

A tríade aumentada em Liszt e o tratado de harmonia de Weitzmann: uma revisão bibliográfica⁶⁵

ÍISIS BIAZIOLI DE OLIVEIRA
ECA/USP – isis.biazioli@gmail.com

MARIO VIDEIRA
ECA/USP – mario.vidreira@usp.br

Esse artigo tem por objetivo apresentar uma revisão bibliográfica sobre a influência dos tratados de harmonia do teórico alemão Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880) na obra composicional de Franz Liszt (1811-1886).

Entre 1853 e 1854, Weitzmann publicou uma trilogia de tratados de harmonia conhecida como trilogia dos acordes dissonantes. O primeiro deles, *Der uebermaessige Drieklang* (Berlim, 1853), é um estudo sobre a tríade aumentada; o segundo, *Geschichte des Septimen Akkordes* (Berlim, 1854), trata da história do acorde de sétima; e, finalmente, o terceiro, *Der Verminderte Septimenakkord* (Berlim, 1854), dedicado ao “Dr. Franz Liszt”, refere-se ao acorde diminuto.

Dentre os três tratados, o que ganhou mais notoriedade – e até os dias de hoje – foi o primeiro deles, sobre a tríade aumentada. Isso porque, embora o acorde de sétima diminuta, tema do último tratado, já fosse amplamente conhecido e empregado por muitos músicos da época, a tríade aumentada não era, até os escritos de Weitzmann, completamente aceita nem por teóricos e nem por compositores (cf. TODD, 1996, p. 157).

Inegavelmente Liszt teve acesso aos tratados de Weitzmann. Segundo Michael Saffle (2004, p. 66), o estudo musicológico de György Gábry (*Neuere Liszt-Dokumente*)

⁶⁵ Esse artigo é resultado parcial de uma pesquisa de doutorado financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (2015/04762-8). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas nesse material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

apresenta, entre os documentos de Liszt, anotações de progressões harmônicas escritas com a letra de Weitzmann. O teórico alemão teria enviado os tratados a Liszt assim que foram editados. Liszt recebeu o tratado sobre a tríade aumentada ainda em 1853 (cf. COHN, 2000, p. 99). Contudo, resta a pergunta: esse contato teve impacto na escrita harmônica de Liszt? É aqui que aparecem as divergências.

Nosso trabalho será o de selecionar, entre a bibliografia encontrada, os textos que nos pareceram mais relevantes sobre a relação entre esse teórico e esse compositor, comentando e comparando o que já foi escrito sobre o tema.

“Der uebermaessige Drieklang” (Berlim, 1853)

160 Parte dos trabalhos que investigam a influência dos escritos de Weitzmann em Liszt iniciam suas discussões resumindo os principais pontos abordados pelo teórico alemão em seu tratado de 1853. Seguindo o mesmo formato, iniciaremos nossa abordagem com a discussão sobre esse tratado. Nosso intuito aqui não será, como nos trabalhos citados, explicar ou resumir a teoria de Weitzmann, embora essa seja uma consequência inevitável dos parágrafos que se seguem. O que nos importará será a compilação e comparação dos aspectos elegidos como principais por um ou outro autor, confrontando as visões levantadas.

Segundo Todd, Weitzmann defende que, como a tríade aumentada é uma entre as quatro tríades (maior, menor, diminuta e aumentada), uma entre as quatro possibilidades de sobreposições de terças maiores e menores, então ela é um acorde tão natural quanto qualquer dos outros três. Não se justificaria, então, a displicência e mesmo incompreensão com que, segundo Weitzmann, esse acorde era tratado em textos teóricos e composicionais até meados do século XIX. Defendendo a tríade aumentada, Weitzmann escreve:

[A tríade aumentada] não é transitoriamente fugidia, mas antes, uma entidade natural da nossa sociedade de sonoridades.... Além disso, doravante não se pode mais

hesitar em conceder-lhe, àquela que muitas vezes tem sido mal compreendida e banida, o lugar permanente no reino dos sons. (Weitzmann apud Cohn, 2000: 103)

