tríades ou tétrades, os modelos de policordes pesquisados diferem em alguns aspectos formais que não os tornam tão díspares no conteúdo: formações acordais complexas obtidas a partir da somatória de tríades ou tétrades a uma fundamental, fundamental e sétima, fundamental e terça, ou tríade ou tétrade de base.

Embora a sistematização dos policordes esteja ainda em curso (como a própria cifragem) existem alguns pontos em comum em todas técnicas pesquisadas:

- A maioria dos autores trata da aplicação dos policordes principalmente em acordes do tipo dominante;
- Salvo algumas exceções (*cell notation*, *David Liebman*) todos eles utilizam técnicas tradicionais de cifragem aplicadas à técnica dos policordes;
- Alguns autores (*Mishkit, Campbell*) trabalham com conceitos derivados dos policordes, como os *modos policordais* e os *pares de tríades*.

Fez-se uma revisão bibliográfica (incluindo alguns sítios da internet) que trata do assunto dos policordes, apresentando brevemente a visão de alguns autores sobre essa técnica e a nomenclatura, em alguns casos, que utilizam para definirem os policordes e suas variações.

Dos livros pesquisados para o presente trabalho, podemos destacar:

	Livro	Autor
1.1	Melodic Structures	Jerry Bergonzi
1.2	Expansions	Gary Campbell
1.3	Advancing Guitarrist, The	Mick Goodrick
1.4	Popular and Jazz Harmony	Daniel A. Ricigliano
1.5	Armonia del Siglo Vinte	Vincent Persichetti
1.6	Sax/Flute lessons with the Greats	Bruce Mishkit
1.7	Jazz Theory Book, The	Mark Levine
1.8	A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody	David Liebman
1.9	Arranjo – Método Prático vol. 3	Ian Guest

1.1 Melodic Structures (Jerry Bergonzi)

Em sua série de livros intitulada *Inside improvisation*, o saxofonista norte americano J. Bergonzi destaca o papel dos policordes como tensões de um acorde dominante e os classifica como tríades das camadas superiores de um acorde. Apesar de não entrar em muitos detalhes sobre a aplicação do conceito dos policordes, fornece alguns exemplos de tríades que podem ser entendidas como tensões de um acorde dominante e destaca individualmente cada uma de suas notas de acordo com as tensões (ou nota básica) que geram.

Ex.1 Tríades maiores sobre acorde dominante

Tríade de Ré	Tríade de Lá bemol	Tríade de Sol bemol	Tríade de Mi bemol	Tríade de Lá
1 2 0 12	8 ^{#9}	b 8 67	ho h7	H8 13
	p Obi3	b 8 #11	58 #9	TO 13
		ha	h-	
9: 0 0) O	0	0	0
	0	0	0	0

Ex.2 Tríades menores sobre acorde dominante

Tríade de Mi bemol menor	Tríade de Lá menor	Tríade de Dó sustenido menor	Tríade Fá sustenido menor	Tríade de Sol menor
	Ω 5		₩ b9	10.9
6 6 8 6 7 8 6 7	8 13	#\$ #5 # 8 3	# 8 <u>13</u> #11	₱ 8 ⁶⁷ 5
#9		₩ 69	"	1
)) o	0	0	bo	0
() 8	ά	8	Ŋ	Ö

A visão pragmática e direta de Bergonzi esclarece a atuação dos policordes quando confrontados com a harmonia tradicional, resumindo-se em uma espécie de manual de aplicação, sem comentar sua origem ou outras implicações. Alguns autores trabalham com outros conceitos, como os policordes oriundos de pares de tríades, como veremos a seguir.

1.2 Expansions (Gary Campbell)

Dentre as propostas apresentadas por Gary Campbell em seu livro, destaca-se o entendimento dos policordes como pares sobrepostos de tríades. Assim como no caso das tríades comuns, o sistema proposto por Campbell para os *pares de tríades* funciona através da adição de duas unidades que, combinadas, acabam resultando em acordes tradicionais com várias tensões.

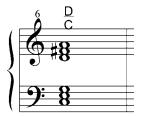
1.2.1 Duas tríades maiores, separadas por um trítono, que podem ser aplicadas sobre acordes dominantes, sendo as aplicações mais óbvias (por conterem, na tônica dos acordes, notas das tríades que compõem o policorde) nos casos dos acordes de C7(b5,b9) e F#7(b5,b9), e menos óbvias (por não conterem, na tônica dos acordes, notas das tríades que compõem o policorde) nos acordes Eb7(13,b9,#9) e A7(13,b9,#9).

Ex. 3 Dó maior e Fá sustenido maior (As vezes chamadas de escalas tritônicas)



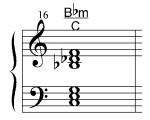
1.2.2 Duas tríades maiores separadas por um tom, que podem ser aplicadas sobre os acordes de C7M(#11) ou C7(#11), F#7(b9,b13,b5), Em7(b5), D7sus4, Am(7M) e Bb7M(#5)

Ex. 4 Dó maior e Ré maior



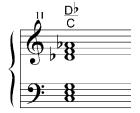
1.2.3 Uma tríade maior e uma tríade menor, separadas por um tom descendente, que podem ser aplicadas sobre os acordes de C7sus(b9), G7sus(b5,#9), Eb7(b9), Db7M(#11)

Ex.5 Dó maior e Si Bemol Menor



1.2.4 Duas tríades maiores separadas por meio tom, que podem ser aplicadas aos acordes de Db7M, C7M, Eb7sus4, Eb7(13,b9) e Fm(7M)

Ex.6 Dó maior e Ré bemol maior



A técnica proposta por Campbell é bem esclarecedora, embora parta de uma visão personalista. Suas considerações são melhores aplicadas às diferentes técnicas de improvisação utilizadas nos dias de hoje por diferentes instrumentistas. Outro autor que tem uma visão particular sobre os policordes e os apresenta dentro de um esquema padronizado é o guitarrista Mick Goodrick, como veremos a seguir.

1.3 The Advancing Guitarrist (Mick Goodrick)

Em seu método para guitarristas, Mick Goodrick fornece uma esclarecedora possibilidade de tratamento dos policordes, aos quais chama de tríades sobre uma fundamental, e fornece uma longa tabela de exemplos aplicáveis segundo sua proposição para o tema. Ele lista várias possibilidades de tríades sobre uma fundamental, sendo que algumas são apenas tríades com uma de suas notas repetidas na fundamental do acorde, sendo então desprezadas. Usando a nota Dó como referência, os policordes redundantes seriam:

$$\frac{C}{C}, \frac{Cm}{C}, \frac{C+}{C}, \frac{Cdim}{C}, \frac{E+}{C}, \frac{F}{C}, \frac{Fm}{C}, \frac{F\#dim}{C}, \frac{Ab}{C}, \frac{Ab+}{C}, \frac{Am}{C}, \frac{Adim}{C}$$

Além dessas situações redundantes (notas que se repetem na fundamental do policorde em questão), temos a repetição de alguns casos, uma vez que as doze tríades aumentadas existentes são na verdade quatro tríades, sendo que a tríade de Dó (C,E,G#) e seus pares correspondentes, formados pelo conjunto (C,E,G#), foi eliminada acima pela sua redundância, e as nove tríades remanescentes são na verdade apenas três e serão descritas da seguinte maneira:

$$Db+ (F+,A+), Bb+ (F\#+,D+), B+ (Eb+,G+).$$

Desse modo, das muitas possibilidades existentes, apenas algumas são de fato policordes formados por quatro notas diferentes. Abaixo, alguns exemplos dos policordes criados a partir da técnica sugerida por Goodrick:

$$\begin{array}{c|c} \underline{Db} \ , \underline{Dbm} \ , \underline{Dbdim} \ , \underline{D} \ , \underline{Dm} \ , \underline{Ddim} \ , \underline{Eb} \ , \underline{Ebm} \ , \underline{Ebdim} \\ C \ C \ C \ C \ C \ C \ C \ C \end{array}$$

Essas possíveis estruturas triádicas ou policordes podem ser categorizadas em três tipos, cujos alguns exemplos são transcritos a seguir:

1.3.1 Acordes com sétima redundantes

$$\frac{\underline{Eb} = \text{Cm7}}{\text{C}}; \quad \frac{\underline{Ebm}}{\text{C}} = \text{Cm7(b5)}; \quad \frac{\underline{Ebdim}}{\text{C}} = \text{Cdim7}$$

$$\frac{\underline{G+(B+;EB+)}}{\text{C}} = \text{Cm(7M)}; \quad \underline{\underline{E}} = \text{C(7M,\#5)} \quad \underline{\underline{Em}} = \text{C7M}; \quad \underline{\underline{B}} = \text{tônica diminuta}$$

$$\underline{\underline{C}} \qquad \underline{\underline{C}} \qquad \underline{\underline{C}} \qquad \underline{\underline{C}} \qquad \underline{\underline{C}}$$

1.3.2 Acordes com sétima menos óbvios

$$\frac{Db}{C} = Db7M ; \frac{Dbm}{C} = Dbm(7M) ; \frac{Dbdim}{C} = D \text{ tônica diminuta}$$

$$\frac{D}{C} = D7 ; \frac{Dm}{C} = Dm (F6) ; \frac{Ddim}{C} = Dm7(b5) \text{ Fm6}$$

$$\frac{Db+}{C} (F+; A+) = Db+(7M)$$

$$C$$

1.3.3 Estruturas Híbridas

 $\frac{Fdim}{C}; \frac{F\#}{C}; \frac{F\#m}{C}; \frac{G}{C}; \frac{Gm}{C}; \frac{Gdim}{C}; \frac{Abm}{C}; \frac{Abdim}{C}.$

Ainda como tentativa de aproximar a linguagem dos policordes à harmonia tradicional, o autor menciona que essas formações acordais sugerem acordes de décima terceira incompletos.

Interessante notar que Goodrick refere-se apenas aos policordes em seu formato simples, ou seja, tríades sobre uma fundamental. Outros autores preferem entender os policordes em diferentes formatos, como Ricigliano, que analisaremos a seguir.

1.4 Popular and Jazz Harmony (Daniel A. Ricigliano)

Em seu método de harmonia, Ricigliano utiliza, graficamente, uma barra transversal para apresentar o policorde, o que demonstra a ausência de uma sistematização para essa técnica. Na verdade, embora não usual, a barra transversal funciona como a horizontal, ou seja, indica uma tríade ou tétrade nas vozes superiores sobre um tétrade (com a quinta suprimida, nos casos dos acordes do tipo dominante) construída sobre uma fundamental. Ele classifica os policordes como acordes superpostos. Na sua apresentação dos modelos de policordes, ele prefere as estruturas triádicas sobre tétrades dominantes, uma vez que afirma serem nesses tipos de acordes (dominantes) que melhor se aplica essa técnica. Cita também, na página 147 que "pensando em termos de dois acordes sobrepostos, ao invés de um acorde com muitas tensões, facilita-se tanto a escrita quanto a execução desses acordes".

A seguir, uma lista dos exemplos apresentados pelo autor, dando preferência aos acordes dominantes.

Ex.7 Tétrade diminuta e tríades maiores sobre tétrades dominantes

C#dim7 C7	Cdim C7	D C7	Ab C7	G C7	A C7	
	þ\$	#8	, 8	9, 98	#8	
9:08	8	8	8	8	8	

Ex. 8 Tríades maiores e menores sobre tétrades maiores com sétima maior, menores com sétima e menores com sétima e quinta diminuta

<u>B m</u> C7M	<u>D</u> C7M	<u>В т</u> С7М	Bb C m7	D m C m7	<u>B</u> β C m7(β5)
(B C #8	#8	##8	8	8	58
9: 6 8	8	8	þ.8	8	7,8

Curioso notar a total diferença nas abordagens praticadas pelos diferentes autores quando tratam dos policordes. Entre Goodrick e Ricigliano há uma clara divergência quanto à base dos policordes. Outros autores levam essa linguagem a patamares muito mais complexos, como no caso de Persichetti, a seguir.

