



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

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Alexandre Jorge de Andrade Negri Júnior
Universidade Federal da Paraíba - alexandre_negri_jr@hotmail.com

Resumo. O presente trabalho tem por objetivo discorrer sobre o entendimento teórico acerca do acorde de sexta aumentada à luz de diversos autores, tais como Schoenberg, Piston, Aldwell, Schachter, Cadwallader, entre outros, levando em consideração e evidenciando divergências nas abordagens de suas respectivas teorias no que diz respeito à origem, função e tipologia do referido acorde, o que, por sua vez, aponta para a necessidade de pesquisas posteriores mais pormenorizadas.

Palavras-chave: Harmonia tonal. Harmonia funcional. Acorde de sexta aumentada.

The Augmented-Sixth Chord: Considerations About Its Origin, Tonal Function And Type Classification

Abstract. This paper aims to discuss the theoretical understanding about the augmented-sixth chord in the light of several authors such as Schoenberg, Piston, Aldwell, Schachter, Cadwallader, among others, considering and highlighting the discrepancies in the approaches of their respective theories regarding the origin, tonal function and type classification of the aforementioned chord which, by its turn, points to the need for more detailed research.

Keywords: Tonal Harmony. Functional Harmony. Augmented-Sixth Chord.

1. Introdução

Tratar de harmonia tonal, nos dias de hoje, pode parecer um tanto quanto antiquado e não premente ao teórico moderno, o que é compreensível, 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 algumas questões, principalmente aquelas que se alocam nos "limites" do tonalismo, ainda não foram total ou satisfatoriamente respondidas. Dentre as quais elegemos o *acorde de sexta aumentada*, doravante denominado a6a, como objeto de pesquisa do presente trabalho focando, principalmente, nos *entendimentos* teóricos que se propõem a explicar sua origem, função e tipologia, buscando, contudo, salientar suas divergências.

2. O intervalo

Antes de falarmos do acorde em si, trataremos primeiramente do intervalo homônimo que, por sua vez, surgiu claramente como uma consequência "natural" da condução melódica das vozes no contraponto. A preferência pela movimentação das vozes por graus conjuntos,

principalmente no repertório vocal, invariavelmente apresentaria notas "estranhas", ou seja, 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. Nesse sentido, Ellis (2010) aponta que: "o intervalo de sexta aumentada foi percebido como uma possibilidade lógica antes mesmo da era tonal, mas era especificamente proibido pelas *regras*" (ELLIS, 2010: xiii).

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, transformando-se, por assim dizer, em nota real. Embora alguns teóricos reconheçam o processo descrito acima, existe ainda, como veremos a seguir, questionamentos acerca da origem do acorde propriamente dito, além de sua função e tipologia.

3. O acorde

Entendemos o *a6a* como todo aquele que possui um intervalo de sexta aumentada - seja esse intervalo simples (a própria sexta aumentada), invertido (terça diminuta) ou composto (uma décima diminuta, por exemplo) - e que se comporta como tal, isto é, resolvendo-se cromaticamente de maneira característica. Tal entendimento, não necessariamente com estas palavras, é comum aos diversos autores utilizados como referência do presente trabalho, como veremos a seguir.

Entretanto, as concordâncias cessam no próprio reconhecimento do mesmo, sendo os demais aspectos deste acorde, principalmente o que diz respeito à sua origem, função e tipologia, tratados de maneira bastante divergente e até mesmo contraditória.

4. Origem

Aldwell, Schachter e Cadwallader (2011) inicialmente argumentam que "o quarto grau elevado em meio tom é um cromatismo bastante comum, frequentemente com função de passagem, principalmente na linha do baixo e em uma progressão do IV para o V" (ALDWELL; SCHACHTER; CADWALLADER, 2011: 561). Não obstante, tal procedimento, por si só, não é suficiente para ocasionar o intervalo, e conseqüentemente, o *a6a*, de modo que os autores supracitados acrescentam 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)."¹

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 (SCHOENBERG, 2001: 352).