Uma especificidade da tríade aumentada é que ela é a única entre as tríades que divide a oitava em partes iguais. Assim como a téttrade diminuta, também simétrica, quaisquer inversões a que essa tríade seja submetida, a sonoridade resultante será sempre igual, mesmo ela seja nomeada pela teoria de formas distintas. Como salienta Todd, Weitzmann descortina a versatilidade das tríades aumentadas justamente por mostrar que, partindo de um **pensamento enarmônico**⁶⁶, uma mesma tríade aumentada pode se relacionar com “não menos que doze tonalidades⁶⁷” (TODD, 1996: 158).

O trabalho de Richard Cohn, por se tratar de um estudo em harmonia, é mais detido na apresentação dos conceitos de Weitzmann. Segundo Cohn (2010, p. 56), Weitzmann “conta três histórias da gênese” da tríade aumentada: 1) origem histórica; 2) origem natural; 3) origem sistemática.

Na primeira das explicações, já no segundo capítulo do tratado, Weitzmann mostra que a **origem histórica** das tríades aumentadas se deu a partir de alterações de acordes consonantes. O teórico mostra, então, dezesseis maneiras de conectar uma tríade aumentada a tríades consonantes por deslizamento semitonal (cf. COHN, 2010, p. 56).

Mais adiante, Weitzmann sugere outra explicação para origem das tríades aumentadas, a **gênese natural**. A partir de

⁶⁶ Cabe ressaltar que, mesmo em meados do século XIX, o sistema de temperamento igual que admite a enarmonia, ou seja, a equivalência entre, por exemplo, Dó# e Réb, ainda não era consenso na teoria musical. Importantes nomes para a história da teoria, como Hugo Riemann, por exemplo, não levavam em conta a equivalência enarmônica.

⁶⁷ Como veremos mais adiante, os encadeamentos terão pelo menos um som comum entre a tríade aumentada que qualquer uma das doze tríades consonantes a que ela se relaciona. Em seis sucessões acordais, apenas uma voz será alterada em um semitom, enquanto nas outras seis, duas vozes serão movidas, também por um semitom.

uma visão **dualista** da harmonia⁶⁸, como era comum entre teóricos do século XIX, Weitzmann propõe a sucessão das alturas da tríade de Dó maior com as da tríade resultado de seu espelhamento, Fá menor: Fá – Lá**b** – Dó – Mi – Sol. Implícita a essa sucessão, aparece a tríade aumentada [Lá**b** – Dó – Mi].

Larry Todd complementa a explicação de Cohn dizendo que a tríade aumentada, a partir dessa explicação, será sempre um *Nebenton* (“acorde misto”, segundo KOPP, 2002, p. 87), isto é, um acorde que terá, inevitavelmente, uma nota que não está em uma tonalidade específica. No caso da tríade [Lá**b** – Do – Mi], nem *Lab* existe em Dó maior, e nem Mi natural existe em Fá menor, elas são notas suplementares. Ainda assim, harmonicamente, a tríade aumentada poderia ser pensada como o III do modo menor (com a sétima da tonalidade menor elevada em um semitom) ou o VI do modo maior (com a sexta da tonalidade maior abaixada em um semitom).

162 Como relata Cohn, Weitzmann mostra que a tríade [Lá**b** – Do – Mi] necessariamente será próxima a pelo menos seis tríades consonantes⁶⁹. As primeiras, seriam as tríades de Dó maior e Fá menor, que estariam já na origem da aumentada. Outras quatro tonalidades manteriam, ainda, proximidade com essa mesma tríade aumentada, as relativas (Lá menor e Lá**b** maior) e as mediantes cromáticas (Mi maior e *Reb* menor) das duas primeiras⁷⁰. Ampliando esse raciocínio para as outras 3

⁶⁸ Nomes como Moritz Hauptmann (1792-1868), Hugo Riemann (1849-1919), Arthur von Oettingen (1836-1920) entre outros, defendiam uma equivalência entre o modo maior e o modo menor baseados no espelhamento entre eles. Riemann chegou a defender a existência de uma série harmônica invertida, ou descendente, que, sendo o espelho da série harmônica real, seria a justificativa natural para o modo menor. Mesmo que as pesquisas de seu contemporâneo Hermann von Helmholtz (1821-1894) tenham demonstrado a impossibilidade acústica dessa ideia, a concepção dualista reflete a importância da inversão como princípio cultural estruturante na música ocidental (cf. BORGES; FREITAS, 2013).

