

## Sobre os acordes de sexta aumentada e subV7 (bII7)

**1) Introdução** - Segundo Kostka e Payne (2009, p.395), uma maneira de se aproximar de uma nota com força é alcança-la **por cima e por baixo por semitom** como demonstra os exs.73a-b (Mib desce para Ré e Dó# sobe para Ré). Neste caso, a quinta do acorde de Gm ou a fundamental do acorde dominante, D, é alcançada da maneira descrita, mais especificamente, o grau  $\hat{5}$  da tonalidade é alcançado por semitom por cima e por baixo. Segundo os autores, “aproximar-se da dominante por semitom por cima e por baixo ao mesmo tempo torna a aproximação ainda mais forte para a dominante [ex.73c]” (KOSTKA; PAYNE, 2009, p.395).

**A partir do exposto, observa-se que as duas notas simultâneas formam um intervalo de sexta aumentada e esse intervalo dá origem à uma nova “categoria de acordes pré-dominantes chamados de ‘acordes de sexta aumentada’”** (KOSTKA; PAYNE, 2009, p.395).

The image shows three musical examples labeled a, b, and c, each on a single staff with a bass clef. Example a shows a half note G (labeled 'g:') and a half note D (labeled 'V'). Example b shows a half note G (labeled 'V') and a half note D with a sharp sign above it (labeled 'V'). Example c shows a half note G (labeled '+6') and a half note D with a sharp sign above it (labeled 'V'). Arrows in all examples indicate the movement of the notes towards each other.

Exemplo 73 (KOSTKA; PAYNE, 2009, p.395, ex.23-1).

**2)** Para Gauldin (2004, p.538), os acordes de sexta aumentada contêm uma forte tendência em **direção à dominante, V, ou à tônica em segunda inversão,  $\frac{6}{4}$** , uma vez que exercem uma forte atração ou movimento linear em direção ao grau  $\hat{5}$  da tonalidade <sup>1</sup>. **Segundo o autor, “é essa resolução característica de meio tom duplo da sexta aumentada para uma oitava que distingue a família dos acordes de sexta aumentada”** (GAULDIN, 2004, p.538).

<sup>1</sup> Para Kostka e Payne (2009, p.402-404), os acordes de sexta aumentada geralmente conduzem à uma dominante ou à tônica em segunda inversão **tanto na tonalidade menor quanto na tonalidade maior**.

**3) Nomes:** Há três modelos tradicionais de acordes de sexta aumentada no período da prática comum que foram cunhados pelo inglês John Callcott em seu livro “*A Musical Grammar*” de 1806 (1838, p.161-163).

**Sexta aumentada italiana:** Láb-Dó-Fá# (que equivale à um acorde de **Ab7 sem a quinta** ao se considerar Fá# como Solb)

**Sexta aumentada alemã:** Láb-Dó-Mib-Fá# (que equivale à um acorde de **Ab7 completo** ao se considerar Fá# como Solb)

**Sexta aumentada francesa:** Láb-Dó-Ré-Fá# (que equivale à um acorde de **D<sub>b5</sub><sup>7</sup>/Ab com a quinta diminuta no baixo**)

Example 30.4

	A.	B.	C.
	Fm/Ab	Dø/Ab	Fm/Ab
→	c: It <sup>6</sup>	Fr <sub>3</sub> <sup>4</sup>	Ger <sub>5</sub> <sup>6</sup>
→	It <sup>+6</sup>	Fr <sup>+6</sup>	Gr <sup>+6</sup>
→	Ab7it	D <sub>b5</sub> <sup>7</sup> /Ab	Ab7gr

Exemplo 74 (GAULDIN, 2004, p.541, ex.30.4).

- Laitz (2012, p.474), e Aldwell, Schachter e Cadwallader (2018, p.550): **It<sup>6</sup>, Fr<sub>3</sub><sup>4</sup> e Ger<sub>5</sub><sup>6</sup>**.
- Kostka e Payne (2009, p.397-399), e Roig-Francolí (2011, p.576): **It<sup>+6</sup>, Fr<sup>+6</sup> e Gr<sup>+6</sup>**.

**4) (sexta aumentada suíça)** Em alguns casos, a nota **Mib** do acorde de sexta aumentada alemã (**Ab7gr**) é grafada como **Ré#**. Tudo depende do direcionamento da condução de vozes e do contexto. Nesse caso, alguns o chamam de acorde de sexta aumentada **Suíça**: **Láb-Dó-Ré#-Fá#** (ver, por exemplo, PISTON, 1987, p.420-421; KOSTKA; PAYNE, 2009, p.400; LAITZ, 2012, p.476; ROIG-FRANCOLÍ, 2011, p.583; ALDWELL; SCHACHTER; CADWALLADER, 2018, p.552-553).

Para Harrison (1995, p.175-176), os acordes de resolução de um acorde de sexta aumentada almejam ser **tônicas ou dominantes**: “De fato, experimentos informais com as várias resoluções sugeridas [...] indicam que todas tendem a ter o acorde de resolução como uma entidade localmente dominante ou localmente tônica” (HARRISON, 1995, p.176, tradução nossa).

