

H. J. KOELLREUTTER

Jazz

HARMONIA

RICORDI
SÃO PAULO

JAZZ — HARMONIA

Responsável pela formação musical de muitos dos mais realizados regentes, professores e instrumentistas brasileiros, como também responsável pela elevação do gabarito do ambiente artístico de nossa terra, H.J. Koellreutter assina esta magnífica obra versando sobre a Harmonia do Jazz. A muitos causará espêcie o facto de alguém, realizado e conhecido pelas suas atividades no campo da música erudita, surgir como autor de livro que versa sobre o jazz, manifestação musical que costuma ser situada no âmbito da chamada música popular. Ao próprio autor, entretanto, não lhe convence tal distinção de "castas" dentro de uma arte que, embora comporte manifestações em graus diversos de elaboração, será sempre, essencialmente, uma só: Música.

Jazz Harmonia é, em seu gênero, um livro quase único na literatura musical de todos os países. Será fácil constatar que a quase totalidade das obras que cuidam dos problemas do jazz, o fazem mais se situando no terreno, também válido, é certo, das digressões, na apreciação e na colocação histórica das contribuições trazidas ao jazz e à música universal por instrumentistas, autores, arranjadores, como também no historiar e comentar o surgimento de novas tendências e estilos jazzísticos.

h. j. koellreutter

jazz

harmonia



RICORDI BRASILEIRA
Sociedade Anonima Editorial e Comercial

Alameda Barão de Limeira 331
Caixa Postal 8131 Fone 51-3538
SÃO PAULO

L. C. Vinholes

ÍNDICE

	Página
A — O MATERIAL SONORO DO JAZZ	3
I — As escalas	3
II — Os intervalos	3
III — Os acordes sem alteração	4
a - O acorde de sexta	5
b - O acorde de sexta e nona	5
c - O acorde de sétima	6
d - O acorde de nona	7
e - O acorde de décima-primeira	8
f - O acorde de décima-terceira	8
IV — Os acordes alterados	9
a - A alteração da quinta	10
b - A alteração da sétima	10
c - A alteração da nona	12
d - A alteração da décima-primeira	13
e - A alteração da décima-terceira	14
V — Acordes bitonais	14
B — O PROCESSO DE HARMONIZAÇÃO	16
I — Harmonização de uma melodia dada	18
II — Notas melódicas	20
III — A cadência de jazz	21
IV — Be-Bop	25
V — Método integral de harmonização	29
VI — Os baixos	30
VII — Modulação	32
C — CADÊNCIAS	37
I — Acordes sem alteração	37
II — Acordes alterados	38
III — Cadências de jazz	39
a - Dominantes secundárias	39
b - Subdominantes secundárias	40
c - Napolitano	41
D — TABELA DE ACORDES E SUAS CIFRAGENS	42

Prefácio

Este livro constitui um manual para os que cultivam o jazz, amadores ou profissionais. Nêle estão expostos os conhecimentos básicos da harmonia de jazz, de modo conciso e resumido, procurando-se concentração e clareza e evitando-se o supérfluo e desnecessário.

Não é um livro teórico, mas sim de prática, alheio a regras e normas estéreis e acadêmicas.

Sua leitura e seu estudo exigem, por isso, certos conhecimentos fundamentais da teoria e harmonia elementar, e, principalmente, certas noções de harmonia funcional, sem as quais a harmonização, no jazz moderno, torna-se quase impossível. O livro inclui elementos que pertencem ao terreno da música atonal e dodecafônica, elementos estes que, conhecidos e usados no jazz só recentemente, já permitem relativa sistematização didática.

Ao leitor recomenda-se não apenas a cuidadosa leitura de todos os conceitos, mas o emprêgo prático, experimental dos mesmos, na improvisação ao piano, no acordeão ou na guitarra. Recomenda-se praticar todos os acordes e cadências em tôdos os tons e, sobretudo, a modulação.

Como sistema de cifragem estabeleceu-se um, baseado nas cifras americanas, cuja compreensão permitirá a leitura de qualquer outro.

O estudo do livro não garante, no entanto, o domínio de toda a matéria. Ele pretende ser apenas um meio auxiliar. É indispensável sua aplicação prática. O melhor mestre é a experiência. E não se deve esquecer que ele transmite apenas o que já é tradição, e que a verdadeira arte consiste na criação de algo novo, portanto, não tradicional.

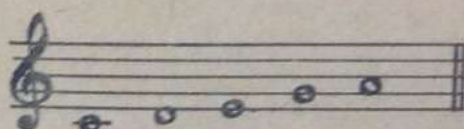
Não devo deixar de expressar aqui meus mais sinceros agradecimentos a Brasil E. da Rocha Brito pela desinteressada e competente colaboração.

H. J. Koellreutter

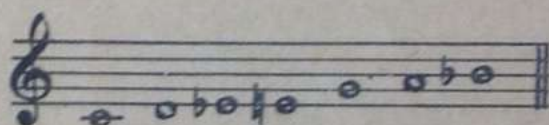
A — O MATERIAL SONORO DO JAZZ

I — As escalas

O jazz tem sua origem nos cantos seculares, religiosos e profanos, nos cantos de trabalho e de dança dos negros, baseados em modos pentatônicos, como, por exemplo:



Ampliado por uma terça menor e uma sétima menor ("blue-tons"), o modo torna-se heptatônico, caracterizando o "blue", velho canto entoado pelos negros após a cessação do trabalho:



Enquanto que o modo heptatônico, cujo som mi-bemol é empregado alternadamente com mi-bequadro, possui somente valor melódico, o pentatônico origina os dois acordes mais característicos da harmonia do jazz: o acorde de sexta e o de sexta e nona. É necessário acentuar o caráter modal das escalas do jazz, do qual resulta um sistema harmônico monista que desconhece, a rigor, o dualismo maior-menor.

II — Os intervalos

Chama-se intervalo a distância entre dois sons. Estes podem soar sucessivamente (intervalo melódico) ou simultaneamente (intervalo harmônico). O número de graus de distância determina o nome do intervalo:

Intervalo	Distância em graus	Nome
do - re	2	segunda
do - mi	3	têrça
do - fa	4	quarta
do - sol	5	quinta
do - la	6	sexta
do - si	7	sétima
do - do 2. ^a	8	oitava
do - re 2. ^a	9	nona
do - mi 2. ^a	10	décima
do - fa 2. ^a	11	décima-primeira
do - sol 2. ^a	12	décima-segunda
do - la 2. ^a	13	décima-terceira

Os intervalos do mesmo nome, no entanto, não são todos iguais. As segundas, têrcas, sextas, sétimas, nonas, décimas e décimas terceiras, podem ser maiores, menores, aumentadas e diminutas; as quartas, quintas, oitavas, décimas-primeiras e décimas-segundas, justas, aumentadas e diminutas:

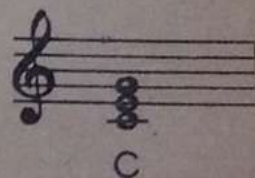
Intervalo	Distância em tons	Nome
do - re	1 tom	2. ^a maior
do - re bemol	$\frac{1}{2}$ tom	2. ^a menor
do - mi	2 tons	3. ^a maior
do - mi bemol	$1\frac{1}{2}$ tons	3. ^a menor
do - fa	$2\frac{1}{2}$ tons	4. ^a justa
do - sol	$3\frac{1}{2}$ tons	5. ^a justa
do - la	$4\frac{1}{2}$ tons	6. ^a maior
do - la bemol	4 tons	6. ^a menor
do - si	$5\frac{1}{2}$ tons	7. ^a maior
do - si bemol	5 tons	7. ^a menor
do - do 8. ^a	6 tons	8. ^a justa
do - re 8. ^a	7 tons	9. ^a maior
do - re bemol 8. ^a	$6\frac{1}{2}$ tons	9. ^a menor
do - mi 8. ^a	8 tons	10. ^a maior
do - mi bemol 8. ^a	$7\frac{1}{2}$ tons	10. ^a menor
do - fa 8. ^a	$8\frac{1}{2}$ tons	11. ^a justa
do - sol 8. ^a	$9\frac{1}{2}$ tons	12. ^a justa
do - la 8. ^a	$10\frac{1}{2}$ tons	13. ^a maior
do - la bemol 8. ^a	10 tons	13. ^a menor

Os intervalos maiores e justos, ampliados por $\frac{1}{2}$ tom, tornam-se "aumentados"; os menores e justos, reduzidos de $\frac{1}{2}$ tom, tornam-se "diminutos".

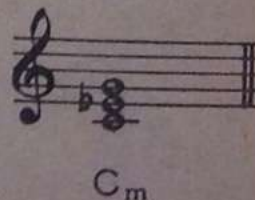
III — Os acordes sem alteração

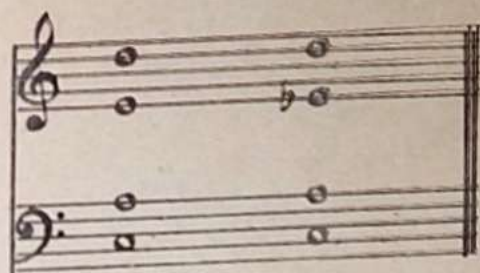
O material fundamental da harmonia de jazz é a triade em suas formas principais:

acorde perfeito maior:



acorde perfeito menor:

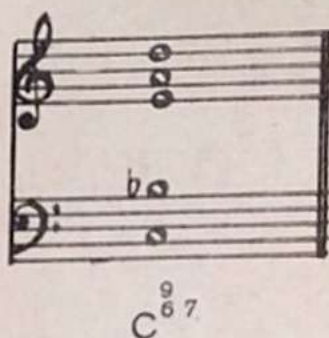




Usa-se esse acorde, de preferência, com terça maior. (No "Be-Bop", entretanto, o acorde é usado, freqüentemente, com terça menor).

