

# O ACORDE DE SEXTA AUMENTADA: INTERPRETAÇÕES DIFERENTES PARA O MESMO FENÔMENO SONORO

JULIO CESAR DE FIGUEIREDO<sup>1</sup>

## RESUMO

A música de concerto e a música popular existem no mesmo universo mas possuem linguagens distintas. Com base nessa dualidade, houve a necessidade, no ensino de música, de inclusão da disciplina denominada harmonia popular. Embora tenha seus fundamentos na harmonia funcional, a harmonia popular faz uso de interpretações diferentes para determinadas sequências harmônicas. Este artigo compara as denominações díspares para o acorde de sexta aumentada dentro dos parâmetros da harmonia na música de concerto e na música popular. Procura também estabelecer um paralelo onde essas linhas de processo analítico possam se estreitar o máximo possível a ponto de considerar as duas formas de análise como interpretações corretas do mesmo fenômeno, admitindo assim serem, em determinados momentos, duas linguagens diferentes.

**Palavras-chave:** música popular – harmonia – análise – sexta aumentada

## ABSTRACT

The classical and popular music are in the same universe but have different languages. Based on this duality, there was a need during music course of study, the knowledge of the so called popular harmony. Although it has its roots in functional harmony, popular harmony makes different interpretations at certain harmonic sequences. This paper compares the disparate names for the augmented sixth chord within the parameters of harmony in the concert music and popular music. And also try to draw a parallel where these lines are closer to the analytic process as much as possible as to consider the two forms of analysis as correct interpretations of the same phenomenon, thus admitting to two different languages at certain times.

**Key words:** Popular music – harmony – analysis – augmented sixth chord

---

<sup>1</sup> Professor do Curso Superior de Música e da Pós-graduação em Música na Faculdade Cantareira. Atua como pianista e arranjador da *University of Florida Wind Ensemble*, sendo convidado, desde 2001, a lecionar cursos e dar Masterclasses nesta Universidade.

## INTRODUÇÃO

Tratando de harmonia nas escolas de música no Brasil, há dois caminhos, duas possibilidades: harmonia funcional e harmonia popular<sup>2</sup>. A palavra *harmonia* não faz distinção entre as duas, pois trata dos acordes e de seus encadeamentos. Por outro lado, a palavra *funcional* lida com a relação entre os acordes dentro de uma área tonal, mas, nesse âmbito, separa as duas modalidades de estudo da harmonia, porque o processo analítico, em alguns casos, recebe denominação diferente e os acordes são percebidos de forma distinta.

Um motivo para essa diferença, possivelmente, seja o hábito entre os músicos populares, de usar a enarmonia<sup>3</sup> para facilitar o entendimento ou por considerar desnecessária, com base no sistema de escalas temperadas, a forma com que certos sons são grafados musicalmente na prática da harmonia funcional. Esse procedimento muda não somente o nome de alguma nota, mas não raro, a interpretação de um determinado acorde, quando comparado com a forma em que é escrito e analisado na modalidade funcional.

É frequente a demasiada importância que alguns músicos dão aos acordes, muitas vezes em detrimento da melodia, fazendo com que a montagem das estruturas verticais venha em primeiro lugar, tendo como referência para essas montagens apenas as escalas em suas formas originais. Desta maneira, um repertório de acordes é criado com a notação já pré-estabelecida, baseada nessas escalas e que, em muitos casos, entra em conflito com a notação tradicional, que segue, por vezes, o caminho dos movimentos melódicos.

Embora a prática da enarmonia seja mais comum na música popular, não é exclusividade desta. Schoenberg (Theory of Harmony - 1983 p.255) afirma que não devemos nos preocupar<sup>4</sup> “... se, por causa do significado harmônico temos que

---

<sup>2</sup> A harmonia popular, embora não tenha o título *funcional*, também o é, porque leva em consideração a função dos acordes em sua análise.

<sup>3</sup> Uso de nomes diferentes para o mesmo som.

<sup>4</sup> Este não é um procedimento adotado por muitos teóricos.

escrever *C# ou Db, G# ou Ab...*”. Apesar dessa correspondência no procedimento enarmônico, as interpretações ainda mantêm certa disparidade em alguns casos.

Considerando o sistema de escalas temperadas, os acordes de sexta aumentada podem receber interpretações diferentes, mas tem, na verdade, o mesmo som. Sendo assim, poderia ser questionado qual deve ser a análise correta ou qual função representa exatamente o que as distintas análises determinam. É difícil ter uma resposta exata para essa pergunta, pois envolve outros fatores que estão relacionados ao conhecimento teórico como também associados à vivência sonora harmônica de cada pessoa. Mas pode ser especulado, levando em consideração a série harmônica e a partir daí, suscitar um conceito que torne menos complexo o processo analítico, sem ignorar a necessidade do aprendiz a respeito dos caminhos melódicos e suas inevitáveis interações no processo de elaboração e análise harmônica.

