

# O acorde de sexta aumentada: considerações sobre sua origem, *tipologia* e função

XXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXX

XXXXXXX

**Abstract.** *This paper aims to discuss the augmented-sixth chord in the light of several authors such as Schoenberg, Piston, Aldwell, among others, as well as comment on their respective and conflicting theories about the origin, type classification and tonal function of that chord. This paper is the result of a preliminary bibliographic research that, in face of the analyzed materials, has the intention to further development through a dissertation. Moreover, the problematization of the augmented-sixth chord has shown itself promising due to the aforementioned disparity among the researched texts, in such a way that to draw conclusions, at least for now, would not be wise. In a more specific way, we find that none of the aforementioned aspects (origin, type classification and tonal function) of the augmented-sixth chord find full correspondence among the consulted author and that, far from being a obvious question inherent to the tonal system, the augmented-sixth chord poses itself still as a significant challenge to the modern theorist.*

**Keywords:** *music, tonal harmony, augmented-sixth chord.*

**Resumo.** *O presente trabalho tem por objetivo discorrer sobre o acorde de sexta aumentada à luz de diversos autores tais como Schoenberg, Piston, Aldwell, entre outros, bem como tecer comentários sobre suas respectivas e contraditórias teorias quanto a origem, tipologia e função desse acorde. O trabalho é o resultado de uma pesquisa bibliográfica preliminar que, frente ao material analisado, pretende desenvolver-se e aprofundar-se futuramente no formato de uma dissertação. Ademais, a problematização do acorde de sexta aumentada mostra-se bastante promissora devido a, já mencionada, disparidade entre as fontes pesquisadas, de modo que elaborar conclusões, por hora, não seria, em absoluto, oportuno. Mais especificamente, a partir do material analisado, percebe-se que nenhum dos três aspectos supracitados do referido acorde (origem, tipologia e função) encontra ressonância plena entre os diversos autores e que, longe de se por como uma óbvia questão inerente ao tonalismo, o acorde de sexta aumentada mostra-se como um significativo desafio ao teórico moderno.*

**Palavras-chave:** *música, harmonia tonal, acorde de sexta aumentada.*

## 1. Introdução

Tratar de harmonia tonal, nos dias de hoje, pode parecer um tanto quanto antiquado e não premente ao teórico moderno, uma vez que muito já se foi dito, explicado e/ou resolvido acerca dos mais variados tópicos do referido assunto. No entanto, há de se convir que alguns quesitos, principalmente aqueles que se alocam nos "limites" do tonalismo, ainda não foram total ou satisfatoriamente respondidos, dentre os quais figura o *acorde de sexta aumentada*. (Harrison 1995)

Tal situação se dá, como veremos, devido à grande discrepância entre os teóricos do assunto, principalmente, no que diz respeito à questão da origem, *tipologia* e função do referido acorde.

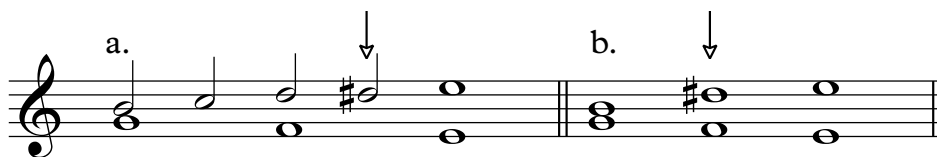
Abordaremos a seguir, ainda que de maneira inicial, cada um desses aspectos em separado, buscando apontar, sempre que possível, a alegada discrepância entre os diversos autores utilizados como referência do presente trabalho.

## 2. Origem

Antes de falarmos da origem do acorde em si, trataremos primeiramente do *intervalo* homônimo que, por sua vez, surge claramente como uma consequência natural da condução melódica no contraponto (Aldwell et al. 2011).

A preferência pela movimentação das vozes por graus conjuntos, principalmente no repertório vocal, invariavelmente apresentaria notas "estranhas", i. e. dissonantes ao contexto em questão. Tais notas nada mais eram que ornamentos melódicos, sem a necessidade de uma explicação pormenorizada de sua origem e/ou função. (Figura 1a.)

No entanto, com o passar do tempo, o referido intervalo deixou de ser tratado como um ornamento simplesmente e passou a ser articulado simultaneamente a outras vozes (Figura 1b.) transformando-se, então, em nota real. Embora alguns teóricos (Aldwell et al. 2011) reconheçam o processo descrito acima, existe ainda, principalmente devido a não diatonicidade desse intervalo, o questionamento acerca da origem do acorde propriamente dito.