O acorde de sexta e nona é também empregado com sétima e sem quinta

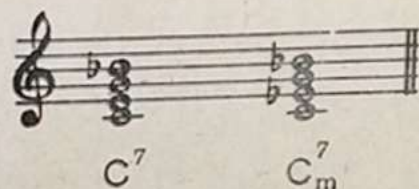
Cifragem: $\overset{9}{6} 7$



c - O acorde de sétima

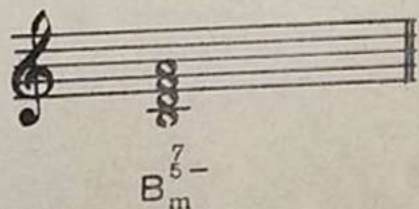
O acorde de sétima resulta do acréscimo de uma terça menor a qualquer tríade maior ou menor.

Cifragem: 7



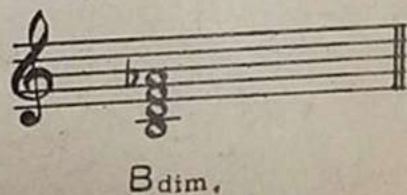
No sétimo grau da escala maior e no segundo da escala menor, o acorde de sétima é de quinta diminuta.

Cifragem: $\overset{7}{5}-$



No sétimo grau da escala menor, o acorde de sétima é de quinta e sétima diminutas.

Cifragem: dim.

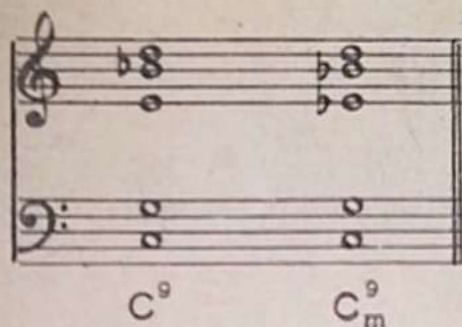


(*) Harmonia a quatro vozes.

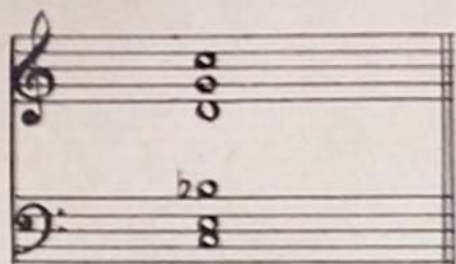
d - O acorde de nona

O acorde de nona resulta do acréscimo de uma terça maior no acorde de sétima maior.

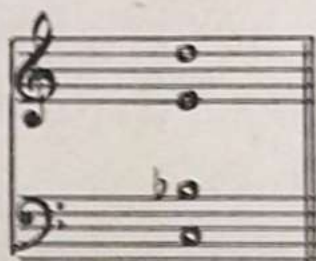
Cifragem: 9



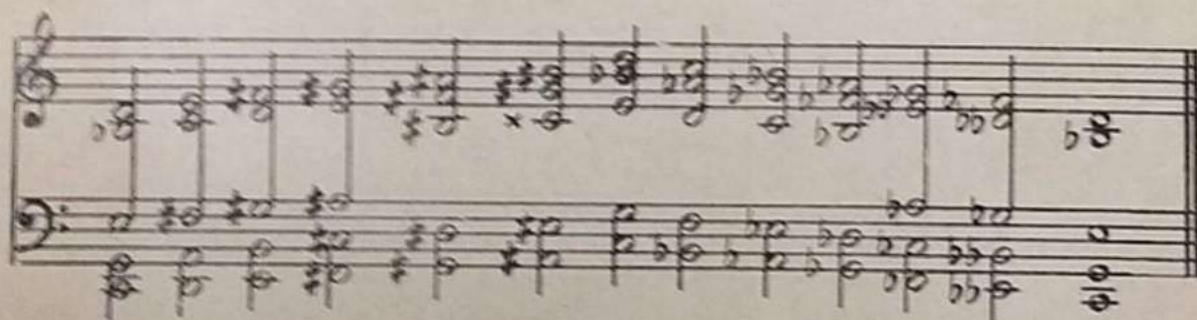
Na hexafonia (*) dobra-se o som fundamental



Na tetrafonia omite-se a quinta:



É de efeito o uso de seqüências de acordes de nona cujos sons fundamentais formam uma escala em tons inteiros:



(*) Harmonia a seis vozes.

e - O acorde de décima-primeira

O acorde de décima-primeira resulta do acréscimo de uma terça menor ao acorde de nona.

Cifragem: 11

C¹¹ C_m¹¹

Na pentafonia (*) omite-se a quinta:

f - O acorde de décima-terceira

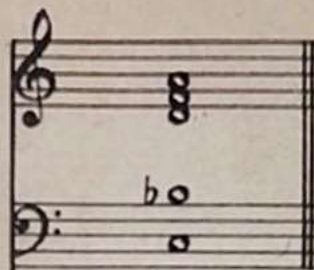
O acorde de décima-terceira resulta do acréscimo de uma terça maior ao acorde de décima-primeira.

Cifragem: 13

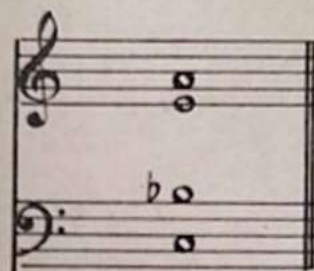
C¹³ C_m¹³

Na hexafonia omite-se a quinta:

(*) Harmonia a cinco vozes.



Na tetrafonia, este acorde é empregado sem quinta, nona e décima-primeira, como sendo derivado do acorde de 7.^a da Dominante (D⁷) cuja quinta foi substituída pela sexta, a qual, preferivelmente, deve ser posta na voz superior.



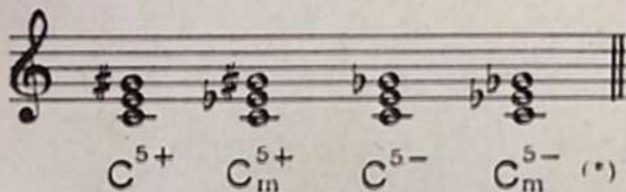
IV — Os acordes alterados

Nos acordes da harmonia de jazz não se alteram:

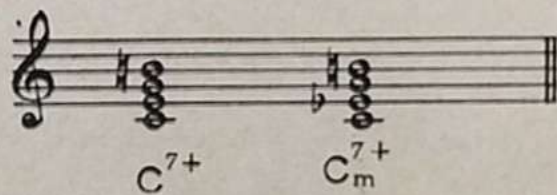
o som fundamental
a t^{er}ça
a sexta.

Alteram-se freqüentemente:

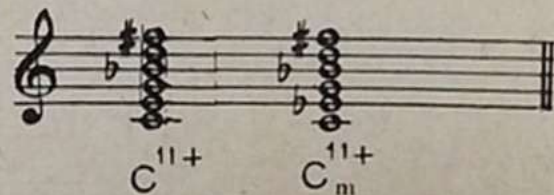
a quinta



a sétima



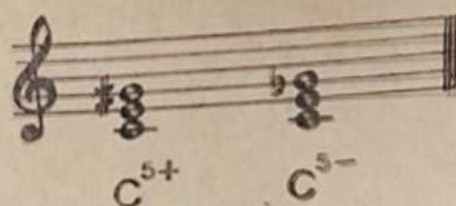
a décima-primeira



(*) Na cifragem dos acordes, emprega-se, também, em lugar dos símbolos + e —, os de \sharp e \flat respectivamente.

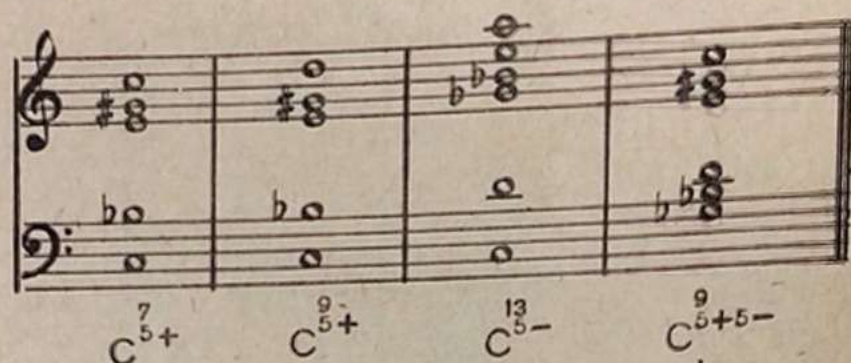
a - A alteração da quinta

A quinta pode ser alterada ascendente ou descendente. No entanto, só na tríade maior:

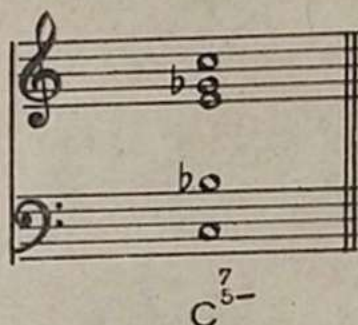


(A tríade menor com quinta alterada transforma-se em acorde perfeito ou de quinta diminuta).