⁶⁹ Próxima porque partilhará com essas tríades consonantes dois sons comuns, enquanto uma de suas vozes terá distância de semitom. Por exemplo, no encadeamento Dó maior e Lá**b** aumentado, as alturas, Dó e Mi são mantidas, enquanto Lá natural vai para Lá**b**.

⁷⁰ Larry Todd justifica de modo diferente as tríades relacionadas à uma tríade aumentada: “Primeiro, a tríade [aumentada] pode ir para tríades maiores baseadas em cada uma de suas três alturas. Por exemplo, a tríade aumentada

tríades aumentadas que existem e as seis tríades consonantes ligadas a cada uma delas, Weitzmann apresenta todas as 24 tríades, maiores e menores, do total cromático⁷¹.

Nesse ponto, segundo Cohn (2010, p. 57), Weitzmann “inverte sutilmente” o sentido da origem histórica das tríades. Já que a tríade aumentada pode levar a múltiplos caminhos a partir de conduções de vozes simples, ela passa a ser fundadora de todas as outras tríades consonantes. Dessa maneira, valorizando a versatilidade da tríade aumentada e a sua potencialidade em, com facilidade⁷², expandir o sistema tonal para o total cromático, Weitzmann apresenta a terceira origem das tríades aumentadas, a **gênese sistemática**.

Repercussões do Tratado da Tríade Aumentada.

Como dissemos no início de nosso texto, o tratado de 1853 foi o mais importante dentre os tratados de Weitzmann.

163

[Mib – Sol – Si] pode se ligar às tríades de Mib maior, Sol maior e Si maior, abaixando em um semitom a nota suplementar apropriada – a sexta abaixada de cada uma dessas tonalidades (por exemplo, o *Dób* em Mib maior, o Mib em Sol maior e o Sol em Si maior). Depois, a mesma tríade aumentada pode se relacionar com as relativas menores das três tonalidades, subindo em um semitom a nota suplementar apropriada (isto é, Si em Dó menor, Ré# em Mi menor e F# em G# menor)” (TODD, 1996, p. 158-159).

⁷¹ Interessante também como Weitzmann mostra que, para sair de uma região regida por uma tríade aumentada para outra região que tem por pivô outra tríade aumentada, é só achar o acorde homônimo dentre os seis da primeira região. Como vimos, enquanto se está na região de *Láb* aumentado, não é difícil transitar pelos acordes de Dó maior, Fá menor, Lá menor, *Lab* maior, Mi maior e Réb menor. Contudo, se tivermos o homônimo de qualquer um desses acordes, por exemplo, o homônimo de Dó maior que é Dó menor, facilmente somos levados a outra tríade aumentada, a tríade de Mib aumentada, e, portanto, estaremos próximos de: Sol maior, Mib maior, Mi menor, *Láb* menor e Si maior. É o que Cohn chama de “Regiões de Weitzmann” (cf. COHN, 2010, p. 58, figura 3.9)

⁷² Importante ressaltar que essa teoria defende uma escrita harmônica onde a condução de vozes entre dois acordes sucessivos parece ter mais relevância do que a relação entre dois campos harmônicos estáveis. Se no segundo caso o ciclo de quintas era fundamental para hierarquizar a proximidade entre duas tonalidades; no primeiro, a parcimônia na condução de vozes (menor movimentação possível entre cada uma das vozes de dois acordes ou de uma pequena progressão) parece ser mais efetivo. É pensando em “parcimônia” que usamos a palavra “facilidade” e a expressão “conduções de vozes simples”.