Segundo a fig.4 de Harrison (1995, p.185), na primeira linha, o acorde de sexta aumentada pode ser considerado uma **dominante que se dirige à tônica**, portanto, realizando uma **cadência autêntica (G<sup>+6</sup>-C)**. Na segunda linha, o acorde de sexta aumentada atua como **subdominante que se dirige à tônica**, realizando, assim, uma **cadência plagal (F<sup>+6</sup>-C)**. Na terceira linha, o acorde de sexta aumentada pode ser considerado uma **subdominante que se dirige à dominante**, realizando, assim, uma cadência **pré-dominante (F<sup>+6</sup>-G)**.

Figure 4. Functional types of augmented-sixth chords

<u>Augmented-sixth</u>	<u>Resolution</u>	<u>Functional Type</u>
Dominant	→ Tonic	Authentic
Subdominant	→ Tonic	Plagal
Subdominant	→ Dominant	Predominant

Figura 10 (HARRISON, 1995, p.187, fig.4).

## Exemplos

## EXAMPLE 24.1

A. Schubert, Waltz in G minor, *Die letzte Walzer*, op. 127, no. 12, D. 146

g:

**Gm**      **D7**      **Gm**      **D**      **Gm**      **F#°/C**      **Gm/D** **Eb7it** **D**

**Gm**      i      V7      i      V      vii<sup>o</sup><sub>3</sub><sup>4</sup>      i<sup>6</sup><sub>4</sub>      bVI7it      V

**D**      iv<sup>6</sup><sub>4</sub>      bII7it      I

Pré-dominante

B. Handel, "Since by Man Came Death," *Messiah*, HWV 56

Grave  
Soprano *p sost.*  $\hat{\#4} \text{ — } \hat{5}$

Alto *p sost.*

Tenor *p sost.*

Bass *p sost.*

Since by man came death, since by man came death,

Since by man came death, since by man came death,

Since by man came death, since by man came death,

Since by man came death, since by man came death,

a:

$\hat{6} \text{ — } \hat{5}$   
HC

Am Dm/F Bø/D Am C#°/G D/F# B<sup>7</sup><sub>b5</sub>/Ffr Am/E E

Am i iv<sup>6</sup> iiø<sup>6</sup> i vii<sup>ø4</sup>/<sub>3</sub>IV IV<sup>6</sup> II<sup>ø4</sup><sub>3</sub>fr i<sup>6</sup><sub>4</sub> V

C ii<sup>6</sup> viiø<sup>6</sup> vi

Pré-dominante

Exemplo 91 (LAITZ, 2012, p.472, exs.24.1A-B).

Ex. 14. Dual-Root Dominant: Seress "Gloomy Sunday," end of A section

Cm:  $\frac{6}{4}$  iv<sup>7</sup> vii<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup>  $bII^{7b5}$  or Fr.<sup>+6</sup> i  
(sub V<sup>7</sup>)

Cm/G Fm7 F#° G7 G<sup>7</sup><sub>b5</sub>/Db fr Cm

Cm i<sup>6</sup><sub>4</sub> iv<sup>7</sup> vii<sup>7</sup>/V V<sup>7</sup> V<sup>4</sup><sub>3</sub>fr i

Autêntica

Exemplo 92 (BIAMONTE, §20, ex.20): final da seção A de "Gloomy Sunday" de Rezso Seress (1899-1968).

Ex. 2. Augmented Sixth as Dominant: Schubert String Quintet in C, iv, mm. 425-431

C: I                      Fr.<sup>+6</sup>  
(sub V<sup>7</sup>?)                      I

C                      **G<sub>b5</sub><sup>7</sup>/Dbfr**                      C                      **Autêntica**

Exemplo 93 (BIAMONTE, 2008, §3, ex.2): quarto movimento do Quinteto de Cordas em C de Schubert, cc.425-431.

Example 3. Augmented-sixth chord harmonizing  $\hat{2}-\hat{3}$  in minor

I                      "Aug. 6th"                      I

Am                      **Db7sui**                      **Am**

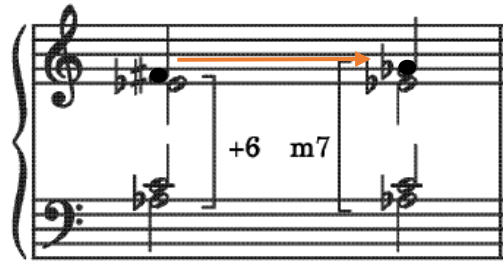
**Am**                      i                      **III7sui**                      **i**                      **Plagal?**

Exemplo 109 (HARRISON, 1995, p.175, ex.3).