A quinta pode ser alterada em qualquer acorde maior, com ou sem notas acrescentadas.

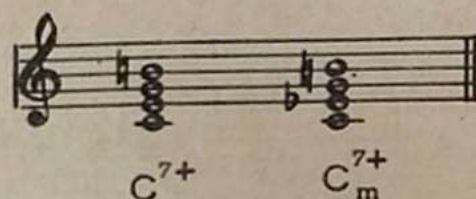


Na cadência de jazz empregam-se, com frequência, a quinta alterada descendente e a sétima sem alteração:



b - A alteração da sétima

A alteração ascendente da sétima é possível em todos os acordes maiores e menores:



Não se procede à alteração descendente por transformar o acorde de sétima em acorde que resulta, auditivamente, num acorde de sexta ou de sétima da sensível.

A sétima alterada ascendente surge, com frequência, em maior, com quinta alterada descendente ou ascendente, assim como, em maior e menor, com nona e décima-primeira.

C^{7+5+} C^{7+5-} C^{97+} C_m^{97+} C^{117+} C_m^{117+}

Característico para a harmonia de jazz, principalmente o "Blue", é o emprêgo alternado de sétimas maiores e menores, assim como de têrças maiores e menores:

C^{7+} D_m^7 E_m^7 $E_b_m^{7+}$ D_m^7 D_b^7 C^{7+}

No estilo chamado "locked-hand" empregam-se, alternadamente, acordes de sétima maior e menor, sendo que a voz inferior dobra a melodia na oitava:

C^{7+} D_m^7 E_m^7 A_m^7 F^7 D_m^7 C^{7+}

Dobram-se também, na oitava inferior, as duas vozes superiores:

C^{7+} D_m^7 E_m^7 A_m^7 F^7 D_m^7 C^{7+}

É, porém, preferível, no estilo "locked-hand" alternar acordes de sétima com acordes de sexta. Estes definem melhor a tonalidade e encontram-se, por isso, em lugares de destaque, assim como, por exemplo, na Tônica inicial e final da frase:

F⁷⁺ E⁷ D_m⁷ A_m⁷ B⁷⁻ C⁶ C⁶ B⁷⁻ A_m⁷ D_m⁷ C⁷ B⁷ C⁶

c - A alteração da nona

A nona pode ser alterada ascendente ou descendente, porém, de preferência, no acorde maior;

C⁹⁺ C⁹⁻

(A alteração da nona num acorde menor resultaria, auditivamente, num acorde do tom relativo sem alteração).

C_m⁹⁺ = E^b₆ C_m⁹⁻ = E^b₆⁷

A nona alterada pode surgir em qualquer acorde maior, incluindo sempre a sétima, quando a sua omissão não for expressamente exigida. (*)

Acordes com nona alterada ascendente:

C⁹⁺₅₊ C⁹⁺₅₋ C⁹⁺₇₊ C⁹⁺₇₊₅₊ C⁹⁺₇₊₅₋

(*) A omissão de uma nota indica-se por um número cortado. Por exemplo:

C⁹⁺₅₋

C^{9+} C^{9-} C^{7+} C^{7+} C^{9-}

d - A alteração da décima-primeira

A décima-primeira, alterada ascendente, pode surgir em qualquer acorde maior, incluindo sempre a nona e sétima, quando a omissão destas não for expressamente exigida.

C^{11+}

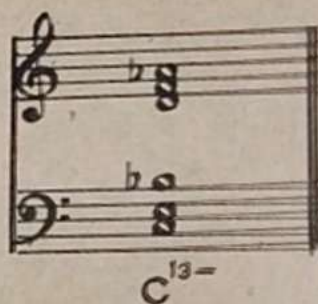
(A alteração ascendente da décima-primeira, em acordes menores, resultaria, auditivamente, num acorde do tom relativo, sem efeito especial. A alteração descendente da décima-primeira, em maior, transformaria o acorde num acorde de nona.)

$C_m^{11+} = Eb^{9+}$ $C^{11-} = C^9$

Com freqüência a décima primeira alterada ascendente, é empregada com a décima-terceira sem alteração:

C^{13} C^{11+} C^{13}

Raramente altera-se a décima-terceira. Nunca ascendente:



Emprega-se também o acorde de décima-terceira alterada descendente, com outras notas, alteradas e acrescentadas, como "acorde de percussão".



V - Acordes bitonais

(Harmonia politonal)

Acordes bitonais resultam da combinação de tríades maiores e menores, cujos sons fundamentais se encontram na distância de:

a) segunda ou sétima:

C	+	D	C	+	D \flat (C \sharp)	C	+	B	C	+	B \flat (A \sharp)
C	+	D $_m$	C	+	D \flat_m	C	+	B $_m$	C	+	B \flat_m
C $_m$	+	D	C $_m$	+	D \flat	C $_m$	+	B	C $_m$	+	B \flat
C $_m$	+	D $_m$	C $_m$	+	D \flat_m	C $_m$	+	B $_m$	C $_m$	+	B \flat_m

b) terça ou sexta.

C	+	E	C	+	E \flat (D \sharp)	C	+	A	C	+	A \flat (G \sharp)
C	+	E $_m$	C	+	E \flat_m	C	+	A $_m$	C	+	A \flat_m

$C_m + E$	$C_m + E^b$	$C_m + A$	$C_m + A^b$
$C_m + E_m$	$C_m + E^b_m$	$C_m + A_m$	$C_m + A^b_m$

c) quarta ou quinta:

$C + F$	$C + G$
$C + F_m$	$C + G_m$
$C_m + F$	$C_m + G$
$C_m + F_m$	$C_m + G_m$

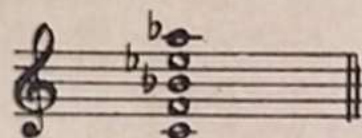
d) quinta diminuta ou quarta aumentada (tritono):

$C + F^\# (G^b)$
$C + F^\#_m$
$C_m + F^\#$
$C_m + F^\#_m$

Também a combinação de tríades de tons homônimos produz acordes bitonais:

$$C + C_m$$

Acordes formados por quartas superpostas (em lugar de têrças), constituem, igualmente, combinações harmônicas de caráter bitonal:



Na harmonização por meio de acordes bitonais, suprimem-se as notas dobradas, sendo que a posição mais usada é aquela em que as vozes inferiores formam uma décima maior ou quinta e décima maior:

E' de efeito a bitonalidade entre naipes diferentes, combinando dois acordes cujos sons fundamentais se encontrem na distância de segunda menor, ou sétima maior, ou de quinta diminuta, ou quarta aumentada:

B - O PROCESSO DE HARMONIZAÇÃO

(Encadeamento dos acordes e condução das vozes)

16

No jazz, os fundamentos do processo de harmonização são os mesmos da harmonia clássica. Assim como nesta, a lógica da sucessão dos acordes obedece ao princípio da cadência em suas formas principais:

a — Cadência autêntica:

Diagram illustrating the authentic cadence (T — D — T). The notation shows three measures on a grand staff. The first measure contains the Tonic (T) chord, the second measure contains the Dominant (D) chord, and the third measure contains the Tonic (T) chord. The bass line shows a descending line: G2 - F2 - E2.

b — Cadência plagal

Diagram illustrating the plagal cadence (T — S — T). The notation shows three measures on a grand staff. The first measure contains the Tonic (T) chord, the second measure contains the Sub-dominant (S) chord, and the third measure contains the Tonic (T) chord. The bass line shows an ascending line: G2 - A2 - B2.

c — Cadência composta:

Diagram illustrating the compound cadence (T — S — D — T). The notation shows four measures on a grand staff. The first measure contains the Tonic (T) chord, the second measure contains the Sub-dominant (S) chord, the third measure contains the Dominant (D) chord, and the fourth measure contains the Tonic (T) chord. The bass line shows a descending line: G2 - F2 - E2 - D2.

d — Semi-cadência:

Diagram illustrating the semi-cadence (T — D — S — D). The notation shows four measures on a grand staff. The first measure contains the Tonic (T) chord, the second measure contains the Dominant (D) chord, the third measure contains the Sub-dominant (S) chord, and the fourth measure contains the Dominant (D) chord. The bass line shows a descending line: G2 - F2 - E2 - D2.

Os acordes das funções principais T — S — D, podem ser substituídos pelos das funções secundárias T_r — S_r — D_r :

Diagram illustrating the secondary chords for the T, S, and D functions. The notation shows a sequence of chords on a grand staff: T, S_r , D_r , T_r , T_r , S, D, T, T, S_r , D, T. The bass line shows a descending line: G2 - F2 - E2 - D2 - C2 - B1 - A1 - G1 - F1 - E1 - D1 - C1.