1.5 Armonia del Siglo XX (Vincent Persichetti)

Em seu complexo modo de classificar os policordes, Persichetti os define como "a combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes áreas harmônicas, sendo seus segmentos considerados como unidades acordais". E completa:

Existem quatro tipos de policordes com três unidades ou mais: aqueles cujas unidades superiores são construídas sobre a terça e a quinta da tríade de base (raramente sobre a fundamental), aquelas cujas unidades superiores são construídas sobre harmônicos (em qualquer oitava) da terça e da quinta da tríade de base, aqueles cujas unidades superiores são construídas sobre a fundamental, terça ou quinta de tríades que não são a de base e aquelas que são construídas sobre harmônicos de harmônicos da terça e quinta da tríade de base.

A seguir, alguns exemplos de policordes fornecidos por Persichetti:

Ex. 9 Unidades de duas tríades



No exemplo acima, Persichetti afirma que "os harmônicos resultantes de um som fundamental podem produzir uma poliharmonia".

Após essa introdução, o autor apresenta uma análise aprofundada dos efeitos acústicos dos policordes e sua relação com a série harmônica e suas implicações que transporta essa linguagem a um patamar de complexidade o qual o presente trabalho não pretende investigar, estando mais voltada à música clássica, citando ocorrências em obras de autores como Béla Bartok (Quarteto de cordas número 5), Charles Ives (Sonata para Piano número 2) e Igor Stravinsky (The Rake's Progress).

1.6 Sax/ flute lesson with the greats (Mishkit, Bruce)

Em seu método, onde compila alguns ensinamentos de instrumentistas famosos como Lenny Picket, Joe Lovano, Paquito D'Rivera, Ernie Watts, Davie Liebman e Hubert Laws, Bruce Mishkit apresenta em seu último capítulo um resumo sobre policordes que ele chama de "Upper Structures" (estruturas superiores) e os sugere como ferramenta útil para se desenvolver novos padrões de improvisação.

O autor afirma ainda que se trata de uma técnica utilizada principalmente por pianistas, que têm por hábito utilizar esse processo devido à facilidade visual que o próprio instrumento propicia.

Apresenta também a hipótese de um pianista que tem na mão esquerda as notas Mi e Si bemol (terça maior e sétima menor de um acorde de Dó com sétima), ter à sua disposição várias tríades em sua mão direita que produziriam diferentes alterações nesse acorde dominante. Existem, afirma, cinco tríades maiores e seis menores que podem ser usadas dentro dessa técnica.

A seguir, alguns exemplos:

Ex. 10 Tríades Maiores sobre base dominante (terça maior e sétima menor)

$\frac{D}{C7}$	Eb C7	F# C7	$\frac{A^{\flat}}{C7}$	<u>A</u> <u>C</u> 7	
(c #8	8	##8	28	#8	
3: 6 0	0	20	20	0	

Ex.11 Tríades Menores sobre base dominante (terça maior e sétima menor)

C m C 7	D m C 7	<u>C</u> C7		$\frac{G m}{C 7}$	<u>A m</u> C 7	
8 C 8	2), 8	, §	#8	98	8	
5:6 0	20	20	0	20	0	

Nos exemplos anteriores, Mishkit destaca os acordes dominantes (pela cifragem convencional) com suas tensões relacionados aos policordes formados pela sobreposição das tríades maiores e menores sobre as bases dominantes.

Assim como Campbell, Mishkit adota os policordes basicamente como ferramentas aplicáveis a improvisos, não destacando sua origem ou a técnica empregada em sua obtenção.

1.7 The Jazz theory Book (Mark Levine)

Em seu método sobre a teoria do Jazz, Levine chama os policordes de "acordes com barras" (*slash chords*) e os define como uma tríade sobre uma fundamental. Prefere também trabalhar com as tríades em sua segunda inversão (quinta, fundamental e terça) por entender que nessa inversão soam mais fortes e lista uma série cromática de tríades sobre a mesma fundamental, tecendo alguns comentários sobre as mesmas.

Ex.12 Tríades cromáticas sobre fundamental

٥	C/C	Dþ/C	D/C	E ₂ /C	E/C	F/C	Gb/C	G/C	Ab/C	A/C	B♭/C	B/C
	<u>8</u>	8	#8	28	8	8	9,8	8	9 8	#8	8	#8
19:	Co	O	O	0	O	O	0	0	O	O	O	0

A seguir, o autor comenta cada caso individualmente.

C/C	Mesma tríade da fundamental
Db/C	Tríade meio tom acima da fundamental
D/C	Tríade um tom acima da fundamental
Eb/C	Tríade uma terça menor acima da fundamental
E/C	Tríade uma terça maior acima da fundamental
F/C	Tríade uma quarta justa acima da fundamental
Gb/C	Tríade um trítono acima da fundamental
G/C	Tríade uma quinta justa acima da fundamental
Ab/C	Tríade uma sexta menor acima da fundamental
A/C	Tríade uma sexta maior acima da fundamental
Bb/C	Tríade uma sétima menor acima da fundamental
B/C	Tríade uma sétima maior acima da fundamental

C/C é uma cifra inútil e quase nunca surge como tal, sendo praticamente sem utilidade.

Db/C é na verdade um acorde de Db7M com a sétima como base (Db/C). Bud Powell utilizou essa cifra em sua composição "Glass Enclosure". Apesar dos policordes terem sido mais largamente usados a partir da década de 60, Powell fez uso dessa técnica já em 1953, quando gravou "Glass Enclosure". O mesmo acorde ainda pode ser visto como um acorde de dominante C7sus(b9,b13) embora esse tipo de cifragem seja mais incomum.

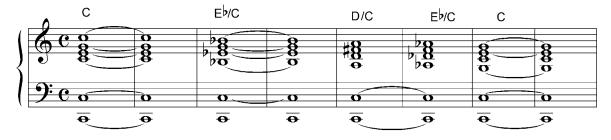
Ex.13 Db/C funcionando como acorde dominante

D D	P/C	F7M	C7sus(b9,b13)
	8	8 0) <u>A</u>
(): c	O		O
		0	

D/C soa como um acorde lídio, ou C7M(#11).

Eb/C é , na verdade , um acorde de Cm7. Esse tipo de cifragem policordal poderá aparecer apenas quando esse acorde fizer parte de uma série de outros acordes do mesmo tipo, como na canção "Green Dolphin Street" (B. Kaper).

Ex.14 Eb/C em "Green Dolphin Street"



E/C pode ser entendido como uma cifragem diferenciada para o acorde de C7M(#5), ou Lídio Aumentado, oriundo da escala Menor Harmônica.

F/C é na verdade uma tríade de Fá na segunda inversão.

Gb/C e **Ab/C** são tríades muito utilizadas em acordes dominantes , pois geram tensões bastante utilizadas nesses tipos de acorde. Gb gera as tensões #11, b7 e b9 e Ab gera as tensões b13 e #9. Essas duas tríades são oriundas da escala de Dó Alterada.

G/C segundo Levine é pouco utilizada por conter a 5ª justa, 7ª maior e 9ª de um acorde de C7M, sendo essa última preferida em relação à primeira cifra.

A/C é usualmente utilizada como substituta de um acorde de C7(b9).

Bb/C é um modo alternativo para a cifra de C7sus.

B/C funciona como um bom exemplo da funcionalidade do sistema de cifragem por policordes. Numa cifragem convencional, o acorde de B/C seria cifrado C7M(#11,#9), que é muito mais complexo de ser decifrado do que B/C,e esse acorde geralmente funciona como substituo de um acorde do I grau.

Também bastante pragmática, a visão de Levine resume-se aos policordes simples. Um autor que extrai mais possibilidades dessa técnica é David Liebman, como veremos a seguir.

1.8 A chromatic approach to jazz harmony and melody (David Liebman)

Talvez o mais completo método sobre os policordes, nesse livro seu autor, o saxofonista Dave Liebman, leva a teoria dessa técnica a um nível de complexidade que ultrapassa os efeitos desejados por esse trabalho. Dono de um estilo próprio, pode-se dizer que esse livro é quase um tratado sobre uma nova técnica de se pensar a harmonia e a melodia (Cromatismo Tonal), aplicando conceitos bastante contemporâneos que ainda carecem de reconhecimento pelo ouvido mediano não acostumado às possibilidades que o emprego dessa nova técnica possibilita.

Sua proposta caminha mais em direção ao bi-tonalismo, ou politonalismo, abrindo possibilidades pouco exploradas pelo universo das canções, que é mais próximo dos objetivos do presente trabalho.

Quanto aos policordes, Liebman os descreve como acordes de estruturas superiores (*upper structure chords*) e define:

Essa é uma categoria onde a terminologia é usada para ajudar a ouvir e criar respostas não ortodoxas aos acordes comuns. Utilizando-se a simbologia dos policordes para se descrever um acorde alterado, torna-se possível o emprego de duas escalas. As estruturas superior e inferior do policorde podem ser visualizadas como se cada uma delas representasse uma escala ou tônica

específica, através das quais uma linha melódica pode transitar refletindo as duas tonalidades simultaneamente.

Usando o acorde de C7 como referência, ela cita uma tabela de exemplos de terminologia de estruturas superiores (policordes):

Ex.15 Vários acordes de centro tonal Ré sobre C7

$$\frac{D}{C7} = C7(9,13,\#11) \qquad \frac{D7M(\#5)}{C7} = C7(9,b9,\#11) \qquad \frac{Dm(7M)}{C7} = C7(9,b9,11,13)$$

$$\frac{Dm}{C7} = C7(13,11) \qquad \frac{D7(b5)}{C7} = C7(\#11,b13) \qquad \frac{D}{C7} = C7(\#11)$$

$$\frac{D7}{C7} = C7(13,\#11) \qquad \frac{Dm7(b5)}{C7} = C7(11,b13) \qquad \frac{D7M(\#5)}{C7} = C7(9,b9,11,b13)$$

$$\frac{D7(\#5)}{C7} = C7(9,\#11) \qquad \frac{D7M(b5)}{C7} = C7(9,b9,\#11,13) \qquad \frac{D7M}{C7} = C7(9,b9\#11,13)$$

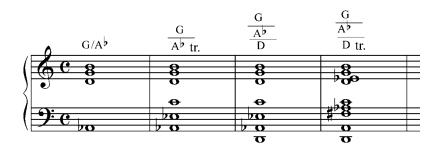
$$\frac{Dm7}{C7} = C7(11,13) \qquad \frac{Dm(7M,b5)}{C7} = C7(9,b911,b13)$$

$$\frac{Dm7}{C7} = C7(11,13) \qquad \frac{Dm(7M,b5)}{C7} = C7(9,b911,b13)$$

Com base nos acordes gerados pelos exemplos acima, podemos notar que de fato Liebman estende essa técnica a um patamar muito superior ao desejado pelo presente trabalho. Acordes como o de C7(9,b9,11,13), que são abordados em vários momentos por ele (a coexistência da nona menor com a nona maior) são muito pouco usuais nas harmonias analisadas até aqui.

Noutro momento, o autor sugere uma possível evolução dos policordes, apresentando o seguinte modelo:

Ex.16 Evolução dos policordes segundo David Liebman



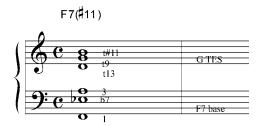
Vale a pena ressaltar a opção de Liebman pela cifragem onde diferencia base simples (Ab) e base triádica (Abtr.). Nos dois últimos exemplos também sugere que as notas mais graves devam ser tocadas primeiramente e depois sustentadas pelo pedal de modo que se possa ouvir o som completo do policorde em questão.

1.9 Arranjo – Método Prático (Ian Guest)

Em seu completo método de arranjo, o húngaro Ian Guest (radicado no Brasil desde 1957) apresenta uma clara definição dos policordes, desde duas técnicas de extração a sua aplicação, fornecendo exemplos e tabelas que tornam mais fácil a compreensão desse sistema. Em sua definição, o autor acrescenta:

Tríade de estrutura superior (TES) é estrutura triádica maior ou menor (aumentada só é disponível na falta de tríade Maior ou menor, como é o caso da escala de tons inteiros), em posição cerrada (fechada) e qualquer inversão. Consiste em notas da escala do acorde, incluindo no mínimo uma nota de tensão. Quanto mais notas de tensão (T) mais rico o seu som. A estrutura geral do acorde compreende duas seções: a TES e a estrutura inferior. A estrutura inferior consta do som básico do acorde. As duas seções são separadas pelo intervalo de 4J (quarta justa), pelo menos.