**Figura 1: intervalo de sexta aumentada como passagem cromática (a) e como intervalo harmônico independente (b)**

Aldwell (2011) inicialmente argumenta que "o quarto grau elevado em meio tom é um cromatismo bastante comum, principalmente na linha do baixo e numa progressão para o V." Tal procedimento, apenas, não é suficiente para ocasionar o intervalo, e consequentemente, o acorde de sexta aumentada, de modo que o mesmo acrescenta que "o acorde de sexta aumentada origina-se no quarto grau elevado como nota de passagem cromática [...] no contexto [...] da cadência frígia (no modo menor)."

Schoenberg (2001), por sua vez, admite, pelo menos a princípio, uma dupla origem ao referido acorde:

o acorde [de sexta aumentada] poderá ser, usualmente, derivado da seguinte maneira: no acorde de quinta-e-sexta do II grau do modo maior, elevando-se a terça e a *fundamental* e rebaixando-se a quinta; ou, no modo menor, elevando-se a *fundamental* no acorde de sétima do IV grau.

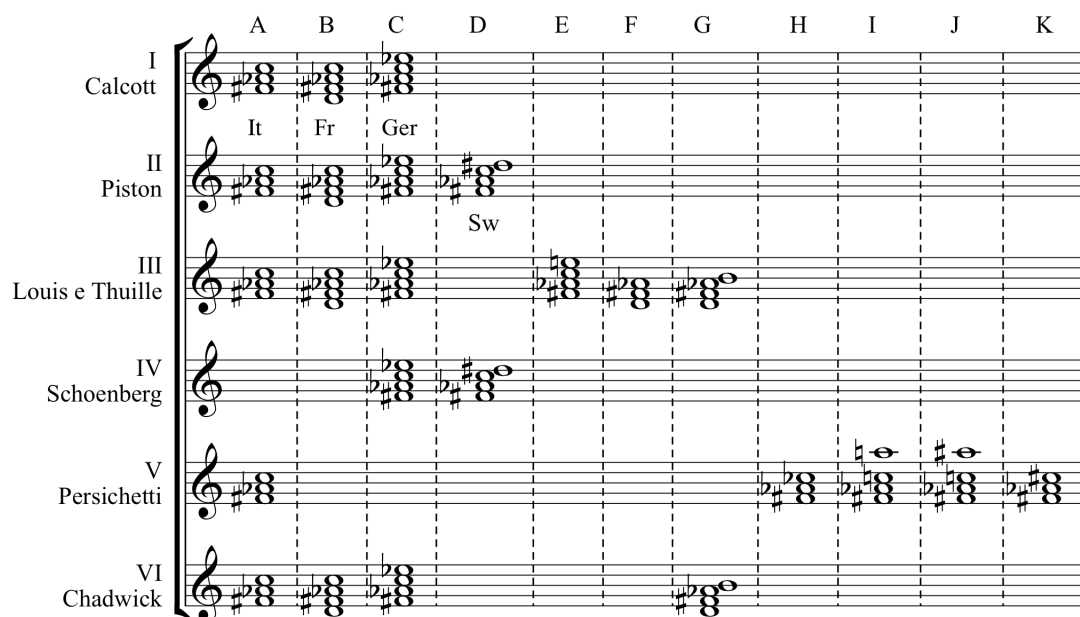
Essa dupla origem não é mantida *a posteriori* quando o próprio autor admite que:

não é prático, quanto ao mais, derivá-lo [o acorde de sexta aumentada] de dois graus da escala. [...] Considero, por isso, mais conveniente derivá-lo de um acorde de nona do *segundo grau*, no modo maior ou menor [...].

Entendemos e justificamos essa preferência pelo segundo grau a partir de um comentário do próprio autor, que considera a origem no quarto grau como "[...] incorreta em um sistema que toma as fundamentais como referências (as quais, portanto, somente podem ser vistas como não elevadas)."

Por outro lado, divergentemente, Aldwell (2011) afirma que:

de acordo com uma teoria antiga de harmonia, todos [os acordes] de sexta aumentada tem no segundo grau sua fundamental. Como uma generalização, tal teoria é *inoportuna e inconveniente*: por que deveríamos escutar D como fundamental de Ab-C-Eb-F# se a mesma virtualmente nunca soa com as do acorde que ela supostamente gerou?



**Figura 2: quadro comparativo de algumas *tipologias***

Já Piston (1987) afirma, paralelamente, que "[...] o intervalo [e consequentemente, o acorde] de sexta aumentada não vem da subdominante com fundamental elevada, mas do V/V com a quinta rebaixada". Apesar da não diatonicidade da mesma, se considerarmos a explicação de Piston, evitamos o problema da alteração da fundamental (IV) e o do duplo procedimento, a depender do modo, necessário para obter-se o acorde de sexta aumentada (ii). Além disso, outro fator que reforça sua proposta é a resolução esperada do acorde em questão que, normalmente, dá-se num acorde com função de dominante, atribuindo, assim, ao acorde de sexta aumentada a função de "dominante da dominante", que, por sinal, é a mesma do V/V.