(*) Na harmonia funcional, os graus I, IV e V são representados pelos símbolos T (Tônica), S (Sub-dominante) e D (Dominante) e os graus II, III, VI, e VII, no modo maior, pelos símbolos S_r (acorde relativo da Sub-dominante), D_r (acorde relativo da Dominante) ou T_a (acorde anti-relativo da Tônica), T_r (acorde relativo da Tônica) ou S_a (acorde anti-relativo da Sub-dominante) e (ψ^7) (acorde de 7.a da Dominante sem som fundamental), respectivamente, sendo que em menor, o II grau é considerado Dominante sem som fundamental (ψ^7) do acorde relativo da Tônica, o III, Dominante com quinta aumentada (D^{5^a}) do acorde relativo da Sub-dominante e o VI, relativo da Sub-dominante (S_r).

T D D_r T T_a S D T T S_a D T

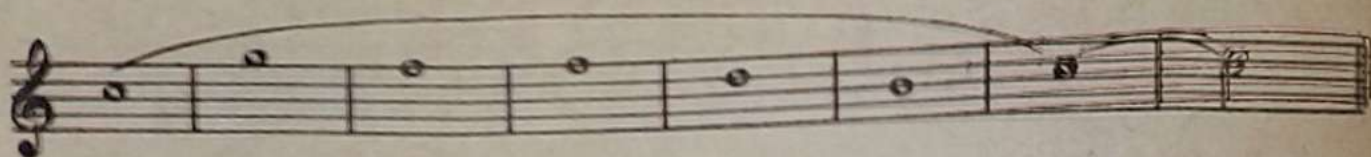
As relações harmônicas e contrapontísticas entre vozes principais (soprano e baixo, em naipes diferentes, por exemplo), são regidas pelas normas da harmonia e do contraponto clássicos, e obedecem ao princípio do movimento contrário (harmonização assimétrica):

As relações harmônicas entre vozes que pertencem a um mesmo naipe ou a dois naipes combinados não são sujeitas a qualquer limitação ou regra da harmonia clássica, obedecendo ao princípio do movimento direto ou paralelo (harmonização simétrica):

Ademais, o encadeamento dos acordes na harmonia de jazz ignora as regras relativas à falsa relação, ao movimento obrigatório da nota sensível ou da resolução da dissonância, e a outras limitações que caracterizam a harmonia clássica.

I — Harmonização de uma melodia dada

Para a harmonização da seguinte melodia



recomenda-se proceder como segue:

- 1.º — Determinar os acordes da cadência ou seus substitutos, que contêm a nota da melodia a ser harmonizada, como nota da triade ou nota acrescentada.
- 2.º — Escolher os acordes a serem empregados na harmonização.
- 3.º — Determinar a posição em que serão empregados os acordes escolhidos.

Os acordes da cadência ou os seus substitutos que contêm a nota da melodia dada, como nota da triade ou nota acrescentada, são os seguintes:



T ou T_r⁷ ou D ou D_r

S ou S_r ou D⁷



D ou D⁷ ou D⁷ ou S_r

Ṫ ou T_r ou D_r

Para escolher os acordes a serem definitivamente empregados, segue-se a ordem dos acordes na cadência ou dos seus substitutos:

T S D T ou T_r S_r D T

O emprego das posições deve ser o mais variado possível, sendo que, no primeiro tempo de cada compasso, o acorde, geralmente, se encontra na posição fundamental: 19

T - S - D - T -

ou

T - S - D - T -

E' freqüente encontrar, também, compassos inteiros acompanhados por acordes de quarta e sexta (2.^a inversão)

A seguinte melodia popular está fundamentada, do modo mais simples, nos acordes das três funções principais da cadência, acordes que podem ser empregados nas mais variadas figuras de acompanhamento. Nos compassos 4, 5 e 7, também foram aplicados acordes substitutos ou sejam, funções relativas:

T T S D

T S D T D⁷ T

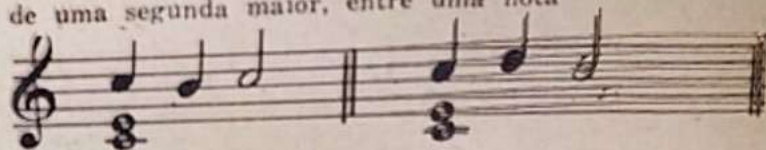
T_r S_r D D⁶ D⁷ T

Oferece dificuldade ao principiante a compreensão das notas melódicas ou sejam, as notas estranhas ao acorde. Essas notas que, geralmente, formam dissonâncias, diferem pela posição métrica em que se encontram.

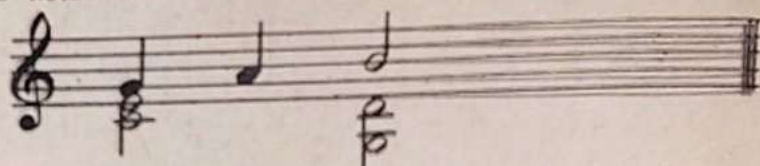
a— Encontram-se em posição métrica fraca (tempo fraco, parte fraca):

bordadura
nota de passagem
antecipação
escapada
nota melódica livre.

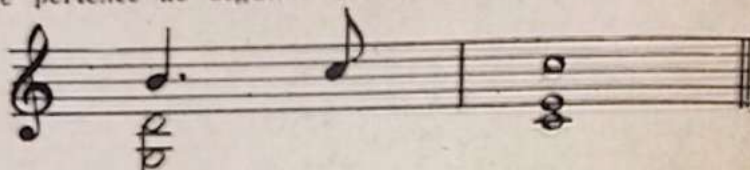
A bordadura encontra-se, na distância de uma segunda maior, entre uma nota do acorde e sua repetição:



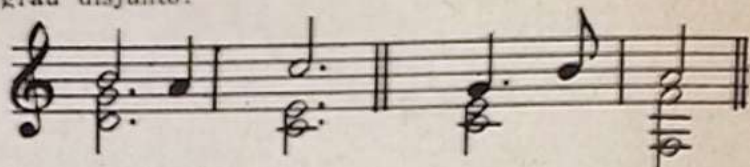
A nota de passagem ocorre entre duas notas diferentes de um acorde, sendo precedida e seguida por grãos conjuntos:



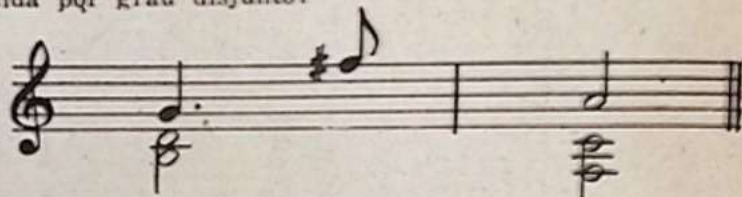
A antecipação consiste numa nota que pertence ao segundo de dois acordes sucessivos, ocorrendo no fim do primeiro:



A escapada é precedida ou seguida por grão disjunto:



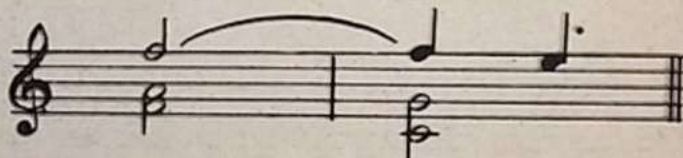
A nota melódica livre é precedida e seguida por grão disjunto:



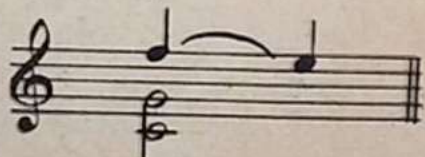
b — Encontram-se em posição métrica forte (tempo forte, parte forte):

retardo (suspensão)
apogiatura.

O retardo (suspensão) precede uma nota do acorde por grão conjunto. E' preparado, isto é, aparece no acorde precedente como nota do acorde, na mesma voz, e resolve por grão conjunto:



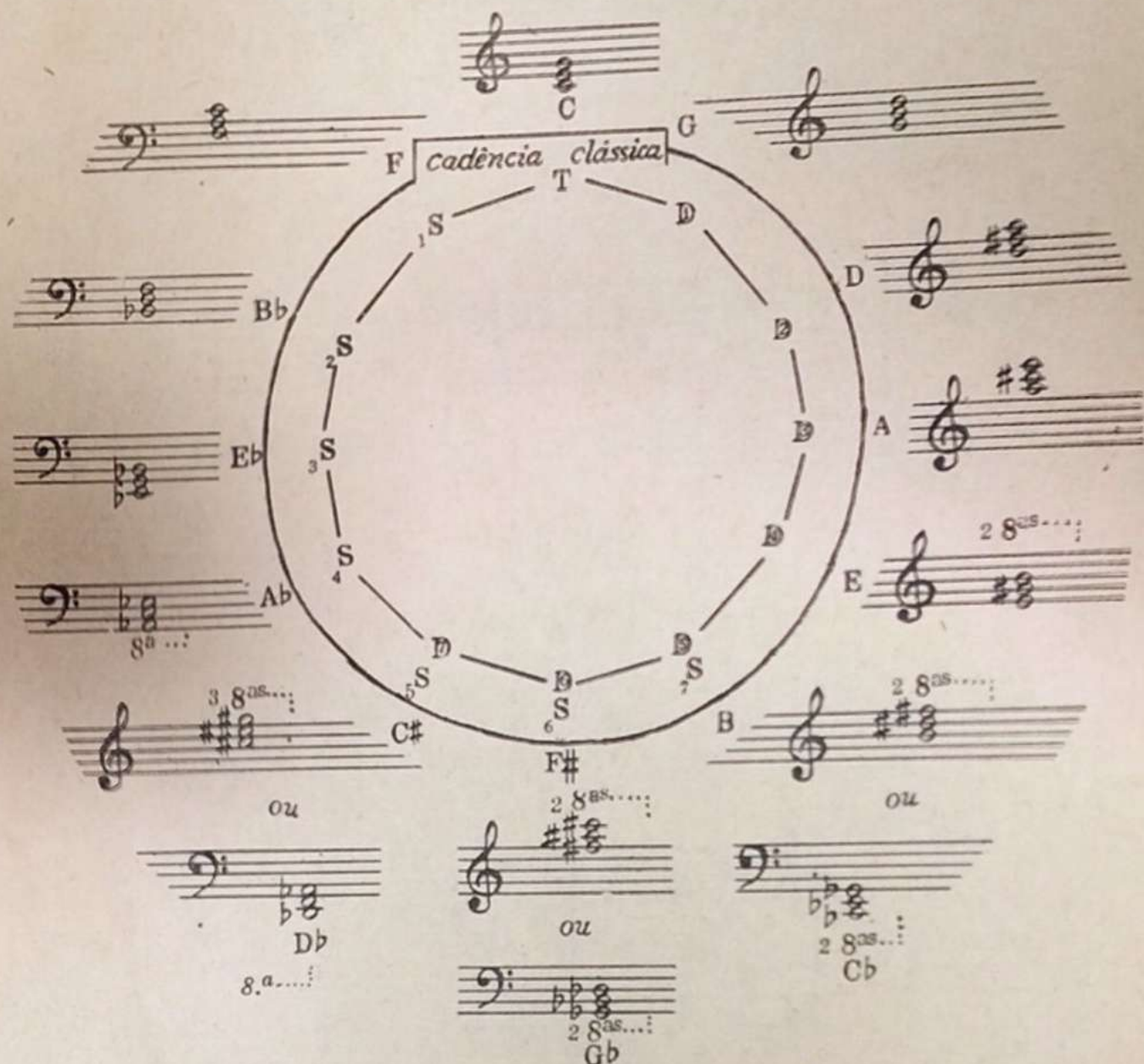
A apogiatura é um retardo sem preparação:



III - A cadência de jazz

No jazz emprega-se, freqüentemente, a cadência clássica em forma ampliada, denominada "cadência de jazz".

O material harmônico da cadência de jazz é obtido do círculo das quintas e obedece ao princípio das Dominantes individuais (Dominantes secundárias) (*), segundo o qual qualquer acorde pode ser precedido ou seguido por uma Dominante própria.



A ampliação da cadência clássica por cinco novas Dominantes (Dominantes secundárias) ascendentes e cinco novas Sub-dominantes (Sub-dominantes secundárias) descendentes, em qualquer trecho da melodia e, sobretudo, na cadência final, possibilita:

(*) Veja "Harmonia Funcional" do mesmo autor.

A preparação da Dominante Principal

As Dominantes ou Sub-dominantes que preparam uma Dominante principal, apresentam-se, sempre, como acordes de sétima e, pelo menos, com uma nota comum com os acordes anteriores e posteriores.

Dominante preparada por uma seqüência de Dominantes secundárias:

Musical notation showing a sequence of chords in a key (C major). The sequence is: T⁶ (F⁶), S (D⁷), D⁷ (G⁷), D⁷ (F⁷), D⁷ (E⁷), D⁷ (D⁷), D⁷ (C⁷), and T⁶ (F⁶). The notation shows the chord voicings in both treble and bass clefs.

Dominante preparada por uma seqüência de Sub-dominantes secundárias:

Musical notation showing a sequence of chords in a key (C major). The sequence is: T⁶ (F⁶), S⁷ (D⁷), ₂S⁷ (E⁷), ₃S⁷ (F⁷), ₄S⁷ (G⁷), ₅S⁷ (A⁷), D⁷ (C⁷), and T⁶ (F⁶). The notation shows the chord voicings in both treble and bass clefs.

O acorde de sétima da quinta Sub-dominante (₅S⁷), quando empregado como acorde de Sub-dominante menor, com quinta e sexta acrescentada alteradas descendentemente e com a sexta no baixo (⁶₂S⁷), (*) é denominado "verdadeiro napolitano":

Musical notation showing the "true Neapolitan" chord. It consists of a D^b7 chord (D^b3, F^b3, A^b3, C^b3) in the bass clef and a C major chord (C4, E4, G4) in the treble clef. The notation shows the chord voicings in both clefs.

(*) O pequeno círculo (°) do lado esquerdo dos símbolos da harmonia funcional indica que a terça formada sobre a fundamental do acorde e o próprio acorde são menores.

Quando empregado como acorde de nona da Dominante sem som fundamental, com quinta e, às vezes, nona alteradas descendentemente, com quinta no baixo

($\overset{9}{\flat}$ ou $\overset{9}{\flat}$), é chamado "falso napolitano":

Podemos constatar que ambos os acordes de cifragens respectivas $D\flat^7$ e $G^{\overset{9}{\flat}}$ são idênticos, sendo unicamente as grafias que os diferem.

São os acordes "verdadeiro napolitano" e "falso napolitano" empregados com freqüência na cadência de jazz.

A cadência de jazz possibilita, também:

A harmonização de uma melodia dada

Na harmonização por meio da cadência de jazz, devem-se observar os seguintes princípios:

- 1.º — A nota da melodia dada, a ser harmonizada, deve estar contida no acorde cadencial, como nota da tríade ou nota acrescentada (sexta, sétima, nona, décima-primeira, décima-terceira).
- 2.º — A seqüência mais lógica dos acordes cadenciais é a da seguinte sucessão harmônica ou de uma parte da mesma:

$$\begin{array}{cccc|c}
 \text{D} & \text{D} & \text{D} & \text{D} & \text{D} \\
 \text{e} & \text{S} & \text{S} & \text{S} & \text{S} & \text{D} \\
 & 2 & 3 & 4 & 5 &
 \end{array}$$

As Dominantes, assim como as Sub-dominantes, podem ser empregadas como acordes maiores ou menores.

- 3.º — E', no entanto, possível o livre emprêgo dos acordes cadenciais, fora da ordem mencionada sob o n.º 2. Este exige que o acorde cadencial a ser empregado possua, pelo menos, uma nota em comum ao acorde precedente, sendo que esta não precisa ser conservada na mesma voz (também a quinta omitida pode ser considerada nota comum!).
- 4.º — O movimento cromático em tôdas as vozes dispensa a nota comum.
- 5.º — A nota resolvente de intervalos que exigem resolução (sétimas menores e nonas) deve ser contida no acorde seguinte, em qualquer uma das vozes. Esse princípio, no entanto, não é sempre observado no jazz moderno.

Por exemplo:

Pretendendo harmonizar a nota sol, do nosso exemplo, procede-se pela resposta das seguintes perguntas:

1.^a pergunta: Qual é o acorde da cadência de jazz que contém a nota "sol" como nota da tríade ou nota acrescentada no tom de Do maior?

Resposta: A nota "sol" faz parte do acorde de:

T	como quinta
D	como fundamental
②	como décima-primeira
③	como sétima
⑤	como décima-terceira alterada descendentemente
⑥	como nona alterada descendentemente
♭ ⁹	como fundamental omitida: "falso napolitano"
S	como nona
¹² S	como sexta
⁶ S	como terça
⁴ S	como sétima maior.

2.^a pergunta: Qual desses acordes possui uma nota em comum ao acorde precedente (C)?

Resposta: Todos os acordes possuem a nota "sol" como nota comum.

3.^a pergunta: Contém o acorde de Do-maior intervalos que exigem resolução, e, caso afirmativo, encontram-se as notas resolventes em qualquer uma das vozes do acorde escolhido?

Resposta: O acorde de Do-maior não contém intervalos que exigem resolução. Portanto, todos os acordes acima enumerados podem ser empregados para a harmonização da nota "sol"

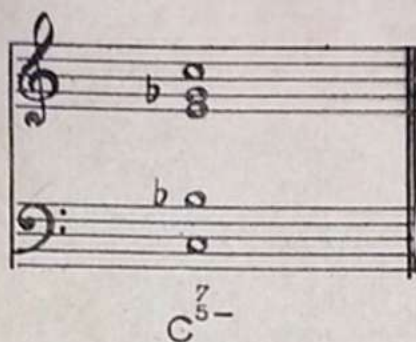
T S⁷ ₂S⁷ ₃S⁷ S⁶ D⁷ T⁶ -

T B⁷ S⁷ ₂S⁷ B⁷ D⁷ T -

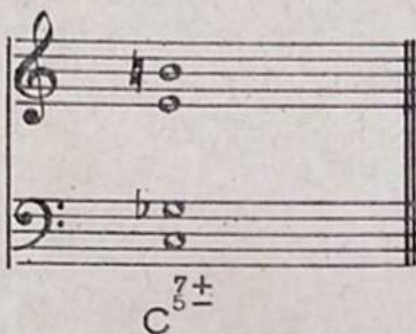
A harmonia do "Be-Bop", um dos gêneros mais característicos do jazz moderno, serve-se, na maioria das vezes, de acordes fortemente alterados e mesmo de acordes desconhecidos na música de jazz anterior a ele.