Ex.17 Tríade de Estrutura Superior segundo Ian Guest



Temos no exemplo acima claramente identificadas cada nota tanto da tríade que compõem a estrutura superior (G tes) como a estrutura inferior (F7), que o autor chama também de som básico. No exemplo anterior, ele sobrepõe uma tríade de sol na segunda inversão sobre uma estrutura inferior composta pela fundamental, sétima menor e terça do acorde de F7. Em seguida, o autor fornece uma tabela onde discorre sobre o modo de construir essas estruturas e como é feita a seleção das tríades disponíveis.

1.9.1 Modo de construir

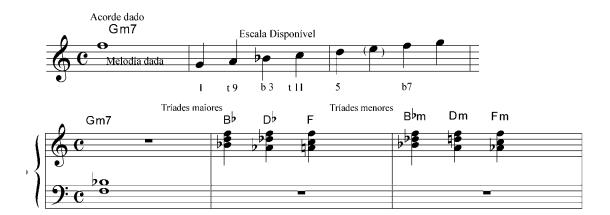
- a) Determine a escala do acorde do momento;
- b) Procure todas as tríades maiores e menores que a escala oferece, que incluam a nota da melodia (1ª voz);
- c) Selecione a tríade com maior número de tensões (T) para maior riqueza de som;
- d) Monte a tríade de cima para baixo, em posição cerrada, a partir da 1ª voz;
- e) Faça a estrutura inferior representar o som básico do acorde, omitindo a nota que já se encontra na estrutura superior (dobramento de uma nota possível, embora mais aceitável a 6 ou mais vozes);
- f) A estrutura inferior deve estar separada da superior pelo intervalo de quarta justa, no mínimo, ou oitava justa, no máximo.

1.9.2 Como é feita a seleção de tríades disponíveis

- g) Determine as 3 tríades maiores e as 3 tríades menores onde a nota melódica pode ser 1 (Fundamental), terça ou quinta;
- h) Entre essas 6 tríades, elimine as que incluam nota(s) evitada(s) ou não diatônica(s) à escala de acorde disponível;
- i) Entre as tríades restantes, escolha a que tiver o maior número de notas de tensão;
- j) Extensão ideal para a 1º voz:



Ex.18 Aplicação do sistema proposto por I. Guest



No exemplo anterior, temos, na segunda figura, 3 tríades maiores e 3 menores. As tríades eliminadas são as de Db (ré bemol e lá bemol fora da escala), Bbm (ré bemol fora da escala) e Fm (lá bemol fora da escala). As disponíveis são as de Bb (sem nenhuma tensão), Dm (uma tensão) e F, escolhida como a mais indicada por possuir duas tensões (lá e dó).

Ainda em seu completo modo de análise dos policordes (ou TES, como prefere o autor) I. Guest divide seu sistema em tríade de estrutura superior a 6, 4 e 3 vozes, fornecendo para cada uma delas uma extensão ideal para a primeira voz e um modo particular de construção.

1.9.3 Tríade de estrutura superior a 6 vozes

Modo de construir: procedimento igual ao descrito anteriormente (5 vozes). Na estrutura inferior haverá, agora, 3 vozes, podendo enriquecer o acorde com nota de tensão não usada na TES (evitando **a.** #5 ou b13 **b.** violação do limite de intervalos graves real ou com baixo assumido **c.** o indevido b9 vertical). A última voz pode ser a fundamental, dando maior clareza harmônica. O uso persistente da nota fundamental na última voz, durante um trecho, leva à técnica da *posição espalhada*. Dobrar uma das vozes ou usar nota branda (não-dissonante) pode ser bom, para beneficiar o perfil na montagem do acorde.

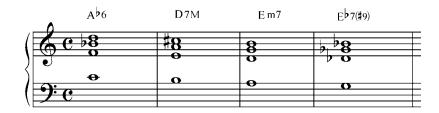
Extensão ideal para a 1º voz:



1.9.4 Tríade de Estrutura Superior a 4 vozes

Modo de construir: os melhores resultados são alcançados quando a TES está na Segunda inversão e é suportada por uma nota do acorde de 4º abaixo:

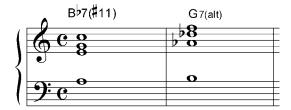
Ex.19 TES a 4 vozes



Isso pode não funcionar. O melhor programa de trabalho:

- a) Construa a TES;
- b) Coloque a nota de acorde na 4º voz, procurando obter estrutura de quartas ; quando não há essa possibilidade, procure a nota de suporte a outro intervalo;
- c) Uma das notas características do acorde pode faltar na montagem.

Ex.20 TES a 4 vozes – acordes do tipo dominante



Extensão ideal para 1º voz:



1.9.5 Tríade de Estrutura Superior a 3 vozes

Com apenas três vozes disponíveis para formar os policordes, elas formarão a tríade de estrutura superior, deixando o som básico do acorde por conta do acompanhamento harmônico.

Como a TES a 3 vozes não dispõe de estrutura inferior no naipe, a extensão ideal para a 1º voz não é definida.

1.9.6 Efeito e Emprego

Como o texto de I. Guest é mais voltado aos arranjadores, ele ainda acrescenta algumas sugestões quanto à aplicação e o efeito das TES na escrita harmônica:

Mesmo as harmonias mais simples ganham riqueza notável com o emprego de TES. É autêntica na linguagem jazzística/dissonante.

- a) TES em seqüência, durante um trecho;
- b) É recomendado que o trecho escolhido para TES seja o clímax do arranjo, e só por tempo limitado. É próprio a momentos de grande riqueza harmônica e melodia não muito ativa;
- c) Onde cada nota melódica recebe acorde diferente, TES é indicada combinada com a posição espalhada (presença fundamental no naipe);
- d) Em contracantos passivos ou percussivos;
- e) TES em pontos ou fragmentos isolados;
- f) Pontos de predomínio vertical;
- g) Combinada com a técnica em quartas onde o perfil de quarta justa não funciona (acordes diminutos, Dom7(13,b9));
- h) Como ênfase no ponto alto da frase;
- i) Final de música

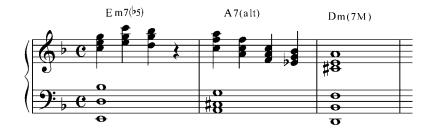
Ex.21 TES em final de música maior, trocando I Jônico por escalas que produzem TES de sonoridade rica

C(6,9)	C7M(#11)	C7M(#9,#11)	
/ •	# <u>R</u>	_## Ω	_
(() C 8	8	88	=
) 1 18			_
	<u>•</u>	•	_
7 C 8	O	O	=

Ex.22 TES em final menor, acréscimo de 6 em Im7 formando TES

5 Cm7	Cm7
8	8
	ho
) \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \) O
	0

Ex.23 TES aplicada à melodia em arpejo



TES são mais bem aplicadas em dois naipes com ritmos independentes. A estrutura inferior é tocada a 2 ou 3 vozes em forma de fundo harmônico ou notas sustentadas (em posição espalhada ou não) e a melodia, mais ativa, é harmonizada com TES, nota por nota. É trabalhoso, mas resulta em sonoridade extremamente rica e sofisticada. A distância mínima de quarta justa entre as duas estruturas não precisa ser observada, em divisões independentes.

1.10 Pesquisa em sítios da internet

Alguns sítios da internet foram pesquisados, entre eles: learnjazzpiano, m-base, cyberfret, outsideshore, lycosukguitarportal, scroom, e jazzarrangingtutorial. Em todos eles, a apresentação dos policordes é semelhante àquela encontrada nos livros: alguns sítios têm métodos semelhantes, outros utilizam o mesmo processo embora apresentem um padrão de cifragem diferente. Em todos eles, a técnica é basicamente a mesma: tríades ou tétrades

acrescentadas a uma base dominante formada por uma fundamental, tríade, tétrade ou ainda base dominante (tônica e sétima ou tônica e terça ou terça e sétima).

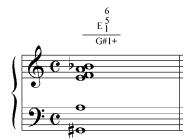
1.10.1 **Cell Notation** (Steve Coleman)

Liderado pelo saxofonista Steve Coleman, o sítio apresenta os princípios que norteiam a música feita pelo grupo com o mesmo nome. A partir de bases jazzísticas, o grupo desenvolve um estilo musical cuja principal característica é a liberdade e inventividade harmônica, explorando novas possibilidades no tratamento dos acordes, tendo desenvolvido uma técnica particular de notação que faz uso de estruturas semelhantes aos policordes. Esse curioso sistema de notação harmônica é chamado de *Cell Notation*, que poderia ser traduzido por Células de Cifragem, e é definido como um sistema utilizado para descrever estruturas melódicas e harmônicas, usuais ou não. Esse sistema faz uso de uma notação próxima da dos policordes, porém mais complexa, pois procura decifrar a ordenação das vozes na montagem do acorde. Coleman afirma:

O termo célula é usado para descrever um pequeno grupo de notas (geralmente formado de duas a cinco vozes) que pode ser usado como uma entidade separada ou como base, sobre a qual se montarão estruturas mais complexas. Sua vantagem é a de poder demonstrar estruturas sonoras em sua totalidade, mostrando exatamente a ordenação das vozes até mesmo de estruturas pouco usuais (muito em voga nos dias de hoje) assim como ser um sistema muito mais fácil de ser utilizado (uma vez aprendido).

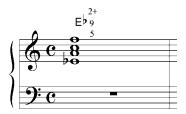
O padrão de cifragem adotado é pouco usual, e sua leitura, mais complexa.

Ex. 24 Célula de Cifragem Composta



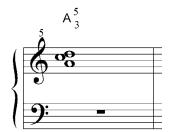
No exemplo acima, temos G# representando a base da célula; o símbolo 1+ representa a nota lá, uma oitava acima (o símbolo + representa uma oitava) e a linha acima do G# indica o fim de uma célula em particular . A próxima célula descreve a estrutura (de baixo pra cima) E-F-A-Bb. Os números acima da nota de referência da segunda célula (E) indicam quantos semitons acima as próximas notas estarão, como no exemplo abaixo:

Ex. 25 Célula de Cifragem Simples



O mínimo de três notas também pode ser representado pelas Células de Cifragem, como no exemplo a seguir:

Ex.26 Célula de Cifragem com poucas notas



Mais uma vez, temos a nota base em relação à qual os números estão relacionados em ordem de semitons. Diferentemente dos policordes, a nora referencial não é necessariamente a fundamental do acorde, uma vez que a técnica das Células de Cifragem trabalha com um conceito mais livre em relação à harmonia tradicional.

1.10.2 **Learn Jazz piano** (Scot Ranney)

Outro exemplo de tentativa de nomenclatura encontrado para os policordes é a abordada pelo educador Scot Ranney

Em seu sítio, há a proposta de se entender os policordes (aqui restritos aos acordes dominantes) como "Chords on Dominant Tensions", que poderíamos traduzir como acordes sobre tensões de dominantes. O esquema é semelhante em tese com os demais vistos até então, apenas sua tentativa de abordagem e nomenclatura se diferem. Temos por exemplo, a cifra vii LYD, que significaria modo escalar construído sobre o sétimo grau do modo lídio, ou iii MAJ, modo escalar construído sobre o terceiro grau do modo maior (jônico).

O autor prefere trabalhar com o conceito de tétrades sobre tétrades, dividindo-as entre tétrades maiores sobre tétrades dominantes e tétrades menores sobre tétrades dominantes. Em todos os casos, trabalha com policordes do tipo dominante.