## O ACORDE DE SEXTA ITALIANA

Hindemith (1949, p. 92)<sup>5</sup> afirma ser frequente o uso de acordes a três vozes obtidos por omissão de uma das vozes do acorde Dominante em forma alterada. Este procedimento sobre o acorde de sexta alemã gera o acorde de sexta italiana, tendo a mesma resolução que o acorde do qual se originou.

**Figura 1**

Acorde de sexta alemã:



Fonte: do autor

**Figura 2**

Acorde de sexta italiana:



Fonte: do autor

De La Motte (2006, p. 145) fala sobre o mesmo acorde, mas o demonstra como sendo um acorde de subdominante maior com sexta aumentada “ $S^{6<}$ ” e que mantém sua função, resolvendo na tônica maior “ $T$ ”.

<sup>5</sup> Hindemith apresenta em notação musical os acordes de resolução (Si maior ou menor e Sol maior), mas não indica a tonalidade ou cifra para o acorde de sexta italiana nem para os acordes nos quais resolve.

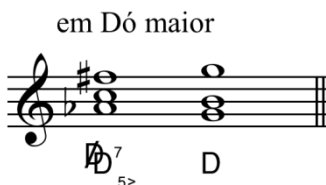
Figura 3



Fonte: do autor

Porém, nos exemplos seguintes aparece o mesmo acorde ( $S^{6<}$ ) apenas construído sobre outra nota ( $A^b$ ), o qual De La Motte analisa como sendo Dominante da Dominante sem fundamental com sétima e quinta diminuta no baixo e com resolução na Dominante (Idem).

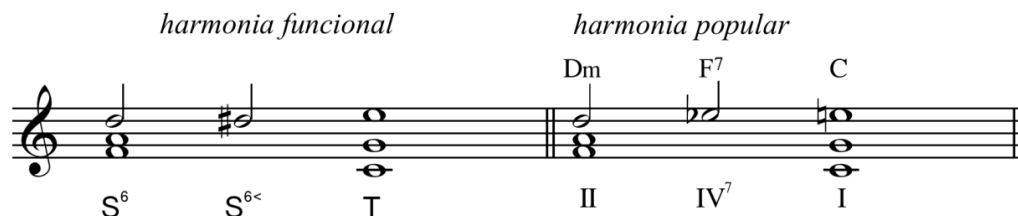
Figura 4



Fonte: do autor

A forma como o acorde da figura 3 é colocado por De La Motte encontra um paralelo na análise usada em harmonia popular. Quando enarmonizado a sexta aumentada para a sétima menor, o mesmo é interpretado como  $IV7^6$  blues<sup>7</sup>.

Figura 5



Fonte: do autor

<sup>6</sup> Acordes de estrutura Dominante mas sem função Dominante. (Guest, Ian. Harmonia, Método Prático – Vol. 2– 2006 – pp.20-21).

<sup>7</sup> Estilo de canção Afro Norte Americana caracterizada pelo conteúdo “triste” ou “blue”. (Theodore Baker – 1995 p.36)

O acorde da figura 4, embora tenha a mesma estrutura do acorde da figura 3, estando apenas transposto, é analisado, neste caso, por De La Motte e por outros teóricos, como Dominante da Dominante.

Em dó maior, este acorde está representando, com alterações, o acorde de D7 (Ré)<sup>8</sup>, sem a fundamental. Considerando o acorde de onde surgiu esse novo acorde (Ab – C – F#), é possível, teoricamente, analisá-lo como sugere De La Motte - Ré Dominante 7 sem fundamental e com a quinta diminuta no baixo, recebendo o seguinte símbolo na análise como na Fig. 6:

Figura 6



Fonte: do autor

Tomando o resultado sonoro obtido com as alterações no acorde original, esse novo acorde tocado ao piano será ouvido como um Ab7, pois, com o baixo na quinta diminuta (Ab), a nota Ré corresponderá a um harmônico muito alto deste baixo, devido à série harmônica. E ainda que esteja presente no acorde, a nota Ré será ouvida como uma quinta diminuta do baixo Ab e não como a fundamental.

Como os acordes de D7 e Ab7 possuem semelhança de trítone (D7: dó e fá#), (Ab7: dó e solb) o Ab7, em harmonia popular, é considerado, neste caso, um acorde Dominante substituto de D7, recebendo a seguinte análise: SubV7<sup>9</sup>.