Entre os acordes mais frequentes no "Be-Bop" encontram-se os seguintes, todos com caráter de Dominante (com terça maior):

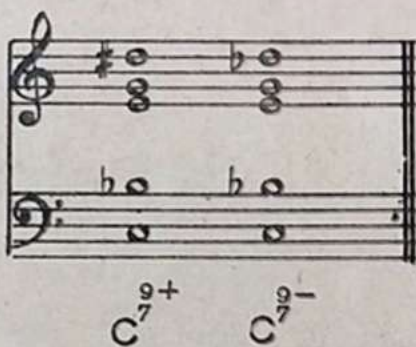
a) O de sétima com quinta alterada descendentemente (principalmente como acorde final):



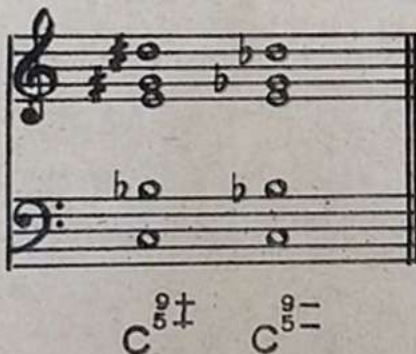
b) O de sétima, com sétima ascendente e quinta descendentemente alteradas:



c) O de nona, com nona alterada ascendente ou descendentemente:



d) O de nona, com nona e quinta alteradas ascendente ou descendentemente:



e) O de nona, com alteração dupla da quinta:

$C \begin{matrix} 9 \\ 5+5- \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 9+ \\ 5+5- \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 9- \\ 5+5- \end{matrix}$

f) O de décima-terceira, com décima-primeira alterada ascendente ou descendente e com tôdas as alterações anteriores:

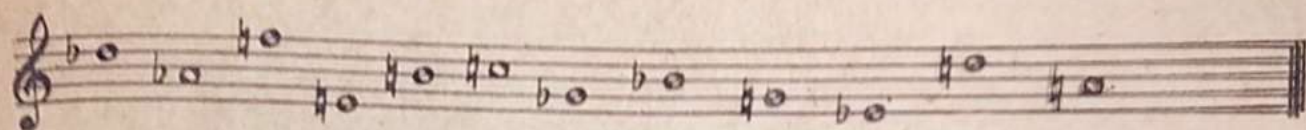
$C \begin{matrix} 13 \\ 11+ \\ 9 \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 13 \\ 11- \\ 9 \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 13 \\ 11+ \\ 9 \\ 7+ \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 13 \\ 11- \\ 9 \\ 7+ \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 13 \\ 11+ \\ 9 \\ 5+ \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 13 \\ 11- \\ 9 \\ 5+ \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 13 \\ 11+ \\ 9 \\ 7+ \\ 5+ \end{matrix}$ $C \begin{matrix} 13 \\ 11- \\ 9 \\ 7+ \\ 5+ \end{matrix}$

A renovação da harmonia de jazz, através do "Be-Bop", possibilita a aplicação dos princípios da técnica serial (dodecafônica) no processo de harmonizar.

Na harmonização serial a quatro vozes do nosso exemplo

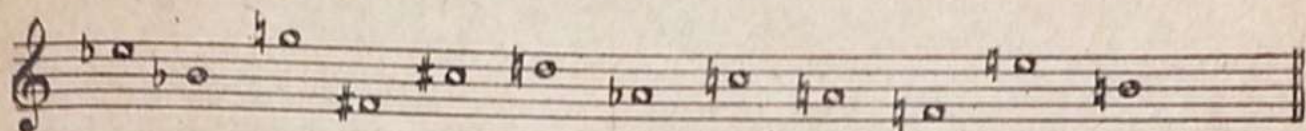
procede-se como segue:

1.º — Dispor livremente as 12 notas da escala cromática: (*)

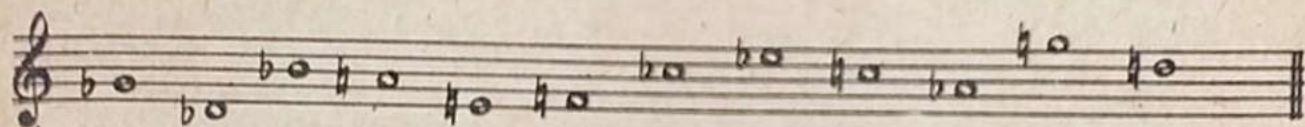


2.º — Transportar a série resultante a várias alturas, por exemplo:

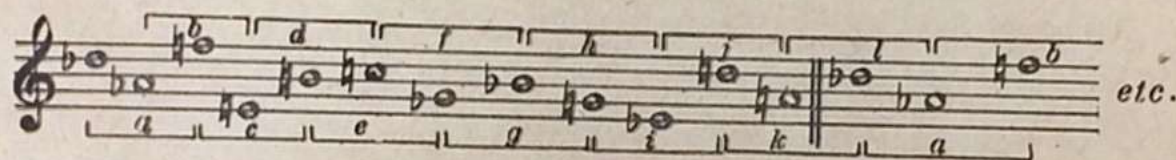
à segunda maior ascendente:



à quinta justa descendente.



3.º — Discriminar os acordes a três vozes, que resultam do agrupamento vertical das notas, na ordem em que se apresentam na série:



(*) O emprego dos acidentes, sustenido e bemol, é arbitrário.
(sol # = lab; mi # = fa ♯, etc.).

Dos doze transportes da série resultam os acordes que são facúlia, em notas as alturas da escala cromática.

(Pelo mesmo processo também agrupam-se as notas da série em acordes de quatro, cinco ou mais vozes).

4.º — Para cada nota da melodia, determinar os acordes que finis a entonam:

a b c g h i j k l a b c d e f j k l

d c f g h i j k l a b c d e f g h l

a b f g h i j k l

5.º — a) Escolher os acordes que deseja empregar na harmonização:

b) Determinar sua posição; por exemplo, conforme segue:

a d a₁ (*) g l b₁ a

(*) Os acordes a₁ e b₁ constituem transportes dos acordes a e b na segunda menor superior e quinta justa inferior, respectivamente.

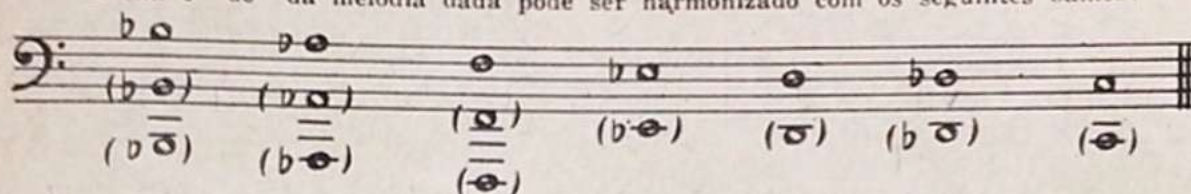
Nesse método que integra elementos tonais e atonais, procede-se da seguinte maneira:

a) escolher como baixos as notas que, com a melodia, formarem os intervalos de

- segunda maior
- têrça maior
- quinta justa
- sexta maior
- sétima menor e maior
- oitava justa

(usam-se êstes intervallos acrescidos de uma ou mais oitavas).

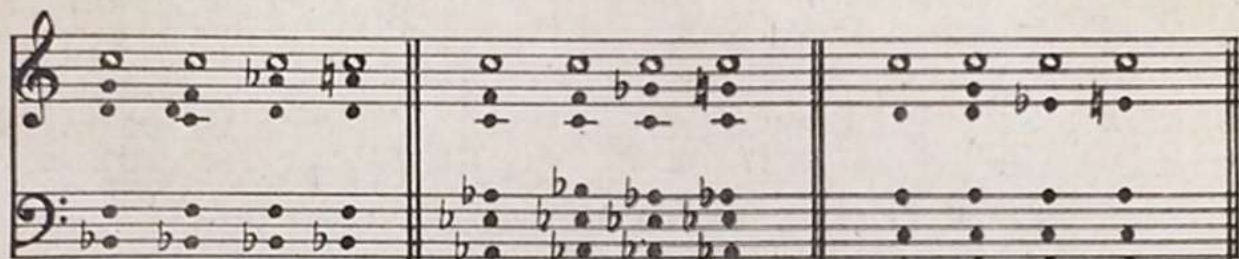
Assim o "do" da melodia dada pode ser harmonizado com os seguintes baixos:



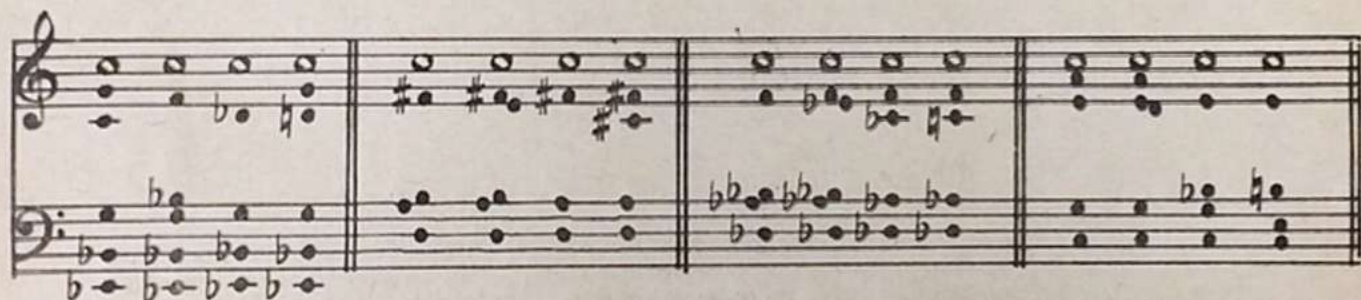
b) construir, sôbre os baixos escolhidos, acordes de