D7M F7MF7M9b5) в♭7м G7M C7M E7 E7 E7 E7 E 7 Ω #8 #8 #8 #8 #8

Ex. 27 Tétrades maiores sobre tétrades dominantes

Ex. 28 Tétrades menores sobre tétrades dominantes

7 <u>Dm</u> 7 € 7	Em7(<u>add</u> 11) ↔ E7	⊕ Gm11	A <u>m7</u> E7	P
1 6 8°	8	98	8	9 8
9 :#8	#8	#8	#8	#8

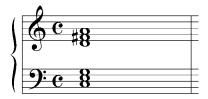
Importante notar que em alguns casos, Ranney trabalha com tétrades com tensões adicionadas na estrutura superior dos policordes.

1.10.3 Classic Internet Guitar Lessons (Morgan, Kevin)

Nesse sítio, mais voltado aos guitarristas, há um artigo de Kevin Morgan onde ele define os policordes como um encontro, literal e harmonicamente, de dois acordes adjacentes em uma tonalidade.

Apresenta a problemática das possíveis análises às quais os policordes estão sujeitos, como no caso de uma tríade de Dó sobre uma de Ré, C/D, que poderia ser analisado como uma inversão de D13, onde as tensões 7, 9, 11 são tocadas nas vozes inferiores e a tríade básica 1, 3, 5 nas vozes superiores, ou ainda um acorde de Dó como nona, décima primeira e décima terceira acrescentadas, sem sétima, o que resultaria numa cifragem complexa e de difícil compreensão (Cadd9,add11,add13,omitt7), ou ainda podendo ser cifrada simplesmente como um acorde de C13.

Ex 29 Tríade de Ré sobre tríade de Dó



Cita ainda a possibilidade dos policordes serem analisados como tríades nas camadas superiores, sendo que a base do acorde é sempre uma tríade (maior , menor ou aumentada), tendo acrescida em sua camada superior outra tríade que representa suas tensões.

Lista uma forma diferente de extração dos policordes, utilizando a cifragem relativa ao papel das tríades em determinado campo harmônico, como por exemplo:

I/II II/III III/IV IV/V V/VI VI/VII VII/I

Além das sugestões de extração dos policordes em um campo harmônico, Kevin Morgan em seu ensaio, sugere a aplicação dos policordes na invenção de "lead lines", ou linhas melódicas de condução (no caso de acompanhamento de guitarristas em uma canção) , e que essa

linguagem pode sugerir novos saltos melódicos na construção de frases para improvisos, composições e arranjos.

1.10.4 **Jazz improvisation Primer** (Marc Sabatella)

Nesse sítio, seu coordenador, Marc Sabatella estabelece um interessante comparativo entre os policordes e as escalas que eles geram. Os define como a adição de duas tríades e demonstra, a partir do policorde gerado por essa adição, quais as escalas que eles descrevem.

Começa apresentando o exemplo de D/C, e afirma que pode encaixar-se nas escalas de Dó lídio e Do lídio dominante, e que pode ser aplicado a quaisquer aberturas de acordes dessa escala.

Afirma ainda que "se experimentarmos outras tríades sobre a tríade de Dó maior, encontraremos várias combinações que soam bem e descrevem escalas bem conhecidas".

Mesmo que alguns desses policordes apresentem notas repetidas, e são geralmente evitados por esse motivo, o autor lista alguns exemplos aplicáveis e as escalas que eles produzem.

Ex. 30 Escalas de Dó Dominante diminuta e Dó Mixolídia



Ex. 31 Escalas de Dó Jônica ou Mixolídia e Escala de Dó Dominante diminuta



Ex. 32 Escala de Dó Dominante Diminuta e escala de Dó Lídia



Todos os casos listados acima tratam de tríades maiores na base. A seguir, alguns exemplos apresentados por Marc Sabatella para tríades menores na base dos policordes e as respectivas escalas às quais estão relacionados

Ex. 33 Escalas de Dó Frígia e Dó Dórica



Ex. 34 Escalas de Dó Menor Eólia e Dó Dominante Diminuta



Ex. 35 Escala de Dó Menor Dórica e Dó Menor Frígia



A seguir o autor trata de outras possibilidades policordais com bases dominantes (fundamental e sétima menor) acrescidas de tríades nas vozes superiores. Esse tratamento é em parte utilizado para se evitar a repetição de notas na formação acordal e ao mesmo tempo não restringir os policordes apenas àquelas que não repitam notas.

Mais uma vez, essa técnica é bastante aplicada aos acorde dominantes.

Alguns exemplos são listados a seguir.

Ex. 36 Relação Policordes Compostos – Acordes Tradicionais gerados pela sobreposição de tríades maiores e menores sobre bases dominantes (fundamental e sétima, fundamental e terça e terça e sétima).

$$\frac{D^{\flat}m}{C7} = C7(b9,b13) \qquad \frac{D}{C7} = \frac{E^{\flat}}{C} = C7(\sharp 9) \qquad \frac{F^{\sharp}}{C} = C7(\sharp 11,b9) \qquad \frac{F^{\sharp}m}{C7} = C7(b9,\sharp 11,13)$$

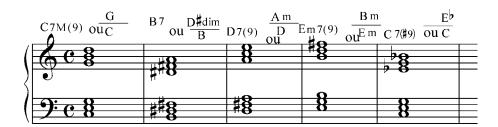
1.10.5 **Polychords – The basic** (Autor Desconhecido)

De autor desconhecido, o texto apresentado nesse sítio relaciona os policordes aos acordes com grande número de tensões. Seu autor descreve a formação dos policordes sempre os relacionando com os acordes tradicionais, e lista um número de ocorrências desses modelos, diferindo dos outros autores por fazer uso de tríades diminutas e não apenas maiores e menores como na maioria dos casos analisados até aqui.

Sugere exatamente o uso dos policordes como facilitadores da compreensão, análise e uso de acordes tradicionais que tenham muitas tensões.

Assim como os outros sites, neste, o autor também procura relacionar os tipos de acordes tradicionais dos quais derivam os policordes, fornecendo uma lista com alguns exemplos.

Ex. 37 Acordes tradicionais x Policordes



O autor também ressalta a praticidade da técnica dos policordes na orquestração, uma vez que é possível, numa formação orquestral de grandes proporções, dividir entre famílias de instrumentos ou naipes uma tríade de dó e uma de mi bemol, que soando simultaneamente formariam um acorde de C7(#9). Curioso notar que assim como Campbel, esse desconhecido autor trabalha com a técnica de pares de tríades para a obtenção dos policordes.

1.10.6 **Theory on Tap – Lesson11: Polychords** (Vance Gloster)

Com uma análise bastante semelhante ao último sítio analisado, Vance Gloster compara os policordes aos acordes tradicionais com a diferença de sobrepor tríades maiores e menores a uma fundamental apenas, sempre relacionando os policordes obtidos aos acordes tradicionais.

Nesse sítio, também mais voltado aos guitarristas, Gloster define os policordes como acordes construídos sobre uma nota ou grupo de notas que não são a tônica do acorde. Diz ainda que são usados como ferramenta para definir formações acordais mais complexas, como as usadas no Jazz.

A seguir, lista alguns exemplos do que chama policordes mais usados:

C/A C7M F7(9) D7M(9) C 6 OU A m/C G7sus(9) Em7(9)omit3 ou A m7 ou ou ou A/D ou B dim/G B m/E F/G Ω 0 O O O

Ex. 38 Policordes Simples x Acordes Tradicionais

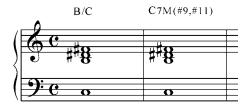
1.10.7 **Jazz Arranging Tutorial: Extensions – Polychords** (Autor desconhecido)

Também de autor desconhecido, o texto desse sítio, voltado para arranjadores, define os policordes como a adição de uma tríade à outra ou à sua extensão, que inclui sétimas, nonas, décimas primeiras e décimas terceiras e sua alterações. Afirma ainda que saber trabalhar a extensão de formações acordais é crucial para a escrita jazzística. Abaixo, lista algumas regras para essa técnica:

- k) Use intervalos de sétima maior ou sua inversão. Nonas aumentadas (#9) devem ser usadas sobre terças maiores e décimas terceiras (13) sobre sétimas (7);
- 1) Evite nonas menores. Isso acontece quando não se observa as regras do item 1;
- m) Não escreva as tensões nas vozes inferiores dos acordes, use-as geralmente acima do Fá que está abaixo do Dó central;
- n) Muitas vezes, pensar nos acordes estendidos como sendo policordes pode ser útil.

Há ainda uma boa referência à problemática da nomenclatura: "algumas vezes os acordes não são facilmente compreendidos quando descritos pela cifragem convencional. Nesses casos a notação dos policordes deve ser usada. Os policordes são escritos usando-se uma linha horizontal que separa dois acordes, indicando que ambos devem ser tocados simultaneamente. Isso difere da cifragem de acordes invertidos, que utilizam uma barra diagonal que indica uma nota que não a tônica no baixo".

Ex.39 Cifragem tradicional x Cifragem Policordal



Os métodos e sítios analisados contém semelhanças e diferenças na apresentação e compreensão da linguagem dos policordes. Diferem também quanto ao grau de complexidade que trafegam: alguns fornecem apenas exemplos construídos sobre bases dominantes e funcionam como instrumental para improvisos, outros apresentam a técnica utilizada na obtenção dessas estruturas e são bem mais complexos. O que se tem, ao final dessa pequena análise, é um resumo de diferentes formas de se apresentar essa linguagem que embora careça de uma sistematização definitiva, já dá seus primeiros passos no sentido de firmar-se como uma possibilidade de tratamento harmônico que de fato sugere novas possibilidades para compositores, improvisadores e arranjadores.

Capítulo 2 – PROPOSTA DE SISTEMATIZAÇÃO

A técnica dos policordes está intimamente ligada à linguagem das cifras (representação gráfica de uma formação acordal com no mínimo 3 notas), que , desde a técnica do baixo cifrado, vem transformando-se ao longo do tempo, incorporando novas dissonâncias cada vez mais distantes das notas básicas do acorde (fundamental, terça e quinta). Segundo Schoenberg:

Baixo cifrado, ou numerado, uma espécie de taquigrafia musical que se usou antigamente para dar ao cravista o esqueleto harmônico da obra, cuja sonoridade ele, improvisando, completava por meio do acréscimo de harmonias. Para esse objetivo colocavam-se, sob a voz do baixo, cifras que esquematicamente significavam a distância dos demais sons do acorde em relação ao som mais grave (o baixo) sem levar em conta se o intervalo referia-se à mesma oitava ou a uma oitava superior.

Desse modo, incorporada pela musica popular, a linguagem de representação gráfica de um acorde sofreu (e ainda sofre) inúmeras transformações, não apenas fruto da transformação teórica dessa linguagem, mas da introdução de novas tecnologias como a computação e seus programas de música, que, de certa forma, passaram a adotar padrões de cifragem e impuseram certos modelos que obrigatoriamente passaram a ser utilizados quando trabalhados esse ou aquele programa.

A situação atual em relação aos padrões de cifragem é uma verdadeira "babel " musical, com vários modelos aceitos e utilizados, dependendo da editora, dos autores e da época em que foram publicadas as partituras (no caso das reedições).

Em relação ao tratamento dado aos policordes, mesmo uma edição conceituada, relativamente recente como" The New Real Book", da Sher Music Co. com todos os avanços introduzidos (clareza das partituras, letras de ensaio, adoção de acordes complexos antes ignorados e/ou não adotados) ainda se confunde na forma de sua apresentação gráfica. Na canção "The Island" (*Começar de Novo*), de Ivan Lins e Vitor Martins, temos, nos compassos 3 e 4 , os acordes D7M/E – E13, e no compasso 40 C#9sus - C#13 . Analisando as duas passagens, temos:

Ex. 40 Diferença de cifragem policordes x harmonia tradicional



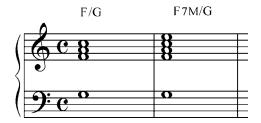
No exemplo anterior, temos, apesar da diferença de cifragem e de algumas notas entre os acordes, basicamente o mesmo processo: uma cadência sub dominante – dominante. Nos dois primeiros compassos, a cifra apresenta claramente o policorde em questão (D7M/E); e, no segundo caso, (C#9sus) o policorde está presente, mas não evidenciado pela cifra.