Conforme Felts (2002 – p. 28) “Todo acorde Dominante sétima pode ser substituído, ou é intercambiável, pelo acorde Dominante sétima cuja fundamental está um trítone acima...”<sup>10</sup>

<sup>8</sup> A letra “D”, quando aparece no corpo do texto, representa o acorde de Ré e não a função Dominante.

<sup>9</sup> Acorde Dominante substituto (Guest – 1996 – PP.78-79)

<sup>10</sup> “Every dominant seventh chord may be substituted, or is interchangeable, with the dominant seventh whose root is a tritone higher.”

A figura 7<sup>11</sup> mostra a semelhança de trítono entre dois acordes Dominantes para justificar a teoria do acorde Dominante substituto. E a figura 8 exemplifica a aplicação desta prática no acorde de sexta aumentada apresentado por De La Motte.

**Figura 7**

D7

D7 contém um intervalo de trítono, de C a F#

Ab7 contém o mesmo intervalo de trítono, de C a Gb (F#)

Fonte: do autor.

**Figura 8**

Em Dó Maior

harmonia funcional      harmonia popular

D<sup>7</sup><sub>5></sub>      D      Ab<sup>7</sup>      G

SubV7      V

Fonte: do autor.

### O acorde de sexta alemã

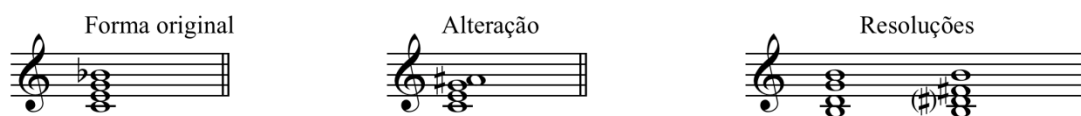
Conforme a afirmação de Hindemith que diz ser frequente o uso de acordes a três vozes obtidos por omissão de uma das vozes do acorde Dominante em forma alterada, o acorde de sexta alemã é, portanto, o acorde de sexta italiana completo, isto é, sem omissão de notas.

Este acorde na forma completa tem duas resoluções, de acordo com Hindemith<sup>12</sup>: (1949 – PP. 90-91).

<sup>11</sup> A figura 7 foi transcrita do livro de Randy Felts, transposto um tom acima e com omissão da quinta nos acordes de D7 e Ab7 para uma comparação mais precisa com o acorde de sexta aumentada demonstrado por De La Motte.

<sup>12</sup> Hindemith analisa esse acorde como sendo (seis-cinco) aumentado, mas não indica a função ou cifra dos acordes nos quais resolve.

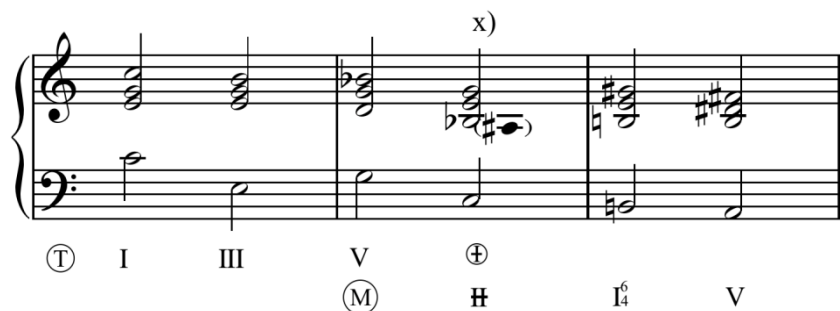
Figura 9



Fonte: do autor.

Schoenberg preconiza: “... Por meio de alteração enarmônica em sua notação os acordes aumentados $\overset{6}{5}$  e  $\overset{4}{3}$  podem se tornar acordes de Dominante com sétima, e vice-versa...” (2004 – p.65) e demonstra com exemplo, mas o analisa (*em x*) como II alterado (H) e realiza um encadeamento com o acorde I na 2ª inversão que é considerado por outros teóricos como sendo V com dupla apojetura: 4ª e 6ª. (cf. BRISOLLA, 2006 – p.18)

Figura 10



Fonte: SCHOENBERG, p. 2004, p.65

De La Motte (2006 – p. 145) analisa esse mesmo acorde como Dominante da Dominante com Tônica alterada e na primeira inversão.

A figura abaixo demonstra uma das possibilidades de encadeamento realizado por De La Motte para o acorde sexta alemã, além da que já foi exposta acima, realizado por Schoenberg.

Figura 11



Fonte: do autor.