9
6, 6, 7 e 7+

Dêsse modo o "do" pode ser harmonizado com os seguintes acordes:



Bb^6 Bb^9 Bb^7 Bb^{7+} Ab^6 Ab^9 Ab^7 Ab^{7+} F^6 F^9 F^7 F^{7+}



Eb^6 Eb^9 Eb^7 Eb^{7+} D^6 D^9 D^7 D^{7+} Db^6 Db^9 Db^7 Db^{7+} C^6 C^9 C^7 C^{7+}

Na escolha dos baixos e acordes convém observar as seguintes normas:

- 1.º — De preferência, movimento contrário entre baixo e melodia;
- 2.º — Mínimo movimento possível nas vozes intermediárias;
- 3.º — Uso da segunda menor, entre as duas vozes superiores, só em caso intencional;
- 4.º — Quinta e décima como intervalos entre as três vozes inferiores;
- 5.º — Possibilidade de omissão da quinta e das notas do acorde que coincidem com a da melodia.

Chord symbols for the first system: C⁶, B^{b6}, D^{b6}, G^{b7+}, B^{b6}, C⁷⁺, F⁶

Chord symbols for the second system: E^{b7+}, A^{b7+}, B^{b6}, E^{b6}, F⁶, G⁷⁺, C⁶

VI — Os baixos

Além dos baixos saltados, - resultantes das inversões das triades, - que caracterizam o acompanhamento do jazz antigo, começaram-se a empregar os chamados "baixos escalares", linhas melódicas que se movimentam, diatônica ou cromaticamente, por grau conjunto ascendente ou descendente.

Deslocação de sons fundamentais:

C^7- C^9- F^6 G^9- C^7-

Rítmicos de "Be-Bop":

C^7- C^9- F G^9- C^7-

VII — Modulação

Modulação chama-se o processo de transformar um tom em outro.

Os melhores meios modulantes são o acorde de 7.^a da Dominante (D^7) ou o acorde de 7.^a da Dominante com quinta aumentada ($D^7\sharp 5$), assim como os acordes de nona e de sexta e nona (D^9 e D^6) da Dominante. No modo menor emprega-se também, freqüentemente, o acorde de 7.^a diminuta ($D^7\flat 9$).

Sucessão modulante de acordes de 7.^a da Dominante:

A musical score in two staves (treble and bass clefs) showing a sequence of chords. The key signature has two flats (Bb and Eb). The sequence starts with a C major chord (C-E-G) in the treble and a C bass note in the bass. It moves through several chords, including a Bb7 chord (Bb-D-F-A) and an Eb7 chord (Eb-G-Bb-D). The sequence ends with a D major chord (D-F-A) in the treble and a D bass note in the bass.

Sucessão de acordes de nona e de nona e sexta da Dominante:

A musical score in two staves (treble and bass clefs) showing a sequence of chords. The key signature has two flats (Bb and Eb). The sequence starts with a C major chord (C-E-G) in the treble and a C bass note in the bass. It moves through several chords, including a Bb9 chord (Bb-D-F-A-C) and an Eb9 chord (Eb-G-Bb-D-C). The sequence ends with a D major chord (D-F-A) in the treble and a D bass note in the bass.

As seguintes fórmulas modulantes seguem o princípio da cadência de jazz, segundo o qual qualquer acorde de Dominante com 7.^a, 9.^a ou 13.^a, pode seguir a qualquer outro acorde, quando tiver com êste uma nota em comum:

C a Db
(segunda menor)

A musical score in two staves (treble and bass clefs) illustrating the modulation formula from C to Db. The treble staff shows three chords: C (C-E-G), Eb7 (Eb-G-Bb-D), and Db (Db-F-A-C). The bass staff shows the bass notes: C, Eb, and Db. The Eb7 and Db chords are shown as stacked triads with a 7th degree.

C a D
(segunda maior)

A musical score in two staves (treble and bass clefs) illustrating the modulation formula from C to D. The treble staff shows three chords: C (C-E-G), E7 (E-G-B-D), and D (D-F-A). The bass staff shows the bass notes: C, E, and D. The E7 and D chords are shown as stacked triads with a 7th degree.

C a E \flat
(terça menor)

C F 7^+ B \flat ⁷ E \flat

C a E
(terça maior)

C E_m B⁷ E

C a F
(quarta justa)

C A⁷ C⁷ F

C a F \sharp
(quarta aumentada)

C E⁷ C \sharp ⁷ F \sharp

C a G
(quinta justa)

C F D⁷ G

C a Ab
(sexta menor)

Musical notation for the first system, showing a treble and bass clef with chords and notes.

C F_m E⁷ Ab

C a A
(sexta maior)

Musical notation for the second system, showing a treble and bass clef with chords and notes.

C D⁷ E⁷ A

C a Bb
(sétima menor)

Musical notation for the third system, showing a treble and bass clef with chords and notes.

C G_m F⁷ Bb

C a B
(sétima maior)

Musical notation for the fourth system, showing a treble and bass clef with chords and notes.

C D⁷ F⁷ B

No estilo "locked-hand" emprega-se, freqüentemente, a apogiatura (nona da fundamental, como meio modulante, em lugar do acorde da Dominante.

Musical notation for the fifth system, showing a treble and bass clef with chords and notes.

T⁹ T ₃S⁹ D⁹ D D⁹ D T⁹ T

Eis a execução prática de uma modulação de Ré-maior para Mi-maior:

Considerando que a distância entre os dois tons é de uma segunda maior, transporta-se a fórmula de Do para Ré (veja exemplo na página 33) ampliando seus acordes, pelo acréscimo de notas características da harmonia de jazz.

Fórmula transportada:

D F#⁷ B⁷ E

Fórmula ampliada:

D⁶ F#⁷ B⁷ E⁶

Em seguida passam-se os acordes para a partitura:

Metals
Sax.

Piano
Baixo

C - CADÊNCIAS

As seguintes cadências, seleção de fórmulas, aplicáveis no jazz, devem ser realizadas por escrito e ao piano, como estudo preliminar de modulação e improvisação, a cinco e seis vozes, e em vários tons.

I - Acordes sem alteração

- a) - $T^6 \mid S^6 \ D^6 \mid T^6$
 $T^6 \mid S_r^6 \ D^6 \mid T^6$
- b) - $T^6 \mid S^6 \ D^6 \mid T^6$
 $T^6 \mid S^6 \ D^6 \mid T^6 \parallel T^6 \mid S^6 \ D^6 \mid T^6$
- c) - $T^7 \mid S^7 \ D^7 \mid T^7 \parallel T^6 \mid S^6 \ D^7 \mid T^6$
 $T^6 \mid S^7 \ D^7 \mid T^6 \parallel T^7 \mid S^6 \ D^7 \mid T^7 \parallel T^6 \mid S^7 \ D^6 \mid T^6$
- d) - $T^9 \mid S^9 \ D^9 \mid T^9 \parallel T^6 \mid S^6 \ D^9 \mid T^6$
 $T^6 \mid S^7 \ D^9 \mid T^6$
 $T^6 \mid S^6 \ D^7 \mid T_r^6 \ S^6 \mid D^9 \mid T^6$
- e) - $T^6 \mid S^{11} \ D^9 \mid T^6$
 $T^6 \mid S^{11} \ D^{11} \mid T^6$
- f) - $T^{13} \mid S^{13} \ D^{13} \mid T^{13}$
 $T^6 \mid S^6 \ D^{13} \mid T^6$
 $T^7 \mid S^7 \ D^{13} \mid T^6$
 $T^6 \mid S^8 \ D^{13} \mid T^6$

a —	T^6	S_r^7	D_{6+}^9	T^6
	T^7	S_r^7	D_{6+}^7	T^6
	T^6	S^6	D_{6+}^9	T^6
	T^6	S^6	D_{6-}^9	T^6
	T^7	S_r^7	D_{6-}^7	T^6
	T^6	S^6	D_{6-}^7	T^6
	T_{6+}^7	S^7	D^7	T_{6-}^7
	T^7	S^6	D_{6+}^7	T_{6-}^7
b —	T^{7+}	S^{7+}	D^7	T^{7+}
	T^{7+}	S^{7+}	D^7	T^6
	T^9	S^{7+}	D^9	T^6
c —	T^6	S_r^7	D_{6-}^9	T^6
	T^6	S^6	D_{6+}^9	T^{7+}
	T^{7+}	S^7	D_{6+}^9	T^{7+}
	T^{7+}	S^6	D_{6-}^9	T^{7+}
	T^6	S^7	D_{7+}^9	T^6
	T^{7+}	S^7	D_{6-}^9	T^{7+}
d —	T^6	S^6	D_{11+}^{13}	T^6
	T^{7+}	S^6	D^{11+}	T^6