Uma situação típica de utilização dos policordes em diferentes versões, sendo *explícito* o primeiro caso e *implícito* o segundo.

2.1 Policorde Simples

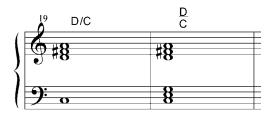
Um policorde simples é, por definição, aquele cuja estrutura acordal é formada pela sobreposição de tríades ou tétrades sobre uma nota apenas. Podem ocorrer nas funções harmônicas dominante, sub dominante e tônica.

Ex. 41 Policorde Simples

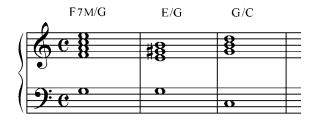


No exemplo acima podemos observar modelos de dois policordes simples formados pela sobreposição de uma tríade (F/G) e uma tétrade (F7M/G). Não se deve confundir o policorde simples com a sobreposição de tríades, que formaria um policorde composto. No primeiro caso, temos a *barra transversal* que separa a tríade sobreposta da nota base e, no segundo, temos uma *barra horizontal* que indica a sobreposição de duas tríades. A seguir, um exemplo que apresenta a diferença entre os dois casos.

Ex.42 Policorde Simples x Sobreposição de Tríades



Ex.43 Cadência de Policordes simples - funções sub dom - dom - tônica



2.2 Policorde Composto

Diferentemente do Policorde Simples, o Policorde Composto apresenta, em sua base, uma estrutura formada por duas ou mais notas, podendo ser fundamental e terça, fundamental e sétima, fundamental terça e sétima, terça e sétima, tríade ou tétrade. Essa multiplicidade de opções nos leva a um impasse: como traduzir na cifragem cada um desses diferentes exemplos de policordes compostos? Em resposta a essa questão, o presente trabalho optou por adicionar à nota

da base do policorde, números que ajudassem a compreender a formação do policorde. Assim, um policorde formado por fundamental e terça seria assim representado: X₁₋₃, onde X representa a fundamental do policorde e os números 1-3 indicam haver, além dessa fundamental(1), sua terça (3). O mesmo caso ocorre nas outras possibilidades, a saber: X₁₋₇, quando, além da fundamental, houver sua sétima menor (7) e X₃₋₇ quando a base do policorde for composta pela terça e sétima menor de uma fundamental. Quando a sétima for maior, será apresentada no formato 7M. Abaixo, alguns exemplos que apresentam esse novo modelo proposto de cifragem para os policordes compostos.

Ex.44 Policordes Compostos

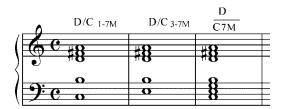
D/C ₁₋₃	D/C ₁₋₇	D/C ₃₋₇	<u>D</u>	D
√ © #8	#8	#8	#8	#8
{				
9: c 8	0	0	8	^b 8

Ex 44 Policorde Composto com base fundamental – terça – sétima



Os exemplos acima tratam de policordes com base dominante. A seguir alguns exemplos com base fundamental e sétima maior, terça e sétima maior e tétrade maior com sétima maior.

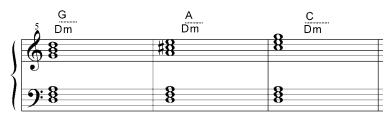
Ex. 45 Policordes compostos com base fundamental e sétima maior, terça e sétima maior e tétrade com sétima maior



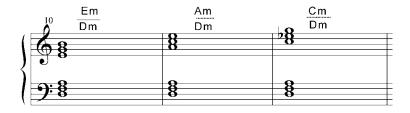
Os exemplos com tríade sobre base fundamental e terça e tríade sobre tríade são ambíguos e podem ser confundidos quanto à sua função, não constando pois, do exemplo acima. A real distinção da função desses policordes depende do contexto harmônico em que se encontram e sua função geralmente é definida de acordo com sua posição em uma cadência.

A seguir, alguns exemplos de policordes compostos com base menor.

Ex.46 Policordes compostos - tríades maiores sobre tríade menor



Ex.47 Policordes compostos –tríades menores sobre tríade menor



Os mesmos exemplos acima também são possíveis com base fundamental e terça, fundamental e sétima, terça e sétima e tétrade.

Ex.48 Policordes compostos – base fundamental e terça

Em	Am	Cm	Α	G	c
↑ Dm ₁₋₃	Dm ₁₋₃	D'iii ₁₋₃	Dm ₁₋₃	"Dm ₁₋₃	1-3
(6 C 8	8	P8	#8	8	8
8				9	
\ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \					
9: 6.8	8	8	8	8	8

Ex.49 Policordes compostos – base fundamental e sétima

$\frac{5}{100}$ $\frac{\text{Em}}{\text{Dm}}$	<u>Am</u> Dm ₁₋₇	Cm Dm ₁₋₇	<u>A</u> Dm ₁₋₇	<u>G</u> Dm ₁₋₇	$\frac{C}{Dm_{1-7}}$
(68	8	78	#8	8	8
}	•	•	•	•	0
9:0	0	О	О	0	0

Ex.50 Policordes compostos – base tétrade

13 <u>Em</u> Dm7	Am Dm7	Cm ∟ ⊙ Dm7	<u>A</u> Dm7	<u>.G</u> Dm7	
(8	8	8	#8	8	8
9:8	8	8	8	8	8 8

O critério adotado para a escolha das tríades que compõem os policordes acima é baseado na tentativa de se evitar a repetição de duas ou mais notas na tríade superior que já existam na base. Assim tríades como a de Fá (tríade maior sobre o terceiro grau menor) foram evitadas, por conterem duas notas em comum com a base (fá e lá). A tríade de Dó menor, embora não usual, foi incluída por ser aplicável em casos em que a harmonia esteja situada total ou parcialmente no modo Frígio, que contém essa tensão. Sua utilização, no entanto , é restrita a

esse caso, uma vez que a terça menor da tríade superior (no caso mi bemol) forma uma nona menor tornando sua aplicação mais complexa em casos que não do modo Frígio.

2.3 Policorde Implícito

A tentativa de sistematização proposta pelo presente trabalho procura trabalhar com alguns conceitos, dentro da técnica dos policordes e sugere alguns termos para melhor definir e diferenciar suas aplicações.

Dessa forma, o termo *policorde implícito* se refere àquelas estruturas acordais apresentadas por cifras que não indicam a presença de uma formação policordal (tríade ou tétrade sobre fundamental ou fundamental Terça e/ou sétima ou ainda sobre tríade ou tétrade). Muitas vezes, embora não apresentado na cifragem, o acorde em questão é formado por uma estrutura policordal, que só é visualizada quando analisada nota por nota, como no exemplo abaixo.

Ex 51 Tabela de policordes simples implícitos x policordes simples explícitos

G 13 sus 4	F7M/G	G7(13,b9)	E/G	G 7sus(69)	F m/G	G7(#5,#9)	G#m/G
/ 8	ΗΩ			#+~	110	Ч	
(6 6 8	8	<u>8</u>	#8	128	28	#O	υ Ω
		σ	σ			T 0	# 8
(): c 	0		0				0

G7sus(9)	F/G	G6(9,#11)	A/G	G7M(#5)	B/G	G7M(#9,#11)	F#∕G
(68	8	#8	#8			###8	###8
				##8	##8	11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11 11	1"# 9
(6): 0	0	0	0	0	0	0	0

Em todos os exemplos anteriores, temos a presença de policordes simples. A seguir , alguns exemplos de policordes compostos.

Ex 52 Policordes compostos implícitos x policordes compostos explícitos

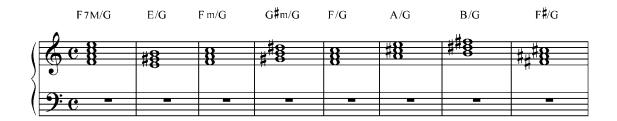
C6(9,#11)	<u>D</u> C	C7M(#5)	<u>E</u> <u>C</u>	C7M(9)	$\frac{G}{C}$	C7M(#9,#11)	<u>B</u>
∫ © c #8	#8	#8	#8	8	8	##8	##8
9·c 8	8	8	8	8	8	8	8

Nos exemplos acima descritos, temos formações acordais idênticas, apresentadas nas duas formas mais freqüentemente encontradas de policordes (explícitos e implícitos). Pode-se notar, numa primeira impressão, que no caso dos policordes explícitos, a leitura das notas que compõem sua formação acordal é mais fácil do que a dos policordes implícitos, uma vez que no caso dos explícitos a cifra fica mais clara, e conseqüentemente mais simples de ser compreendida.

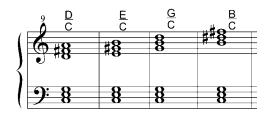
2.4 Policorde Explícito

Ao contrário dos Policordes Implícitos , os *policordes explícitos* são aqueles que apresentam , em sua cifragem , elementos que tornam clara a existência de uma estrutura acordal composta por tríades ou tétrades sobre fundamental, fundamental e terça, fundamental e sétima ou tríade. Da mesma maneira que acontece nos policordes implícitos, temos nos *policordes implícitos* os casos de policordes simples e compostos.

Ex 53 Policordes simples explícitos



Ex 54 Alguns policordes compostos explícitos



Ex 55 Alguns policordes compostos explícitos com tétrades

٨		_ <u>E</u> ♭_ C7		Ab C7	A C7	
	#8	\$	###8	8	#8	1
9:0	90	8	8	90	8	

No exemplo anterior, temos exemplos compostos por tríades *maiores* sobre tétrades . A seguir, alguns policordes formados por tríades *menores* sobre tétrades.

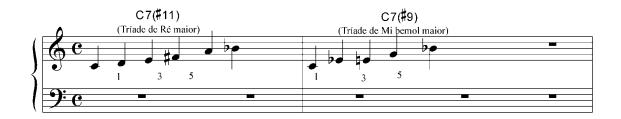
Ex 56 Outros policordes compostos explícitos com tétrades na base

9 <u>Cm</u> C7	<u>D</u> ♭m C7	<u>E</u> ∲m C7	<u>F</u> #m С7	Gm C7	Am C7
(\$ \\ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \ \	», 8	þ, 8	##8	98	8
): 8 5: 8	8	8	8	8	8

2.5 Modos Policordais

Os modos policordais são escalas (pentatônicas, em sua maioria) produzidas através da adição de tríades da camada superior já vistas em alguns policordes à fundamental, terça e sétima menor de acordes dominantes. Podem ser entendidos como um resumo das tensões encontradas nesse tipo de acorde, e são muito úteis para a improvisação, posto que as tensões geradas pelas tríades sobrepostas à base dominante são exatamente as que dão maior colorido ao acordes dominantes fortemente alterados ou não.

Ex. 57 Modos Policordais construídos a partir de tríades maiores





Ex. 58 Modos Policordais construídos a partir de tríades menores





Alguns dos modos apresentados acima se assemelham a algumas escalas conhecidas, por vezes diferindo delas pela ausência de algumas notas apenas .Essa correlação existente entre os modos policordais e mesmo os policordes implícitos, explícitos , simples ou compostos será mais bem analisada a seguir.

2.6 Policordes e Tonalismo

As ocorrências policordais se dão geralmente, nas três principais funções do tonalismo: dominante, sub-dominante e tônica. Dos três casos, com certeza, a função dominante é a que mais apresenta variações. Muitas das tríades ou tétrades que se sobrepõem à bases simples ou compostas são extraídas de modos dominantes já consagrados do tonalismo, notadamente as escalas com várias alterações (tensões) como a Escala Alterada, Dominante Diminuta, Lídio Dominante, etc. Em vários casos, os policordes de caráter dominante tornam-se mais compreensíveis e funcionais quando apresentados em sua forma composta (fundamental e sétima, principalmente), pois alguns policordes simples não tem caráter ou função definida por apresentarem repetição da fundamental em sua estrutura superior . É mais freqüente a ocorrência

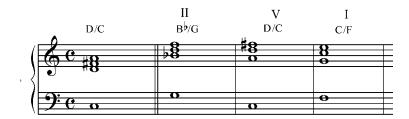
de policordes compostos por tríades sobre base dominante do que tétrades. No caso da função tônica, há uma tendência de se adotar como modo principal o modo lídio ao invés do jônico de modo a se evitar o intervalo de trítono que descaracteriza essa função. Desse modo, elevando-se o quarto grau do modo jônico, quebra-se a existência do trítono, deixando o modo sem "nota evitável ". A função sub dominante geralmente ocorre com a substituição do II grau menor por um acorde sus7 quinta acima (policorde implícito) na cadência II-V-I.