Essa dupla origem não é mantida *a posteriori* quando o mesmo 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 II grau, no modo maior ou menor [...]."2

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)."3

Por outro lado, divergentemente, Aldwell, Schachter e Cadwallader (2011) afirmam que:

[...] de acordo com uma antiga teoria 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 [Ré] como fundamental de [Lá bemol-Dó-Mi bemol-Fá suspenido] se a mesma virtualmente nunca soa com as do acorde que ela supostamente gerou?4

Já Piston asserta, paralelamente, que "[...] o intervalo [e conseqüentemente, o acorde] de sexta aumentada não vem da subdominante com fundamental elevada [como afirmam Aldwell, Schachter e Cadwallader (2011)], mas do V/V com a quinta rebaixada" (PISTON, 1987: 419). Ellis (2010), por sua vez, afirma que "Rimsky-Korsakov5 interpretava o acorde [de sexta aumentada] como versões cromaticamente modificadas dos acordes de supertônica [II] e subdominante [IV], mas que 'por conveniência, utilizamos do VI grau menor harmônico para construí-lo.'"6

Esse mesmo autor aponta ainda outra possibilidade de origem, contextualizando que "Haydn frequentemente escrevia a tríade aumentada no V [...]. Se, em adição à quinta aumentada, for acrescentada uma sétima menor ao acorde, temos então [em Dó um acorde] de

sexta aumentada como resultado (Fá-Ré suspenido)."⁷ Apresenta, ainda, o posicionamento de Marpug⁸ e Day⁹, respectivamente:

A maioria das referências de Marpug ao [acorde] de sexta aumentada aparecem nos dois primeiros volumes [do Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition], onde ele implica que a origem do acorde reside na sétima diminuta, e descreve sua preparação e possível resolução, explicando as progressões, não pela função, mas principalmente, a partir do ponto de vista da condução de vozes¹⁰.

Day, assim como Rameau, percebia o acorde [de sexta aumentada] como sendo gerado na série harmônica. Ele defendia que o acorde de sexta aumentada derivava-se de duas origens diferentes. [...] Os exemplos de Day [...] ilustram sucessivos [acordes] de sexta aumentada na submediante rebaixada [bVI] e no segundo grau rebaixado da escala [bII]¹¹.

Relacionando a origem com a função, aspecto que será visto a seguir, Harisson (1995) escreve que:

Diversos teóricos tentaram estabelecer o acorde de sexta aumentada com função de dominante como equivalente teórico do [acorde] com função de subdominante. A tentativa mais significativa foi também a primeira - a derivação de Gottfried Weber¹² dos acordes de dois possíveis graus, o $^{\circ}II^7$ e o V^7 (HARRISON, 1995: 179).

Não obstante tal miríade de alternativas, Reeder (1994) mostra ainda que "alguns autores negam que o acorde de sexta aumentada possua uma fundamental [origem] [...]. De acordo com Kostka e Payne¹³ 'o acorde de sexta aumentada é uma sonoridade linear e que, portanto, não possui uma fundamental [ou origem]" (REEDER, 1994: 12).

Dessa maneira, apenas sobre a origem do a6a dispomos de várias alternativas divergentes que, para que possamos identificar a explicação mais adequada para a origem do referido acorde, devem ser contrapostas e problematizadas. A fim de tornar a comparação mais imediata e conveniente, a tabela 1 a seguir traz de maneira esquemática as possibilidades ora levantadas.

5. Função

Os demais aspectos do a6a, como função e tipologia, levando em consideração a bibliografia ora utilizada, recebem menos atenção e/ou são menos problematizados que o aspecto

da origem, quantitativamente falando. Todavia, as teorizações acerca da função do acorde de sexta aumentada também não estão imunes a discordâncias, como veremos a seguir.

	bII	°II ⁷	II	IV	#IV	V ⁷	V+	bVI	VII ^o	V/V ^{sb}	–
Aldwell, Schachter e Cadwallader (2011)					x						
Schoenberg (2001)			x	(x)							
Piston (1987)										x	
Ellis (2010)							x				
Rimsky-Korsakov (1930)			(x)	(x)				x			
Marpug (1755-60)									x		
Day (1845)	x							x			
Weber (1817)		x				x					
Kostka e Payne (1994)											x

Tabela 1: quadro comparativo de algumas propostas de origem para o a6a.

