**DOMINANTES DIRETOS, INDIRETOS E PARCIAIS: UMA PROPOSTA DE EXPANSÃO DA FUNÇÃO DOMINANTE**

Eixo temático geral: Teoria e análise da música popular

Conforme explica Dudeque (1997), o termo “função tonal” é frequentemente utilizado de maneira vaga, sem uma definição clara. Arnold Schoenberg entende a função tonal como algo mais complexo do que apenas a relação entre acordes, envolvendo uma rede de relacionamentos complexos entre notas, acordes e regiões (DUDEQUE, 1997, np). Na perspectiva Riemanniana, popularizada no Brasil por Koellreutter (1978), a função de um acorde refere-se à sua característica específica e ao seu significado expressivo, determinado pela relação do acorde com outros dentro de uma estrutura harmônica. A relação dos acordes com a tônica define a tonalidade, determinada pelas funções dos acordes de tônica, subdominante e dominante. Schoenberg, em seu livro *Harmonia* (1999), argumenta que o termo “dominante” usado para o acorde de V é inadequado, pois sugere que o V domina a tonalidade, quando na verdade ele é subordinado à tônica (I). Ainda assim, o acorde de V é crucial para caracterizar a tonalidade devido à resolução da sensível na tônica, uma ideia reforçada por vários manuais de harmonia. Nas escalas menor harmônica e melódica, a sensível é introduzida justamente para manter a característica da harmonia tonal. De fato, já nas práticas modais da renascença, era comum que os modos dórico, mixolídio e eólio utilizassem alterações cromáticas (*musica ficta*) nas cadências para introduzir a sensível (OWEN, 1992, p. 30-31). Essa alteração tinha o objetivo de aumentar a sensação de conclusão na *finalis* do modo,o que pode ser entendido como um primeiro traço característico da harmonia tonal. Harmonicamente, a sensível também é uma das notas que formam o trítono, cuja resolução caracteriza o movimento basilar da harmonia tonal. Tanto a sensível quanto o trítono estão presentes no acorde do V, que possui função dominante. A resolução tradicional do trítono ocorre por movimento contrário, com a sensível subindo à tônica e a quarta descendo à terça. Esse movimento é caracterizado pela resolução de uma dissonância (o trítono) em uma consonância (terça ou sexta) a partir de um movimento parcimonioso (grau conjunto). Tendo este princípio norteador, o presente trabalho busca expandir os acordes dominantes a partir das diferentes maneiras de resolução do trítono. A Figura 1 mostra a taxonomia exaustiva das resoluções do trítono, considerando os movimentos contrário, direto e oblíquo. Ao transpor as notas de resolução do trítono de tal forma que façam parte de um mesmo acorde, observamos que todos os seis trítonos podem resolver em um mesmo acorde. Em outras palavras, qualquer acorde de qualidade dominante (V7, SubV7, VII ou VIIº) pode ser usado para preparar qualquer acorde maior ou menor. Para categorizar esses acordes que não possuem o trítono principal da tonalidade do acorde de resolução, consideramos duas perspectivas: a) o princípio de resolução deceptiva e b) a expansão do uso dos acordes de sexta aumentada. Piston (1959, p. 132) define a cadência deceptiva como “semelhante à cadência autêntica, exceto que algum outro acorde é substituído pela tônica final” e completa que muitos acordes poderão ser usados nessa substituição, “alguns são mais “deceptivos” que outros e alguns parecerão exagerados”. Dependendo do acorde que substitui o I na cadência, a resolução do trítono a ser considerada será diferente. Em uma progressão V7-VI, por exemplo, o trítono resolve da forma tradicional, já que ambas as notas estão no acorde de VI. Já em uma progressão V7-IV ou V7-III, o único movimento parcimonioso possível é o oblíquo (Figura 2). Em ambos os exemplos, o foco é o acorde de resolução; a dominante é mantida e o acorde de resolução é alterado. Mudando o foco, podemos manter o acorde de I e alterar a dominante para obter o mesmo efeito deceptivo. Primeiramente, consideramos acordes que compartilham a mesma função tonal do acorde de resolução, o que nos leva a explorar os acordes que preparam mediantes diatônicas e cromáticas (Figura 3). Por exemplo, podemos utilizar um dominante secundário para o VI (V7/VI), por exemplo, que possui também função tônica, mas resolver no I, criando um efeito deceptivo. O mesmo pode ser feito com o V/III ou o V/bVI. Esses acordes configuram o que chamamos de *dominantes indiretos*, já que se tratam de preparações indiretas definidas por relação de mediante. A Figura 4 mostra as resoluções de trítono dos dominantes indiretos. Na canção *Wave*, por exemplo, Tom Jobim utiliza o que poderia ser entendido como um dominante indireto para Xm. A preparação incluí ainda uma espécie de *subdominante cadencial indireta* que aumenta a força deceptiva (Figura 5). A melodia ainda permitiria utilizar tanto a preparação direta para o Am7, quanto utilizar o F7M para realizar uma progressão com resolução direta, mas essa não foi a escolha composicional adotada. A Figura 6 mostra outros exemplos de dominantes indiretos na harmonia popular. Interessante notar como muitas das músicas brasileiras fazem uso desse tipo de acorde, o que pode indicar uma marca estilística. Os acordes de sexta aumentada, por sua vez, conforme definidos por Kostka e Payne (2018, p. 382), preparam a dominante e possuem um intervalo de sexta aumentada em sua construção. Esse intervalo prepara duplamente a fundamental da dominante, tanto de forma ascendente quanto de forma descendente. Além de preparar a fundamental da dominante, esses acordes podem também antecipar outras notas, como a terça e a quinta (KOSTKA;PAYNE, 2018, p. 389-392). No âmbito da música popular, poderíamos incluir também uma preparação para a sétima do acorde. Uma vez que os tradicionais acordes de sexta aumentada correspondam, enarmonicamente, a acordes de qualidade dominante e que as preparações para a terça e para a sétima menor já foram contempladas nas dominantes indiretas, podemos incluir na lista de preparações os *dominantes parciais* que preparam a quinta justa e a sétima maior dos acordes (Figura 7). Essa classificação de dominantes diretas, indiretas e parciais simplifica as dominantes extraordinárias de Bittencourt (2013 – Figura 8). A Figura 9 exemplifica as dominantes parciais no repertório.

Palavras-chave: Função dominante. Trítono. Harmonia tonal. Preparação deceptiva. Acordes de sexta aumentada.