2.6.1 Policordes e Funções Harmônicas

a) Função dominante

Como já foi dito, nos acordes com função dominante ocorrem o maior número de possibilidades policordais, sejam na forma dos policordes explícitos, implícitos, simples ou compostos. O caso dos policordes simples é mais complexo, uma vez que por serem construídos sobre uma base simples, podem ter funções ambíguas ou mal definidas, que só revelam sua real função quando analisados dentro de um contexto harmônico mais definido, como no caso de uma cadência ao invés de uma ocorrência isolada.

Ex. 59 Policorde simples isolado x Policorde simples numa cadência



No exemplo acima podemos notar que o policorde D/C, quando isolado, fora de um contexto harmônico, não apresenta sua função, podendo ser entendido como acorde de função tônica, ou dominante. Já no segundo caso, quando aparece como integrante de uma cadência do tipo II-V-I, funciona claramente como V grau da tonalidade de Fá, sendo portanto, uma acorde com função dominante, embora, na construção desse policorde D/C, não haja a presença do trítono.

Algumas escalas dominantes propiciam a formação de policordes. Dentre elas, podemos destacar

Ex. 60 Escala Dominante Diminuta



Ex. 61 Policordes simples extraídos da escala Dominante diminuta

o E♭/C	Eþm/C	F#/C	F#m/C	A/C	Am/C
(C >8	₽ ⊾ 8	###8	#8	#8	8
	- P-O		# 9		
1700	0	0	0	0	0

Os mesmos policordes apresentados no exemplo 55, podem surgir também como policordes compostos, ou como tétrades sobre base simples ou base composta. Assim temos:

Ex. 62 Policordes simples da escala Dominante Diminuta – tétrades sobre fundamental

٥	E♭7/C	Ę♭m7/	C F#7/C	F#m7/9	A7/C	Am7/C
16	3 198	2,3	###8	##8	#8	8
	70	70	''# \	# **		
)						
	3 0	O	0	O	0	0

Todos os exemplos citados de policordes simples podem ser vertidos para policordes compostos simplesmente adotando-se uma base composta, que pode ser por fundamental e sétima, fundamental, terça e sétima e terça e sétima.

Outra escala que propicia alguns policordes é a escala alterada (também conhecida como dom-dim – tons inteiros, ou super lócria).

Ex.63 Escala Dó Alterada



Ex. 64 Policordes simples extraídos da escala alterada.

∆ D♭m/C	Eþm/C	F#/C	Ab/C
(6 C 1 28	9 9 9	# _# #8	28
) 8	•	"# 3	
1 0: 0			
	0	0	0

Ex. 65 Escala de Dó Mixolídio



Ex.66 Policordes extraídos da escala de Dó Mixolídio

	Dm/C	F/C	Gm/C	Am/C	Bb/C
	68	8	\ 8	8	∮8
Į	98				
	0.				
(9.0	0	0	0	0

Ex. 67 Escala de Dó Mixolídio com o quarto grau elevado



Ex. 68 Policordes extraídos da escala de Dó Mixolídio com quarto grau elevado

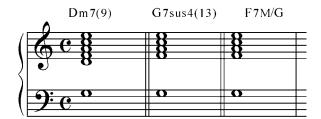
٨	D/C	Gm/C	Am/C
(6 c	Ω	\8	8
) *	8	<u>u</u>	
)			
	O	O	0

Os exemplos acima extraídos evitam as tríades aumentadas e diminutas, por serem mais complexas e de sonoridade muito característica, o que torna seu emprego na linguagem dos policordes comprometido.

b) Função Sub Dominante

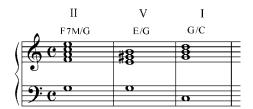
Diferentemente da função dominante, onde ocorrem várias possibilidades de formações acordais, na função sub dominante o emprego dos policordes é mais restrito. Suas variações se dão mais ao nível de diferentes "aberturas " de acordes, ou seja, várias possibilidades sonoras com acordes do mesmo tipo obtidas através da técnica dos policordes. Sua presença é mais bem percebida também quando parte integrante de uma cadência do tipo II V I, onde pode aparecer com diferentes tipos de cifragem:

Ex. 69 Diferentes cifras para o acorde do tipo sub dominante



Dos três tipos de cifras apresentados acima, podemos chamar os dois primeiros de policordes implícitos, sendo o último um policorde explícito e que melhor apresenta o emprego da técnica dos policordes nesse tipo de acorde. Ainda sobre o exemplo acima, temos que lembrar que o policorde no caso está substituindo o acorde de Dm7, antecipando o V grau da cadência .

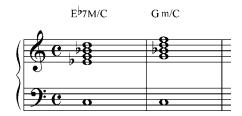
Ex. 70 Policordes de função sub dominante numa cadência do tipo II V I



Ex. 71 Escala de Dó menor natural



Ex. 72 Policordes extraídos da escala de Dó menor natural (Modo Eólio)

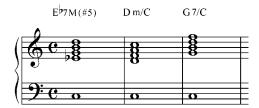


Dos policordes gerados pela escala de Dó menor natural, evitamos aqueles construídos a partir de Ré, Fá, Lá bemol e Si bemol devido à presença da nota Lá bemol em sua estrutura, o que implicaria num acorde menor com o sexto grau rebaixado, que é pouco usual e raramente é empregado em acordes dessa função.

Ex. 73 Escala de Dó menor melódica



Ex. 74 Policordes extraídos da escala de Dó menor Melódica

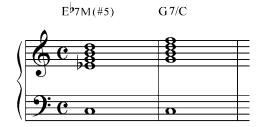


Evitamos incluir, no exemplo acima, policordes que contivessem a nota dó em sua formação acordal pelo fato de que alguns casos podem ser confundidos com inversões de acordes, como nos casos dos policordes de F7/C (quinta no baixo) Am7(b5)/C (terça no baixo) e assim por diante.

Ex. 75 Escala de dó menor harmônica



Ex. 76 Policordes extraídos da escala de Dó menor harmônica



Evitamos, no exemplo acima, todos os policordes que tivessem a nota Ab, por suas formações acordais resultarem em acordes menores com 13º menor, que são pouco usuais.

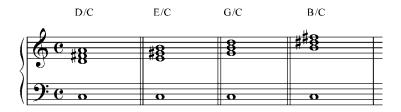
Todos os exemplos apresentados no item B, aparecem na forma de policordes simples. Esses mesmo exemplos podem aparecer com base fundamental e terça, fundamental e sétima ou terça e sétima.

c) Função Tônica

As ocorrências policordais nos acordes do tipo tônico são variadas e de certa forma se relacionam com a harmonia modal, uma vez que determinados tipos de tríades sobrepostas a fundamentais simples ou compostas desse policordes adicionam notas características de modos extraídos da escala maior (Jônica). Embora o estudo dos policordes não tenha se aprofundado na harmonia modal por entender que dessa maneira poderia criar múltiplas interpretações dessa técnica que mais confundiriam do que ajudariam a compreendê-la, é preciso que tenhamos cuidado em não descaracterizar totalmente a ocorrência de períodos modais em determinadas formações acordais resultantes dos policordes. Muitas vezes, pelo fato dos acordes terem tido acrescidas às suas formações acordais mais simples um número cada vez maior de tensões, não estamos necessariamente, transitando num determinado modo quando temos um acorde fortemente alterado e com notas características desse modo em questão. Alguns policordes de função tônica não apresentam, às vezes, suas notas principais, como terça e sétima, mas na maioria das vezes, devido ao contexto harmônico em que estão inseridos, torna claro sua função naquele momento.

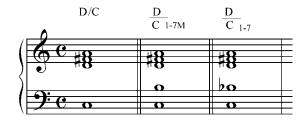
A seguir, alguns exemplos de policordes de função tônica e os modos aos quais se relacionam.

Ex. 77 Policordes de função tônica – tríades maioresLídio Lídio Aum. Jônico Diminuto Auxiliar



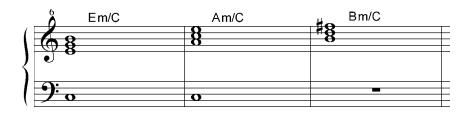
Sobre o exemplo anterior, no caso do primeiro policorde (D/C), quando apresentado em sua forma simples (com base fundamental apenas), pode ser confundido com o mesmo policorde de função dominante. Nesse caso, sua função tônica fica melhor compreendida e explicitada quando apresentado na forma policordal composta, seja com fundamental e sétima ou terça e sétima.

Ex. 78 Policordes D/C



Nos exemplos anteriores, podemos notar a diferença entre os policordes formados por base simples, base fundamental e sétima menor e fundamental e sétima maior. No primeiro exemplo, existe a dúvida em relação à função do acorde; já nos dois casos subseqüentes, fica claro, uma vez apresentada a sétima, se o acorde é tônico (sétima maior) ou de dominante (sétima menor).

Ex. 79 Policordes de função tônica – tríades menores



Todos os policordes de função tônica (assim como os gerados nas outras funções) não estão de todo distantes das formações acordais tradicionais e apresentam sonoridades semelhantes a esses acordes., porém com um tipo de cifragem que está mais ligada à técnica dos policordes.

Existe ainda um tipo de análise que pode ser feita em relação aos policordes e sua correlação modal. Através da formação de policordes sobre base simples das 12 possibilidades existentes, podemos relacioná-los ao tipo de modo em que melhor se encaixam. Assim, temos:

Ex.80 12 Policordes e suas relações modais

C/C	Db/C	D/C	E/C	Eb/C	F/C
C maior ou C Lídio	C Frígio ou C Ló	crio C Lídio	C Lídio Aumentac	<u> </u>	F Maior
1 6 8	1 , 8	#8	#8	*8	8
9° c o	0	0	0	O	0
			1		
Gb/C	G/C	Ab/C	A/C	B♭/C	B/C
C Alterada e C Dom Dim	C Maior	Ab Maior	C Dom Dim	C Mixolídio	C Diminuto
(6 % 8	8	, 8	#8	₽ 8	##8
)	_				
0.					
() 0	0	0	O	0	0

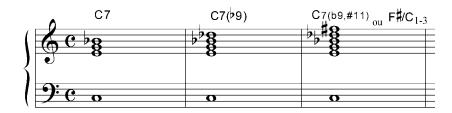
Esse trabalho não tem por objetivo pesquisar detalhadamente as possibilidades policordais na música modal, uma vez que os desdobramentos possíveis nesse caso são inúmeros. Alguns autores nacionais como Milton Nascimento e Wagner Tiso, entre outros nomes ligados ao Clube da Esquina (movimento musical liderado por Milton iniciado na década de 60)

desenvolveram essas possibilidades a um nível de sofisticação que por si só justificaria uma pesquisa exclusiva sobre o assunto.