Independentemente das análises distintas, tanto a resolução para o acorde de sexta alemã proposta por Hindemith na figura 9, por Schoenberg na figura 10 e a de De La Motte na figura 11 receberão, na interpretação da harmonia popular, a mesma análise que já foi apresentada para o acorde de sexta italiana da figura 4, isto é, acorde Dominante substituto (SubV7) com uma única exceção para o encadeamento de Schoenberg, no qual o acorde I na 2ª inversão será tratado como um acorde V7(sus4)<sup>13</sup> ou V $\frac{7}{4}$ .<sup>14</sup>

## O ACORDE DE SEXTA FRANCESA

O acorde de sexta francesa é apresentado por Hindemith como sendo um acorde Dominante 7 com quinta diminuta na segunda inversão. As resoluções desse acorde são as mesmas apresentadas na figura 9.

Piston (1969, p.300) afirma ser este acorde construído a partir do II grau maior com sétima e quinta diminuta na segunda inversão.

Uma das resoluções propostas por Hindemith e Piston é idêntica, bem como sua análise.

### Figura 12

$$\text{II} \frac{6^\#}{4} \frac{3}{3}$$

Fonte: do autor.

Na harmonia popular, a mesma análise, atribuída acima para os acordes de sexta italiana e alemã, pode ser mantida aqui. Assim, este acorde, na tonalidade de Dó maior, terá a nota Ab como baixo. Pelo efeito da série harmônica será ouvido como um

<sup>13</sup> V7(sus4) significa um acorde Dominante com 7ª no qual a 3ª é substituída pela 4ª, tornando-se um acorde suspenso, mas não com a mesma característica do acorde I na 2ª inversão.

<sup>14</sup> Para Ian Guest, é um acorde menor com sétima (II) no qual a tônica do acorde Dominante é colocada no baixo. Exemplo: em Dó maior, Dm7/G (GUEST, 2006, p. 103).

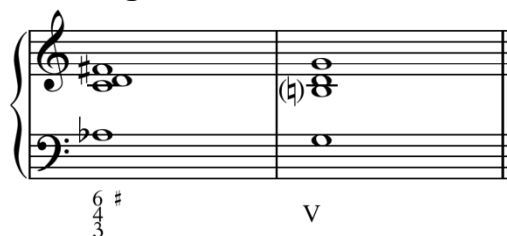


acorde de Ab7 em estado fundamental, sendo analisado como um acorde Dominante substituto (SubV7).

Existe ainda outra resolução sugerida por Hindemith, na qual o trítano deve ser resolvido, porém, substituindo a fundamental desta resolução, que foi alcançada por semitom ascendente, por outra situada uma terça maior ou menor mais abaixo (1949 – p.90). Com esta resolução, na mesma tonalidade de Dó Maior, obtém-se o acorde de Mi bemol Maior.

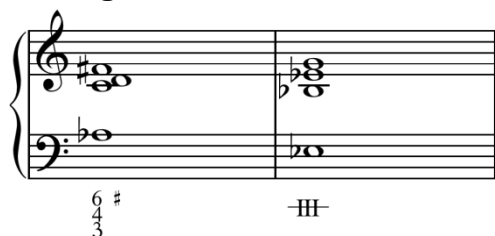
Nas figuras 13 e 14 estão as duas possibilidades de resolução do acorde de sexta aumentada (seis-quatro-três) apresentadas por Hindemith. (1949, p. 90-91), aqui na tonalidade de Dó Maior.

**Figura 13**



Fonte: do autor.

**Figura 14**

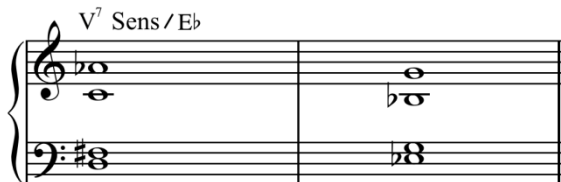


Fonte: do autor.

A Figura 14 mostra o mesmo exemplo resolvendo em Mi bemol maior, mas com o acorde de sexta francesa na posição fundamental, como é regularmente utilizado em música popular.

**Figura 15**

Dominante sensível de Eb



Fonte: do autor.

Sendo assim, se considerarmos o baixo lá bemol (figura 14), teremos um acorde de Ab7 com resolução em Eb (IV7 blues - I). Com o baixo ré (figura 15), um acorde de D7 com resolução um semitom acima (V7sensível - I).