a - Dominantes secundárias

$$T^6 \mid S^6 \ B^7 \mid \ B^7 \ D^7 \mid \ B^7 \ D^7 \mid T^6$$

$$T^6 \mid S^7 \mid \ B^7 \ D^7 \mid T^6$$

$$T^6 \mid S^6 \mid \ B^7 \ D^7 \mid T^6$$

$$T^6 \mid S^6 \mid \ D^7 \ B^6 \mid \ S^7 \ D^9 \mid T^6$$

$$T^6 \mid \ D^7 \ B^7 \mid \ T_r^6 \ D^7 \mid T^6$$

$$T^7 \mid \ D^7 \ B^7 \mid \ B^6 \ D^{13} \mid T^6$$

$$T^7 \mid \ B^9 \ D^{13} \mid T^6$$

$$T^6 \mid \ B^7 \ D^7 \mid T^6$$

$$T^6 \mid \ B^6 \ D^{6-} \mid T^6$$

$$T^6 \mid \ B^7 \ D^{7+} \mid T^6$$

$$T^6 \mid \ B^6 \ B^6 \mid \ S^6 \mid T^6$$

$$T^6 \mid \ B^{5-} \ D^{13} \mid T^6$$

$$T^6 \mid \ B^7 \ D^{9-} \mid T^6$$

$$T^7 \quad | \quad D^7 \quad D_{9-}^{13-} \quad | \quad T^5$$

$$T^6 \quad | \quad D^7 \quad D_{7-}^9 \quad | \quad S^7 \quad D^7 \quad | \quad T^{5-}$$

$$T^7 \quad | \quad D^7 \quad D^7 \quad | \quad D^7 \quad D_{11-}^{9-} \quad | \quad T^6$$

$$T^6 \quad | \quad D^7 \quad T_r^6 \quad | \quad S_r^7 \quad D_{9-}^{9-} \quad | \quad T^6$$

$$T^6 \quad D^7 \quad | \quad D_{8-}^{13} \quad D_{8-}^{13} \quad | \quad S^6 \quad D_{8-}^{11+} \quad | \quad T_{8-}^{6-}$$

$$T^{6+} \quad D^9 \quad | \quad D_{7-}^{9-} \quad T^6 \quad | \quad S^{7+} \quad D^7 \quad | \quad T^6$$

$$T^{6+} \quad D^{9-} \quad | \quad D_{7-}^{9-} \quad D_{7-}^{9+} \quad | \quad D_{5-}^{11-} \quad D^7 \quad | \quad T^{5-}$$

b - Subdominantes secundárias

$$T^6 \quad | \quad S^7 \quad {}_2S^7 \quad | \quad {}_3S^7 \quad {}_4S^7 \quad | \quad D^7 \quad | \quad T^6$$

$$T^7 \quad | \quad S^9 \quad {}_2S^7 \quad | \quad {}_3S^9 \quad {}_4S^7 \quad | \quad D^{13} \quad | \quad T^6$$

$$T^6 \quad | \quad D^7 \quad D^7 \quad | \quad {}_3S^9 \quad D_{6-}^7 \quad | \quad D^7 \quad | \quad T^6$$

$$\begin{array}{l}
 T^6 \mid {}_4S^7 \quad {}_5S^7 \mid D^7 \mid T^6 \\
 T^7 \quad {}_2S^6 \mid {}_3S^6 \quad S^6 \mid D^7 \mid T^6 \\
 T^6 \quad {}_4S^6 \mid S^6 \quad D^7 \mid T^6 \\
 T^6 \mid D^{13} \quad {}_6S^9 \mid T^9
 \end{array}$$

Sòmente a seis vozes:

$$T^6 \mid \mathcal{D}^9 \mid {}_4S_{3-}^{7+} \quad {}_6S^{11+} \mid S^6 \quad D^7 \mid T^6$$

c - Napolitano

$$\begin{array}{l}
 T^6 \mid S^{7+} \quad {}_6S^7 \mid T^{9+} \\
 T^7 \mid T_r^6 \quad {}_6S^7 \mid T^6 \\
 T^6 \mid D^{13} \quad {}_6S^9 \mid T^6 \\
 T^6 \mid \mathcal{D}^7 \quad {}_5S^7 \mid T^6 \\
 T^6 \mid {}_5S^7 \quad D^7 \mid T^6
 \end{array}$$

Sòmente a seis vozes:

$$T^6 \mid D_{\begin{smallmatrix} 13- \\ 11- \\ 9- \\ 6- \end{smallmatrix}} \mid T^{11} \mid \mathcal{D}_{\begin{smallmatrix} 11+ \\ 2+ \end{smallmatrix}} \quad S_{\begin{smallmatrix} 13- \\ 11- \\ 9- \\ 6- \end{smallmatrix}} \mid T^{7+}$$

Cifragem	Acorde	Nome
C	do mi sol	acorde perfeito maior.
C ⁵⁺	do mi sol \sharp	acorde de quinta aumentada.
C ⁵⁻	do mi sol \flat	acorde perfeito maior com quinta alterada descendente.
C _m	do mi \flat sol	acorde perfeito menor.
C _m ⁵⁻	do mi \flat sol \flat	acorde de quinta diminuta.
C ⁶	do mi sol la	acorde de sexta. (acorde perfeito maior com sexta acrescentada)
C ⁶ ₅₋	do mi sol \flat la	acorde de sexta com quinta alterada descendente.
C _m ⁶	do mi \flat sol la	acorde de sexta. (acorde perfeito menor com sexta acrescentada).
C _m ⁷ ₅₋	do mi \flat sol \flat si \flat	acorde de sétima da sensível (do tom de D \flat).
C _{dim}	do mi \flat sol \flat si $\flat\flat$	acorde de sétima diminuta.
C ⁷	do mi sol si \flat	acorde de sétima de dominante (do tom de F).
C ⁷ ₅₊	do mi sol \sharp si \flat	acorde de sétima da dominante com quinta alterada ascendente (do tom de F).
C ⁷ ₅₋	do mi sol \flat si \flat	acorde de sétima da dominante com quinta alterada descendente (do tom de F).
C _m ⁷	do mi \flat sol si \flat	acorde perfeito menor com sétima.
C _m ⁷⁺	do mi \flat sol si	acorde perfeito menor com sétima maior.

C^{7+}_{5+}	do mi sol \sharp si	acorde perfeito maior com sétima maior e quinta alterada ascendentemente.
C^{7+}_{5-}	do mi sol \flat si	acorde perfeito maior com sétima maior e quinta alterada descendentemente.
C^{7+}_{m}	do mi \flat sol \flat si	acorde de quinta diminuta com sétima maior.
C°	do mi sol si \flat re	acorde de nona da Dominante (do tom de F).
C^{9+}_{5+}	do mi sol \sharp si \flat re	acorde de nona da Dominante com quinta alterada ascendentemente (do tom de F).
C^{9-}_{5-}	do mi sol \flat si \flat re	acorde de nona da Dominante com quinta alterada descendentemente (do tom de F).
C°_{m}	do mi \flat sol si \flat re	acorde perfeito menor com nona.
C^{9-}_{m}	do mi \flat sol \flat si \flat re	acorde de nona da sensível (do tom de D \flat).
C^{9+}_{7+}	do mi sol si re	acorde de nona com sétima maior.
C^{9+}_{5+}	do mi sol \sharp si re	acorde de nona com sétima maior e quinta alterada ascendentemente.
C^{9-}	do mi sol si \flat re \flat	acorde de nona menor.
C°_{6}	do mi sol la ré	acorde de sexta e nona.
C°_{m}	do mi \flat sol la ré	acorde perfeito menor com sexta e nona.

Esta obra, porém, em sua concisão, abriga um estudo generalizado conscientemente não-aprofundado sobre a harmonia peculiar do jazz, permitindo a compreensão da essência de tal harmonia. O livro introduz o iniciado em música, progressivamente, ao conhecimento: das escalas, dos acordes do jazz, do processo de harmonização, da cadência de jazz, do Be-Bop, da molulação, etc., sempre aliando ao texto a correspondente exemplificação no pentagrama, de modo a possibilitar ao leitor, com muito mais felicidade, captar o ensinamento, a observação.

Com esta publicação, preenchida se torna uma lacuna existente na literatura especializada em jazz, vindo o autor a dar uma significativa contribuição ao estudo de uma manifestação artística tantas vezes banida dos cursos musicais, por obra de incompreensões e preconceitos indefensáveis. Reconhece-se, há já não pouco tempo, a conveniência e necessidade de não desprezar, o estudioso de música, o conhecimento das manifestações artísticas que algo de novo e válido trouxeram para ser incorporado ao universo musical. Debussy, Ravel, Gershwin, Stravinsky, Milhaud, Hönneger, Hindemith, Bernstein, Liebermann e muitos outros compositores trouxeram, para serem integrados em suas composições, procedimentos tomados ao jazz, atitude musical tão legítima como a tida por outros compositores de tempos atuais e idos, integrando em suas obras procedimentos emprestados à música popular de suas pátrias.

RICORDI BRASILEIRA S. A. E. C. - editores
al. barão de Limeira, 331 - s. paulo

br 2589

○	Imp 10/61	n
---	-----------	---

IMPRIMIU GRÁFICA DAS AMÉRICAS LTDA., FONE 37-1244