**(V7 e subV7) Segundo Tiné (2020, p.85), “alguns teóricos consideram os acordes de sexta aumentada a origem do substituto da dominante na música popular (subV)”. Mais à frente, ele escreve que:**

No contexto do jazz e da música popular brasileira, o acorde de sexta aumentada é considerado substituto da dominante, ou seja, ele representa o V. Se nas cadências anteriores os acordes de sexta aumentada preparam o V grau ou o  $I_4^6$ , nas cadências do gênero jazzístico o substituto da dominante prepara o I grau. Há uma explicação para essa denominação (subV) que se apoia no compartilhamento do mesmo trítone entre o acorde dominante (Sol Si Ré Fá) e o do subV (Réb Fá Láb Si) (TINÉ, 2020, p.87).

## EXAMPLE 24.18 Sonic Equivalence of $Ger_5^6$ and $V^7$



$Ger_5^6$ in C	$V^7$ in $D\flat$
$A\flat 7_{gr}$	$A\flat 7$

Exemplo 94 (LAITZ, 2012, p.485, ex.24.18): sexta aumentada como sétima menor.

## Ex. 3. Tritone Substitution and Resolution

$II^7$ ( $V^7/V$ )	$bVI^7$ (sub $V^7/V$ )	$V^7$
D7	$A\flat 7$	G7

Exemplo 98 (BIAMONTE, 2008, §4, ex.3): trítone invertido.

Example 30.12

A. B. NOTE CHROMATIC // 5THS

c: ii<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I ii<sup>7</sup> Ger<sup>6</sup>/<sub>5</sub> I

Dm7 G7 C Dm7 Db7gr C

Exemplo 95 (GAULDIN, 2004, p.547, ex.30.12): V7 e SubV7.

## Ex. 10. Tritone Substitutes as Augmented Sixths: Ellington, (a) “In a Sentimental Mood,” ending<sup>19</sup>

Pedal Ré C#° E7

F: V<sup>7</sup>/ii ii<sup>7</sup> Ger.<sup>+6</sup> I  
(enh. bII<sup>7</sup>)

F D<sup>7</sup><sub>9</sub> Gm Gb7gr F6

Exemplo 97 (BIAMONTE, §16, ex.10a): cadência final de “*In a Sentimental Mood*” de Duke Ellington.



Ex. 4. Tritone Substitution for  $ii^7-V^7$ : Ellington "Satin Doll," end of A phrase

C:  $iv^6/V$   $V^7/V$   $\flat vi^9$   $\flat II^{\flat 9}$   $I^{add6}$   
 (sub  $ii^7$ ) (sub  $V^7$ )

**Cm/Eb** **D7** **Abm<sup>7</sup>** **Db<sup>7</sup><sub>b9</sub>** **C6**

Exemplo 96 (BIAMONTE, 2008, §4, ex.4): final da frase A de *Satin Doll* de Duke Ellington.

Outros exemplos

EXAMPLE 24.21 Ger<sup>7</sup> as Pivot

A.

i Ger<sup>6</sup><sub>5</sub> P<sup>6</sup><sub>4</sub> Ger<sup>7</sup> V Ger<sup>7</sup> Ger<sup>7</sup>

PD D bII: Ger<sup>7</sup> V<sup>4</sup><sub>2</sub> I<sup>6</sup> IV V<sup>6</sup><sub>4</sub> <sup>8—7</sup>/<sub>5—3</sub> I

Cm Ab7gr Cm/G Ab7gr G Ab7gr G Ab7/Gb **Db/F** Gb Db/Ab Ab7 Db

Cm

i **bVI<sup>7</sup>gr** **i<sup>6</sup><sub>4</sub>** **bVI<sup>4</sup><sub>2</sub>gr** V **bVI<sup>4</sup><sub>2</sub>gr** V

Pré-dominante

Db V<sup>4</sup><sub>2</sub> I<sup>6</sup> IV I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup> I

B. Tchaikovsky, *Sleeping Beauty*, Pas de Six, "Violente"

**Allegro molto vivace**

d: V Ger<sup>7</sup> V V Ger<sup>7</sup> V V V<sub>2</sub><sup>4</sup> bII

A A **Bb7gr** A A **Bb7gr** A A **Bb7** **Eb**

**Dm** V V **bVI7gr** V V **bVI7gr** V V

**Pré-dominante** **Eb** V<sup>7</sup> **I**

Exemplo 101 (LAITZ, 2012, p.487-488, exs.24.21A-B): **sexta aumentada reinterpretada como dominante.**

45

war ich so e-lend, so e-lend nicht.

C/G G<sup>7</sup> C/G G<sup>7gr</sup> Bm/F# F#<sup>7</sup> **Bm** Bm Bm

**C** I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sup>7gr</sup> **Pré-dominante** **Bm** bVI<sup>7gr</sup> i<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup> **I** i i

Exemplo 102 (ALDWELL; SCHACHTER; CADWALLADER, 2018, p.573, ex.30-42, segundo sistema): Schubert, "Einsamkeit", de *Winterreise*, D.911, cc.43-48 (**dominante reinterpretada como sexta aumentada**).