Capítulo 3 – OCORRÊNCIAS NO REPERTÓRIO DA MÚSICA BRASILEIRA

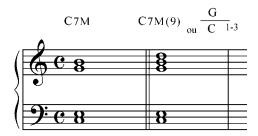
A técnica de harmonização pelos policordes tem sido utilizada na música brasileira especialmente a partir de 1960. Intuitivamente ou não alguns compositores passaram a utilizar as formações policordais primeiramente na forma de arpejos, passando depois a serem incorporadas como disposições das vozes de um acorde. Suas primeiras manifestações ocorreram em acordes de dominante fortemente alterados, principalmente aqueles que passaram a utilizar escalas como a Diminuta e suas correlatas (dom-dim e alterada). Custódio Mesquita ("Tapera") Ary Barroso ("Camisa Amarela") entre outros autores época de ouro do samba brasileiro já faziam uso do arpejo de acordes diminutos em algumas de suas melodias. Tais transformações podem ter acontecido quando se passou a acrescentar uma nona menor (como próxima tensão) a um acorde de dominante, que gera por sua vez, um acorde diminuto. A mesma técnica já é conhecida na harmonia tradicional, quando há o emprego do acorde de dominante sem fundamental acrescido de nona menor.

Ex. 81 Provável transformação policordal - acordes dominantes



No exemplo 81 temos o que seria o segundo estágio na transformação de uma cifragem convencional numa cifragem policordal. Através da adição de uma terceira tensão (primeiro sétima, depois nona e então décima primeira) a uma fundamental e sua terça, (que como vimos, também pode ser omitida em alguns casos), chegamos a uma formação acordal policordal, com sua cifra já indicando a existência de uma terça maior juntamente com a fundamental na base do acorde.

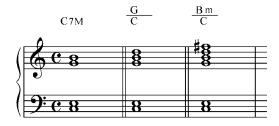
Ex. 82 Provável transformação policordal – acordes com sétima maior



Também temos no exemplo anterior , inicialmente a presença da sétima maior como primeira tensão adicionada à tríade da base, depois a nona maior, que juntamente com a sétima e a quinta justa formam uma tríade de sol, gerando daí o policorde G/C.

Adicionando-se mais uma tensão ao policorde G/C (fá sustenido), temos:

Ex. 83 Provável transformação policordal – acordes com sétima maior



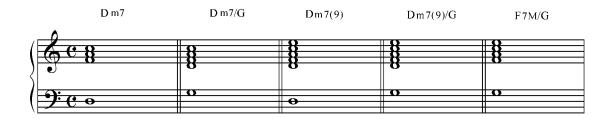
No caso dos acordes menores, provavelmente o caminho percorrido tenha sido um pouco mais longo. Um acorde menor pode ter sua estrutura acordal construída de diferentes maneiras. O contexto musical e o grau de conhecimento teórico/prático do harmonizador também influem no sonoridade final desse acorde. No Jazz, por exemplo, essa evolução é bem destacada. David Liebman descreve a transformação das formações acordais através dos estilos no Jazz no exemplo a seguir:

Ex.84 Transformação da estrutura acordal – acordes menores (Gm7)

Pre Beb Bop	Be Bop	Bill Evans	McCoy Tyner	Herbie Hancock
/ 200		· Ω	0	
	+ >0	 V	—₩	+ •
1 CV O		O		
) •	00		ρσ	
		208	•	8
1 0: 0	-0	.00	- 0	
() (+ -			+ -
\	10			

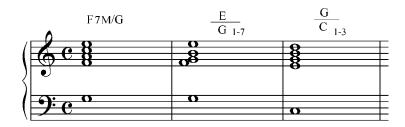
O exemplo oitenta e quatro apresenta diferentes formações acordais de um acorde de sol menor com sétima (Gm7) utilizadas por pianistas consagrados do Jazz. O período coberto por essa transformação vai de meados de 1930 até provavelmente o início dos anos 70.

Ex.85 Provável transformação policordal – acordes menores



A antecipação do acorde dominante numa cadência de II-V-I é uma das maneiras mais comuns da utilização da técnica dos policordes. Esse tipo de movimento do baixo também pode ser compreendido como uma cadência suspensa. Ainda, segundo Sérgio Freitas "O acorde de V7sus4 possui a capacidade funcional de assumir o papel de subdominante em uma cadência tipo Subdominante- Dominante – Tônica". De qualquer forma, a cadência do tipo II-V-I entendida sob a ótica policordal fornece uma visão mais facilitada desse processo.

Ex. 86 Cadência II-V-I com cifra policordal



A seguir, passaremos a analisar alguns exemplos de situações harmônicas que apresentem formações policordais.

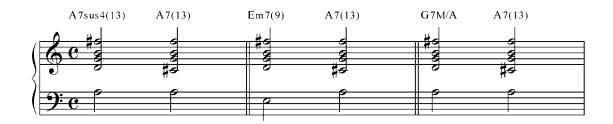
3.1 "Amor" (Ivan Lins e Vitor Martins)¹



¹ Conforme transcrição do *The Latin Real Book*.

No trecho anterior, temos algumas situações policordais explícitas e implícitas. No sexto compasso de **A**, temos a seqüência A13sus A13, que como vimos anteriormente, pode ser entendida como uma substituição de II V e cifrada como:

Ex. 87 Policordes implícitos



Temos no exemplo 87, no primeiro compasso, a cifra como apresentada na partitura, com a representação do acorde A13sus4 como policorde implícito; no segundo compasso, a cifra apresenta a harmonia que de fato ocorre no trecho, ou seja, uma cadência típica de II V , com o acorde A13sus4 substituindo o acorde de Em7; e no terceiro compasso, a cifra como policorde explícito, demonstrando claramente a existência de um acorde de Sol com sétima maior sobreposto a uma fundamental Lá. Nesse tipo de cadência, conforme comentado anteriormente, é bem comum o emprego dos policordes e esse caso aparecerá com bastante freqüência nos exemplos analisados.

Ainda no mesmo trecho, temos, no oitavo compasso de A, a cifra F#/D. Analisando o acorde, temos:

Ex.88 Acorde de sétima maior com quinta aumentada



O exemplo anterior apresenta um acorde de sétima maior com quinta aumentada, cifrado como policorde explícito (F#/D). Por termos na mesma canção policordes implícitos e explícitos podemos comprovar a falta de padronização na cifragem dos policordes.

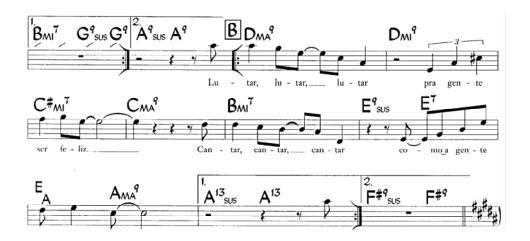
No compasso seguinte, temos a cifra F#/G# e G#9. Analisando o trecho, encontramos a mesma situação do primeiro exemplo: uma cadência de II V, só que dessa vez cifrada diferentemente do primeiro caso, com o mesmo tipo de substituição (acorde sus substituindo o acorde menor), só que como policorde explícito (F#/G#).

Ex. 83 Policordes implícitos



Na mesma canção, temos, no sexto compasso de **B**, E9sus E7, que é o mesmo caso dos exemplos analisados em **A**, só diferindo na forma da apresentação da cifra . Temos, então, 3 casos de cifragem para o mesmo tipo de acorde, tendo sempre a mesma função na cadência , ou seja, uma acorde sus substituindo o II grau numa cadência II V.

Ainda na mesma canção, temos, em B:



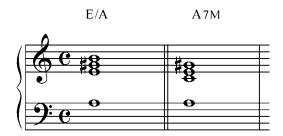
Ex. 90 Diferentes cifragens para o acorde sus (reduzidos à mesma fundamental para efeito de comparação)



Nos três casos vistos acima, temos os acordes basicamente com a mesma configuração acordal, apenas tendo o primeiro uma nota a mais, que não descaracteriza sua função no trecho.

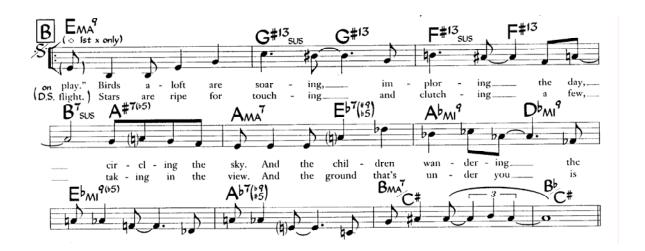
No sétimo compasso de **B**, temos outro caso de policorde explícito atuando num outro tipo de acorde (com sétima maior):

Ex.91 Policorde explícito - acorde com sétima maior



No exemplo 91 temos o mesmo tipo de acorde (maior com sétima maior) cifrado como um policorde explícito (E/A) e na maneira tradicional (A7M). Analisando sua formação acordal, podemos notar que no caso do policorde explícito temos a presença da nona maior e a ausência da terça maior e no caso do acorde com cifra tradicional, há a presença da terça maior e a ausência da nona maior.

3.2 "Mountain Flight" [Tema dos Piriás] (Toninho Horta)



Temos, no segundo e terceiro compassos de **B**, cifrados como policordes implícitos, acordes que formam as mesmas cadências II V com substituição, como nos casos vistos na canção "Amor" de Ivan Lins. Já no compassos 9 e 10 de B, temos a mesma cadência (II V) apresentada na forma policordal explícita, nos dois acordes:

Ex. 92 Cadência II V com policorde explícito

	B7M/C#	$\mathrm{B}^{\mathrm{b}}\!/\mathrm{C}^{\sharp}$	G#m 7(9)	C#7(b9,13)	
(60	## 8 e	98	###8	#000 #100	=
) • • • • • • • • • • • • • • • • • • •	‡ o	# o	# 8	# 40	
					-

No exemplo 92 temos a cadência II V com policordes explícitos. No primeiro compasso, como já visto anteriormente, o acorde de B7M/C# substitui ao G#m7(9); no segundo compasso, temos a cifra Bb/C#. Trata-se do caso do policorde extraído da escala dom-dim, e funciona como um acorde dominante com décima terceira e nona menor, com terça omitida. Nos terceiro e quarto compassos temos os mesmos policordes cifrados da maneira tradicional.

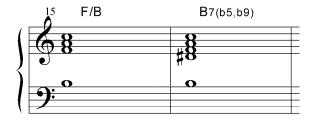
B^{b13} C G MA sings the Won't you come plor ing dise? Won't you come and join me Ami⁷⁽¹⁵⁾ D7(69) GM1⁷⁽⁶⁵⁾ Besus climb - ing up to The moun - tain - top with to the and all life. On - ly hap pens just once or twice in

Na mesma canção, temos ainda outras ocorrências policordais.

No segundo compasso de **C**, há a cadência Bb7sus4(13) - Bb13 que apresenta um policorde implícito já visto em outros casos. Há, entretanto, um novo exemplo de policorde. Temos, no oitavo compasso de **C**, a cifra F/B.

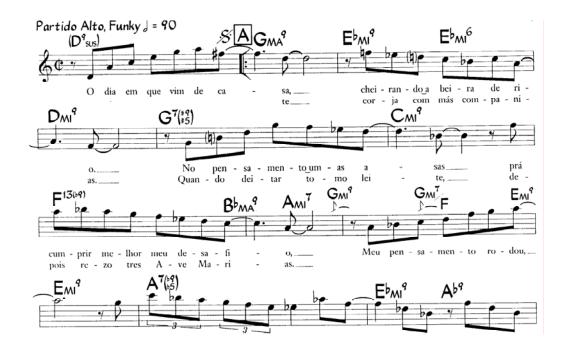
Analisando a formação acordal desse policorde explícito, temos:

Ex. 93 Policorde explícito – função dominante



No exemplo 93, no primeiro compasso podemos ver um policorde explícito funcionando como acorde dominante com quinta diminuta e nona menor, sem terça; e no segundo compasso o acorde com praticamente a mesma formação acordal (acrescida da terça maior) apresentado na cifragem tradicional.

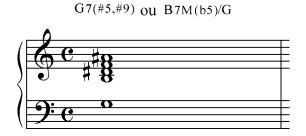
3.3 "Jogral" (Djavan, J. Neto e Filó Machado)



Nessa canção encontramos vários trechos que utilizam os policordes implícitos, em passagens harmônicas semelhantes aos exemplos das canções analisadas.