A princípio, a referência mais clara que Aldwell, Schachter e Cadwallader (2011) fazem sobre a função desse acorde é quando citam 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."¹⁴

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."¹⁵ Já Schoenberg (2001), depois de descrever os procedimentos através dos quais se pode chegar ao acorde de sexta aumentada, comenta que se obtêm, assim, "dois acordes: iguais sonoramente e bastante parecidos quanto à função."¹⁶

Harisson (1995) dedica em seu texto uma seção para tratar exclusivamente 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 em uma cadência frígia) quanto sobre a

tônica (em uma cadência plagal); a sexta aumentada [...] apresenta, então, tais comportamentos funcionais.¹⁷

O mesmo explica que, na teoria de Weber¹⁸ (1817), "devido tanto aos hábitos modulatórios na composição [prática] quanto aos conceitos relacionados da topografia tonal na teoria, o acorde de sexta aumentada com função de subdominante prevaleceu analiticamente sobre o [acorde] com função de dominante."¹⁹

Mostra ainda que "Louis e Thuille²⁰ (1907) assertam que a possibilidade de função dos acordes de sexta aumentada tanto de dominante quanto de subdominante é responsável pela ideia de que o acorde de sexta aumentada possua duas fundamentais [ou origens]."²¹

Em paralelo, Harrison (1995) propõe, ele mesmo, três tipos de funções 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.

Considerando tal cenário Reeder (1994) asserta que:

É importante notar que até agora, cada texto investigado considerou o acorde de sexta aumentada apenas em um contexto limitado: o momento específico no qual o mesmo vai para o V. É comum, com os demais acordes, introduzir e analisar a função primária antes de considerar a função secundária. É possível que tal prática tenha contribuído sobremaneira à incompreensão e à confusão acerca do acorde de sexta aumentada.²²

6. Tipologia

Outro ponto de dissidência entre os referenciais teóricos diz respeito à tipologia do a6a. De acordo com Harisson²³ (1995), foi, aparentemente, Calcott²⁴ (1806), quem primeiro utilizou as alcunhas pátreas: sexta italiana, francesa e germânica. Tipologia esta em concordância com a proposta por Aldwell, Schachter e Cadwallader²⁵ (2011) (Figura 1.I). Piston²⁶ (1987), por sua vez, estabelece quatro tipos desse acorde: três dos quais equivalentes aos de Calcott (1806) e o quarto sendo chamado, pelo próprio, de sexta suíça (Fig. 1.II). Já Louis e Thuille²⁷ (1907) admitem seis tipos desse acorde, sendo três iguais às "sextas pátreas" e os demais diferentes (Fig.1.III). Schoenberg²⁸ (2001), a princípio, só considera o que seria a sexta germânica e a suíça como uma enarmonização daquela (Fig. 1.IV). Persichetti²⁹ (2012), em paralelo, elenca cinco tipos básicos desse acorde, dentre os quais apenas um corresponde aos tipos já mencionados (Fig. 1.V). Temos, ainda, quatro tipos definidos por Chadwick³⁰ (1922) (Fig. 1.VI).

A Figura 1 traz a tipologia descrita acima de forma simplificada (com acordes organizados, até onde possível, em terças e em mesma tonalidade) a fim de facilitar comparação. Nota-se, entretanto, que nenhum acorde possui total correspondência dentre as tipologias citadas que, por sua vez, levanta alguns questionamentos sobre os propósitos e critérios de tais propostas.

The figure is a musical score with six staves, each representing an author's typology. The columns are labeled A through K. The authors and their corresponding typologies are: I Calcott (A, B, C), II Piston (A, B, C, D, E), III Louis e Thuille (A, B, C, D, E, F, G), IV Schoenberg (A, B, C, D), V Persichetti (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K), and VI Chadwick (A, B, C, D, E, F, G). The chords are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/8 time signature. The notes are organized into vertical groups, often forming triads or dyads, and are connected by horizontal lines. Some chords have additional notes or accidentals, such as a flat in the E column for Piston and Schoenberg, and a sharp in the G column for Chadwick.

Figura 1: Quadro comparativo de algumas tipologias.