### 3. Tipologia

A princípio, existem três *tipos* de acorde de sexta aumentada, conhecidos como: sexta italiana, sexta francesa e sexta germânica. Aparentemente, foi o teórico inglês John Wall Calcott (1806) quem primeiro utilizou tais alcunhas pátreas (Harrison 1995). *Tipologia* esta em total concordância com a proposta por Aldwell. Piston (1987), por sua vez, estabelece quatro *tipos* desse acorde. Três dos quais equivalentes aos de Calcott e o quarto sendo denominado, pelo próprio, de sexta suíça. (Figura 2)

Louis e Thuille (apud Harrison 1995), em contrapartida, propõem seis *tipos* desse acorde, sendo três iguais às "sextas pátreas" e os demais completamente diferentes.

Schoenberg, a princípio, só considera o que seria a sexta germânica e a suíça como enarmonização dessa. Persichetti (2012), em paralelo, elenca cinco acordes básicos, dentre os quais apenas um corresponde aos *tipos* já citados e, ainda, quatro *tipos* definidos por Chadwick (1922). (Figura 2)

Tantas possibilidades nos levam a ponderar se todo o potencial teórico e, em última instância, prático desse acorde foi explorado, fato que pensamos que não, pois, para tal, seria necessário esgotar todas as possibilidades desse acorde para que, então, pudéssemos apreciar a potencialidade e complexidade de suas *versões*.

Dessa maneira, se partimos da premissa de que a única condição *sine qua non* para obtenção desse acorde é a presença do intervalo homônimo, poderíamos realizar várias combinações<sup>1</sup> com o mesmo, como: incluir/excluir a fundamental, incluir/excluir a sétima (diminuta, menor e maior) e até a nona (menor, maior ou aumentada), de modo que, efetuando-as obteríamos, em dó, os acordes apresentados na Figura 3.

Tais acordes estão dispostos de modo a ressaltar a semelhança entre os mesmos, logo o acorde do 1º grupo está só por ser a única combinação possível entre o intervalo de sexta aumentada e a fundamental; o 2º grupo foi o resultado das combinações do referido intervalo com a sétima diminuta, menor e maior; o 3º grupo, por sua vez, resultante da combinação do intervalo em questão, a fundamental e as sétimas; o 4º, do intervalo com a nona menor, maior e aumentada<sup>2</sup>; o 5º, com o intervalo, a sétima diminuta e as nonas; o 6º, com a sétima menor e as nonas; o 7º, com a sétima maior e as nonas; os grupos 8, 9, 10 e 11 repetem o mesmo procedimento dos grupos 4, 5, 6, e 7 acrescidos, no entanto da fundamental.

A partir do observado na Figura 3, é possível constatar que os acordes 2b e 3b são equivalentes, respectivamente, à sexta italiana e francesa e que os acordes 4a, 6a, 8a e 10a são as *versões* possíveis da sexta germânica. Quanto aos demais, poderíamos até tentar subordiná-los aos acordes pátreos como, por exemplo, chamar o acorde 1 de sexta francesa sem a sétima ou o acorde 11c de sexta germânica com sétima maior e nona aumentada.

---

<sup>1</sup> Outras combinações são, certamente, possíveis, como, por exemplo, acrescentar a sétima aumentada ou a nona diminuta, porém, devido a equivalência enarmônica com outros acordes, escolhemos não dispô-las na Figura 3.

<sup>2</sup> A nona aumentada aparece enarmonizada devido à sua resolução (fá resolvendo em mi).



**Figura 3: quadro com os acordes de sexta aumentada alcançados através de várias combinações**

Todavia, isso talvez seja querer transformá-los em algo que eles não são necessariamente, a saber: *versões* modificadas das três sextas pátreas. Desconsiderar-se-ia o potencial inerente aos mesmos, devendo-se, portanto e a princípio, reconhecer, na Figura 3, acordes independentes que foram alcançados por mecanismos particulares a cada um deles.

#### 4. Função

Dos três aspectos inerentes ao acorde de sexta aumentada aqui abordados, a função, levando em consideração a bibliografia ora utilizada, é o que menos recebe atenção ou o menos problematizado. Todavia, as teorizações acerca da função do acorde de sexta aumentada também não estão imunes a discordâncias e contradições, como veremos a seguir.