Este tipo de encadeamento harmônico (figura 15), em que um acorde de estrutura Dominante resolve um semitom acima é muito comum na música popular brasileira, com diversos exemplos nas composições de Tom Jobim - *Samba do Avião* (Chediak Vol. 3, p. 97, compassos 6-7), *Este seu olhar* (Chediak Vol. 3, p. 53, compassos 6-7) e também nas canções de compositores populares norte americanos como Duke Ellington – *Come Sunday* (Bauer 1988, The new real book p. 52, compassos 3-4). Um exemplo deste encadeamento no repertório clássico está no terceiro movimento do *Concerto nº 2 para piano, Opus 18* de Sergei Rachmaninoff. (III mov. compassos 134-135 e 143-144).

Não existe na teoria da harmonia popular um termo específico para analisar o acorde de sexta francesa com resolução meio tom acima, que aqui denominaremos V7 sensível ou Dominante sensível, por ser um acorde de estrutura dominante<sup>15</sup> cuja fundamental atua como sensível resolvendo meio tom acima na fundamental do acorde seguinte. O trítono (fa# - dó) resolve respectivamente nas notas sol e sib (terça e quinta do acorde de resolução do baixo). A nota lá bemol resolve um semitom abaixo, dobrando a terça do acorde seguinte. Este acorde (V7 sensível) aparece normalmente antes do IV ou do I grau da tonalidade, mas por sua força cadencial pode preceder qualquer acorde maior ou menor.

Existe ainda mais um acorde de sexta aumentada, que é enarmonicamente idêntico ao acorde de sexta alemã. Ele tem acima do baixo uma quarta mais que aumentada ao invés de uma quinta justa. É interessante lembrar que Piston (1969, p. 301) afirma que as denominações sexta italiana, francesa e alemã não são usadas universalmente.

---

<sup>15</sup> Neste caso, concebido como um acorde Dominante 7 em posição fundamental e com quinta diminuta, sem modificar qualquer nota em sua estrutura (cf. Figuras 14 e 15).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Creemos ser importante ensinar aos estudantes de harmonia a razão de determinadas notações e a inevitável necessidade de relacioná-las ao processo de estudo da harmonia, seja esta aplicada à música de concerto ou à música popular. Tais notações, aparentemente complexas, indicam o movimento melódico natural, pois, apesar do sistema de escalas temperadas, é necessário, algumas vezes, o uso de grafia específica que expresse exatamente o movimento linear do discurso melódico. A simplificação da análise deve, portanto, ser levada em consideração, pois este procedimento não modifica o significado sonoro harmônico. Desta forma, não há impedimento relevante para que se considere a enarmonia, tal como proposta neste artigo, uma incorreção, pois, mesmo como parte do contexto melódico, o que foi demonstrado está relacionado às estruturas verticais e como estas são empregadas em grande parte do repertório popular.

Piston (1969 - p. 305)<sup>16</sup> afirma existirem frequentes incorreções na forma de escrita dos compositores, relacionadas ao acorde de sexta aumentada. Neste caso, se existissem implicações sonoras, cremos que, certamente, os próprios compositores fariam as correções necessárias. Com esta premissa, podemos considerar que, em algumas estruturas, o uso da enarmonia na música popular possa ser considerado incorreto do ponto de vista teórico, porém, do ponto de vista artístico e expressivo, o resultado sonoro e musical permanece inalterado.

---

<sup>16</sup> “Composers frequently write the doubly augmented fourth incorrectly as an augmented six-five-three. It will be recalled that the same indifference as to the notation of the raised second degree was observed in the supertonic seventh chord with raised root and third...”

## REFERÊNCIAS

BAKER, Theodore. **Pocket Manual of Musical Terms**. New York: Schirmer Books, 1995.

BAUER, Bob. **The new real book**. Petaluma: Sher Music CO, 1988.

BRISOLLA, Cyro. **Princípios de harmonia funcional**. São Paulo: Annablume, 2006.

CHEDIAK, Almir. **Songbook: Tom Jobim 3. ed.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. 3 volumes

FELTS, Randy. **Reharmonization**. Boston: Berklee Press, 2002.

GUEST, Ian. **Arranjo método prático**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. V. I e II

\_\_\_\_\_. **Harmonia método prático**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006. v. I

HINDEMITH, Paul. **Harmonia tradicional**. São Paulo: Irmãos Vitalle, 1949.

MOTTE, Diether de La. **Armonía**. Barcelona: Idea Books S.A, 2006.

PISTON, Walter. **Harmony**. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1969.

RACHMANINOFF, Sergei. **Concerto nº 2 para piano Opus 18**. Carlstadt: Copa Music Publishing Company, 1967.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.

\_\_\_\_\_. **Theory of Harmony**. Los Angeles: University of California Press, 1983.