Longe de pretender esgotar o assunto ora abordado, o presente artigo limitou-se a um sucinto levantamento bibliográfico e a uma breve comparação entre os autores pesquisados com o intuito de evidenciar as contradições e divergências entre os mesmos. Dessa maneira, foi possível constatar, mesmo que de maneira inicial, que todos os aspectos levantados do a6a - origem, função e tipologia - diferem de autor para autor, cenário esse que, por sua vez, aponta para a necessidade de uma pesquisa que estude a fundo o *status quo* do *entendimento* teórico acerca o a6a e que, por ventura, possa chegar a propor possibilidades teóricas mais abrangentes e, na melhor das hipóteses, conciliatórias.

Referências:

- ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; CADWALLADER, Allen. *Harmony and Voice Leading*. 4ª ed. Boston: Thomson Schirmer, 2011.
- CHADWICK, George W. *Harmony: A Course of Study*. 55ª ed. Boston: B. F. Wood Music, 1922.

ELLIS, Mark. *A chord in time: the evolution of the augmented sixth chord from Monteverdi to Mahler*. Surrey: Ashgate, 2010.

HARRISON, Daniel. Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords. *Music Theory Spectrum*, California, v.17, n.2, p.170-195, 1995.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no Século XX: Aspectos criativos e prática*. Trad. Antenor Ferreira Correa et al. São Paulo: Via Lettera, 2012.

PISTON, Walter. *Harmony*. 5ª ed. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1987.

REEDER, Martha J. *A new view of augmented sixth chords*. Mississippi, 1994. 80f. Tese (doutorado em Artes.). University of Mississippi, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.

¹ idem.

² ibdem, p. 354.

³ idem.

⁴ ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; CADWALLADER, Allen, op. cit., p. 566.

⁵ RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay. *Practical Manual of Harmony*, trad. Achron. Nova York, 1930: 94.

⁶ RIMSKY-KORSAKOV, Nikolay apud ELLIS, Mark, *A chord in time: the evolution of the augmented sixth chord from Monteverdi to Mahler*. Surrey: Ashgate, 2010, p. xv.

⁷ ibdem, p. 6.

⁸ MARPUG, Wilhelm. *Handbuch bey dem Generalbasse*, 1755-60.

⁹ DAY, Alfred. *A treatise on Harmony*. London, 1845.

¹⁰ ELLIS, Mark, op. cit., p. 148.

¹¹ ibdem, p. 198.

¹² WEBER, Gottfried. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, 1817.

¹³ KOSTKA, Stephen; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony*. Nova York: McGraw-Hill, 3.ed., 1994: 400.

¹⁴ ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; CADWALLADER, Allen, op. cit., p. 586.

¹⁵ PISTON, Walter, op. cit., p. 419.

¹⁶ SCHOENBERG, Arnold, op. cit., p. 532.

¹⁷ HARRISON, Daniel, op. cit., p. 177.

¹⁸ WEBER, Gottfried, op. cit.

¹⁹ HARRISON, Daniel, op. cit., p. 180.

²⁰ LOUIS, Rudolf; THUILLE, Ludwig. *Harmonielehre*. Stuttgart: Grüniger, 1907.

²¹ HARRISON, Daniel, op. cit., p. 181, nota 27.

²² REEDER, Martha J., op. cit., p. 24.

²³ HARRISON, Daniel, op. cit., p. 181.

²⁴ CALLCOTT, John W. *A musical grammar*, 1806.

²⁵ ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; CADWALLADER, Allen, op. cit., p.562.

²⁶ PISTON, Walter, op. cit., p. 420.

²⁷ LOUIS, Rudolf; THUILLE, Ludwig apud HARRISON, Daniel, Supplement to the Theory of Augmented-Sixth Chords. *Music Theory Spectrum*, California, v.17, n.2, 1995, p. 182.

²⁸ SCHOENBERG, Arnold, op. cit., p. 533.

²⁹ PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no Século XX: Aspectos criativos e prática*. Trad. Antenor Ferreira Correa et al. São Paulo: Via Lettera, 2012, p. 94.

³⁰ CHADWICK, George W. *Harmony: A Course of Study*. 55ª ed. Boston: B. F. Wood Music, 1922, p. 134.