A princípio, a referência mais clara que Aldwell (2011) faz sobre a função desse acorde é quando cita seu potencial modulatório:

as funções de *longo alcance* [do acorde de sexta aumentada] incluem preparação para modulação para o V, no modo maior, e preparação para modulação de retorno para o I, tanto no modo maior quanto no menor.

Piston (1987), por sua vez, alega que "o quarto grau elevado [...] é a chave para [entender] a função de dominante secundária de três dos quatro acordes de sexta aumentada." Já Schoenberg, depois de descrever os procedimentos através dos quais se pode chegar ao acorde de sexta aumentada, comenta que "se obtêm, deste modo, dois acordes: iguais sonoramente e bastante parecidos quanto à função". Apesar das resoluções previstas por ele, não há um aprofundamento desse aspecto.

É Harisson (1995) quem dedica em seu texto uma seção exclusivamente para tratar da função do acorde de sexta aumentada:

O comportamento desses significantes tons da escala [quarto grau elevado e sexto rebaixado] determinam a função tonal [do acorde] de sexta aumentada atrelados a eles. [O sexto grau rebaixado], por exemplo, movendo-se ao quinto grau *descarrega* função de subdominante, tanto sobre a dominante (como numa cadência frígia) quanto sobre a tônica (numa cadência plagal).

O mesmo levanta ainda as posições de Weber (1817) em cuja teoria "o acorde de sexta aumentada com função de subdominante [...] prevalece sobre o de dominante" e a de Louis e Thuille (1907) para os quais as funções de subdominante e dominante, além de páreas, são tidas como "responsáveis pela ideia de que o acorde de sexta aumentada tem duas fundamentais [ou origens]."

Por sua vez, Harrison (1995) propõe três tipos de funções diferentes as quais denominou autêntica, plagal e pré-dominante: sendo autêntica quando o acorde tem função de dominante e resolve-se em um com função de tônica, plagal quando com função de subdominante resolve-se em tônica e pré-dominante quando subdominante resolve-se em dominante.

## **5. Considerações Finais**

Todo o exposto acima serve para constataremos o atual estado das diversas teorizações acerca do acorde de sexta aumentada abordadas, com seus respectivos aspectos em significativo desalinho e até mesmo antagonia entre os teóricos do assunto. Assim sendo, uma primeira leitura do presente trabalho já é suficiente para instigar uma pesquisa que se preocupe com o porquê, o como e se há alguma solução para tal situação.

Todavia, Harrison (1995), em seu próprio texto, embora contraponha algumas teorias díspares entre si, afirma que:

nós podemos tomar como um sinal de progresso o fato de haver *poucas incertezas teóricas* [sobre o acorde] de sexta aumentada. Ou podemos tomar como um sinal de complacência. [...] Aparentemente, [o acorde de] sexta aumentada foi *domesticado* com sucesso. Devemos reconhecer, no entanto, que apenas aqueles [acordes] de sexta aumentada com comportamento típico do século XVIII e XIX foram *domados*. Muitos comportamentos [destes acordes] no final do século XIX [e início do XX] resistem à rigidez normativa aplicada a versões anteriores [deste mesmo acorde], e como consequência, muitos acabam sendo considerados *sem-princípios e licenciosos*.

Considerando que todos os aspectos teóricos dispostos e contrapostos no presente trabalho foram elaborados tendo como ponto de partida o acorde de sexta aumentada com comportamento típico do século XVIII e XIX, vemo-nos obrigados a discordar de Harrison quando o mesmo afirma haver *poucas incertezas teóricas* sobre o referido acorde. Pelo contrário, as incertezas são tantas e tão profundas que uma pesquisa que se proponha a estudá-las, de maneira sistemática e abrangente, torna-se bastante necessária.

Nesse sentido, concluímos cientes de que o acorde de sexta aumentada traz consigo questões várias que ainda não foram total e/ou satisfatoriamente respondidas e que o teórico moderno, apesar da aparente "domesticação" do mesmo, faz bem em tentar respondê-las.

## 6. Referência

- Aldwell, Edward, Carl Schachter, Allen Cadwallader. 2011. Harmony and Voice Leading. 559-588.
- Chadwick, George Whitefield. 1922. Harmony: A Course of Study. B. F. Wood Music.
- Harrison, Daniel. 1995. Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords. Music Theory Spectrum. vol. 17. nº 2. 170-195.
- Persichetti, Vincent. 2012. Harmonia no Século XX: Aspectos criativos e prática. Trad. Antenor Ferreira Correa et al. Via Lettera.
- Piston, Walter. 1987. Harmony. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Schoenberg, Arnold. 2001. Harmonia. Trad. Marden Maluf. Ed. Unesp.