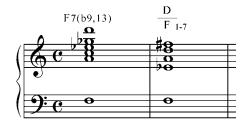
A cifra do quarto compasso apresenta uma acorde de G7(#5,#9). Se analisarmos sua formação acordal, podemos notar que esse mesmo acorde pode ser entendido como um policorde B7M(#11)/G

Ex.94 Policorde implícito em acorde dominante com quinta e nona alteradas



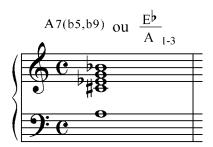
Temos, no sexto compasso, a cifra F13(b9). Esse mesmo acorde pode ser entendido como o policorde D/F7.

Ex.95 Policorde implícito em acorde dominante com décima terceira e nona menor

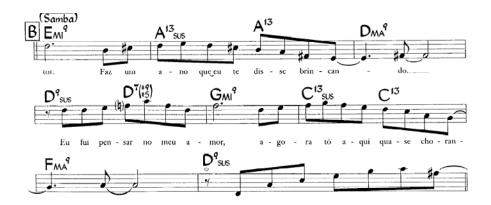


No décimo compasso de **A**, temos a cifra A7(b5,b9), que pode ser entendida como o policorde Eb/A.

Ex. 90 Policorde implícito em acorde dominante com quinta e nona bemóis.



Já na parte **B**, temos algumas ocorrências também de policordes implícitos, não restrita apenas aos acordes dominantes, e sim como substituições em cadências do tipo II V, repetindo o mesmo processo analisado anteriormente nas canções "Amor" e "Tema dos Piriás".



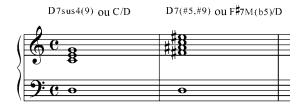
No segundo compasso de **B**, temos:

Ex. 91 Policorde implícito substituindo o acorde II numa cadência do tipo II V



Ainda na parte ${\bf B}$, temos no quarto compasso D9sus e D7(#5,#9) que podem ser entendidos como:

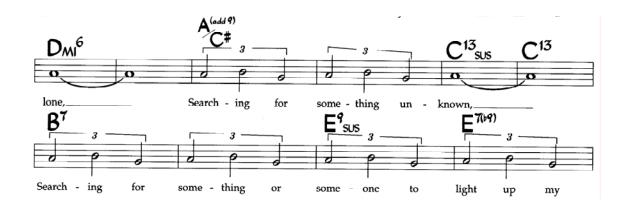
Ex. 92 Policordes implícitos em acordes dominantes



3.4 "Se Todos Fossem iguais a você", de A. C. Jobim e V. de Moraes

Nessa canção, Jobim utiliza, em dois momentos , os policordes tanto em funções já conhecidas como em um novo modelo.

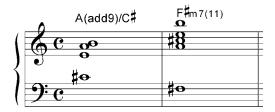
A tonalidade é Lá Maior.



Temos, na parte **B**:

No compasso de número 21 de ${\bf B}$, temos a cifra A(add9)/C#. Analisando sua configuração acordal, temos:

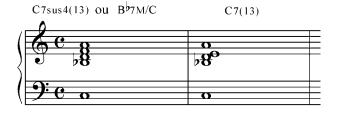
Ex. 99 Policorde com nona acrescentada substituindo acorde menor



O acorde maior com baixo na terça e nona acrescentada (Aadd9/C#), pode estar, na verdade, substituindo um acorde do VI grau (F#) da tonalidade original (A) . Por estar a fundamental de acorde (F#) ausente, esse acorde pode ser lido também como F#m7(11)/C#. O exemplo acima é um pouco mais distante dos até então analisados. Pode ser inclusive entendido apenas como uma segunda inversão do acorde F#m7(11). Sua escolha como exemplo de uso dos policordes se deve, no entanto, pelo fato de abordar um caso diferente dos outros vistos até agora, mas que faz uso do mesmo processo quando utiliza as notas de um acorde tradicional (F#m7(11)) que, através da leitura de uma cifragem policordal (A(add9)/C#), acaba privilegiando uma sonoridade distinta da usual.

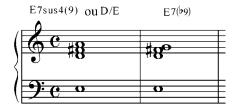
No mesmo trecho, temos ainda as cifras C13sus e C13, que funcionam como uma cadência de II V, sendo, portanto:

Ex. 94 Policorde implícito substituindo II grau de uma cadência II V



Ainda , no mesmo trecho, temos a repetição do mesmo processo, cifrado diferentemente:

Ex. 95 Policorde implícito substituindo II grau de uma cadência II V



3.5 A seguir, apresentaremos a canção "Começar de Novo" ("The Island"), de Ivan Lins e V. Martins, que por si só já apresenta inúmeros exemplos de policordes explícitos e implícitos. Depois, a mesma canção vertida em sua quase totalidade para a linguagem dos policordes. Os acordes menores com sétima, que poderiam ser vertidos também para a linguagem policordal, foram mantidos em sua cifragem original de modo a facilitar sua leitura.

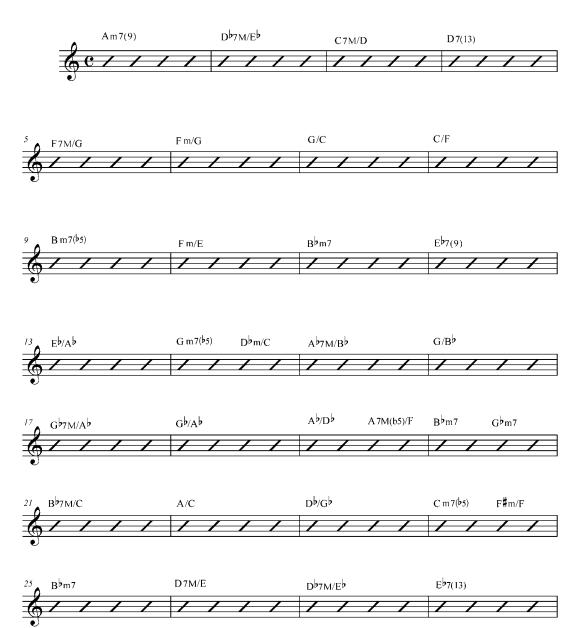


©1981 Kidada Music, Inc., Brammus Music & Threesome Music Co. Used By Permission.



Começar de Novo

I. Lins/V. Martins





CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cifragem de policordes tem seduzido improvisadores, arranjadores e compositores, entre outros, por facilitar a escrita e a realização de acordes complexos. Sua sonoridade tem sido utilizada pelos principais compositores brasileiros nos últimos quarenta anos e ainda carece de investigações que contribuam para seu melhor entendimento.

Todos os exemplos apresentados e analisados nesse trabalho contém policordes grafados de maneira implícita ou explícita, tornando-se evidente a falta de uma padronização. Várias tentativas tem sido feitas nesse sentido, mas sua constante transformação torna difícil chegar-se a um consenso. Entretanto, como mostramos nesse trabalho, é possível apontarem-se algumas soluções gráficas que facilitam a leitura dos policordes ocorrentes no repertório de música popular.

REFERÊNCIAS*

BERGONZI, Jerry. Inside Improvisation Rottenburg, Advance Music, 1992.

CAMPBELL, Gary. Expansions St. Lebanon, Houston Publishing, 1988.

CAMPOS, Augusto. Balanço da Bossa e outras Bossas São Paulo, Ed. Perspectiva, 1968.

FREITAS, Sérgio. **Teoria da Harmonia na Música Popular:** uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. Dissertação de Mestrado, IA/UNESP,1995.

GOODRICK, Mick. The Advancing Guitarist. Mikwaukee, Hal Leonard Books, 1987.

GUEST, Ian. Arranjo Método Prático, vol. 3. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.

LEVINE, Mark. The Jazz Theory Book. Pentaluma, Sher Music Co., 1995.

LIEBMAN, David. A chromatic approach to jazz harmony and melody. Rottenburg, Advance Music, 1991.

MISHKIT, Bruce. Sax / Flute Lessons with the greats. Miami, Manhattan Music Inc. 1994.

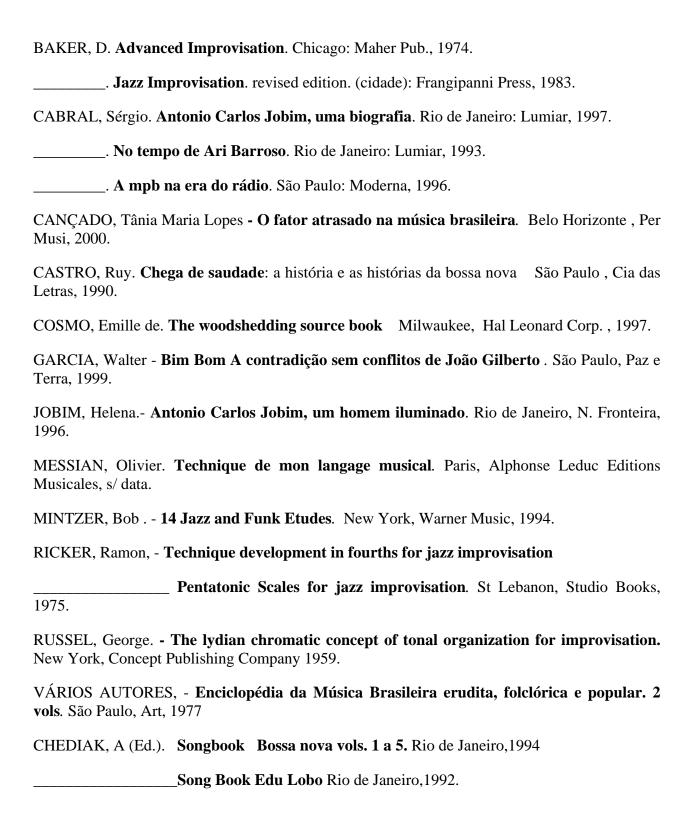
PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del siglo XX** Madri, Real Musica, 1985. (trad. Alicia S. Santos)

RICIGLIANO, Daniel. **Popular and jazz harmony**. New York, Donato Music Publishing Company, 1967.

SHER, Chuc (Ed.). The New Real Book vols. 1 a 3. Petaluma, 1988	
The Latin Real Book. Petaluma,1997.	
SCHOENBERG, Arnold. Harmonia. São Paulo, Editora Unesp 199	2.

*

BIBLIOGRAFIA



 Song Book João Donato Rio de Janeiro, 1999.
 Song Book Chico Buarque vols. 1 a 4. Rio de Janeiro, 1999.
 Song Book Ary Barroso vols.1e2. Rio de Janeiro, 1994.
 Song Book Noel Rosa vols. 1 a3 Rio de Janeiro,1991.
 Song Book Tom Jobim vols.1 a 3 Rio de Janeiro,1990.
 Song Book Djavan vols.1 e 2 Rio de Janeiro,1997.
 Song Book Dorival Caymmi vols.1 e 2. Rio de Janeiro,1991

DOCUMENTOS DISPONÍVEIS EM MEIO ELETRÔNICO

COLEMAN, Steve. Cell Notation. Disponível em: http://www.m-base.com/cells.html. Acesso em: 24 fev. 2004.

GLOSTER, Vance. Theory on Tap – Lesson11: Polychords. Disponível em: http://www.sroom.com/mus_lessons/tot.11.htm>. Acesso em: 23 jun. 2003.

JAZZ ARRANGING TUTORIAL: EXTENSIONS – POLYCHORDS. Disponível em: http://www.webpages.charter.net/dbristol14/tutorial.harmexte.htm. Acesso em: 23 jun. 2003.

MORGAN, Kevin. Classic Internet Guitar Lessons. Disponível em: http://www.cyberfret.com/classic/polychords.htm. Acesso em: 11 jul. 2003.

POLYCHORDS – THE BASIC. Disponível em: http://members.lycos.co.uk/guitarportal/guitar_lessons/chords/chords_polychords_basic.html.

Acesso em: 24 fev. 2004.

RANNEY, Scot. Learn Jazz piano. Disponível em: http://www.learnjazzpiano.com/index.mv?screen=msg&mid=9523>. Acesso em: 29 fev. 2004.

SABATELLA, Marc. Jazz improvisation Primer. Disponível em http://www.outsideshore.com/primer/ms-primer-6-1-1-3.html>. Acesso em: 23 jun. 2003.