Até hoje suas teorias tem sido revisitadas, especialmente pelos estudiosos da teoria neo-riemanniana.

Para Larry Todd, a importância desse tratado se deu justamente em reposicionar a tríade aumentada nos estudos de harmonia. Anteriormente, esse acorde era entendido como uma dissonância de passagem. Segundo o autor (TODD, 1996, p. 154), Kirnberger (1776), por exemplo, considerava a tríade aumentada como “totalmente inútil”. Rameau (1722), por outro lado, defendia seu uso, mas em poucos casos, porque se tratava de um acorde do modo menor. Heinichen (1728), e Andreas Sorge (1747), defendiam o uso dessa sonoridade apenas por motivos retóricos, indicando “morte”, “dúvida” e “sofrimento” para este e “aspereza” para aquele. Türk (1824), dedicou espaço no seu tratado de harmonia à discussão das tríades dissonantes e suas inversões. De qualquer forma, para Todd, a tríade aumentada permaneceu uma “incógnita” para os teóricos até a metade do século XIX. A percepção de que a tríade aumentada poderia ser um acorde estrutural, correlato à tetrade diminuta, teria sido realizada, fundamentalmente, com o trabalho teórico de Weitzmann em 1853 (cf. TODD, 1996, p. 155) e confirmada pelo emprego, “talvez pela primeira vez”, da tríade aumentada como “sonoridade independente” nas composições de Liszt a partir de 1850 (cf. TODD, 1996, p. 153). Nesse sentido, o tratado de Weitzmann teria ajudado a reconhecer, na tríade aumentada, sua variabilidade tonal. E, desse modo, ampliar, pela ambiguidade harmônica, as maneiras pelas quais a tonalidade estava encontrando seus limites no final do século XIX.

Robert Wason (apud Cohn, 2000, p. 90) também vê no tratado de Weitzmann sua relevância por ter apresentado pela primeira vez os múltiplos caminhos harmônicos nos quais a tríade aumentada pode levar um trecho musical. Juntamente com as tetrades diminutas, também simétricas, esse tratado demonstrou a importância da tríade aumentada na busca pelo universo totalmente cromático. Essa percepção não seria possível sem Weitzmann assumir o sistema de temperamento igual e a equivalência enarmônica.

Richard Cohn (2000, p. 90-91) chama atenção ainda para a importância que Weitzmann teve para os neo-riemannianos. O estudo acurado do teórico alemão sobre a condução de vozes por semitom e sua atenção para a questão do hoje chamamos de parcimônia foram fundamentais para ajudar nas teorias harmônicas que estudam o tonalismo cromático do final do século XIX. Não é por acaso que os estudos de Weitzmann começaram a ser retomados no final do século XX e continuam sendo base para diversas discussões ainda hoje.

Larry Todd percebe o importância de Weitzmann para além das discussões teóricas. Para ele, a escrita harmônica de Liszt foi drasticamente alterada a partir da leitura do tratado de 1853. Segundo sua tese, apresentada no livro "The 'Unwelcome Guest' Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad (1988) e no artigo "Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad" (1996), a exploração da tríade aumentada nas obras de Liszt teria se transformado radicalmente a partir da década de 1850. Enquanto a tríade aumentada, nas primeiras obras do compositor, estaria a serviço apenas de efeitos dramáticos e de retórica (ligadas a "morte", por exemplo), a partir do tratado de Weitzmann, esse acorde teria adquirido a importância de uma entidade harmônica independente com função estrutural, como aparece na *Sinfonia Fausto* (1854) e na Fantasia e Fuga para órgão, *Der traurige Mönch* [1860], por exemplo.

165

Nessas peças, incluindo as obras para piano *Nuages gris*, *La lugubre gondole I e II*, *R. W. Venezia*, *Unstern*, *Am Grabe Richard Wagner* e *Trauer-Vorspiel*, assim como na obra sacra *Via crucis*, a estrutura de fundo é trazido para a superfície e o papel estrutural da tríade aumentada, que agora opera no nível mais fundamental, é destacado (TODD, 1996, p. 171).

Como Todd, Humphrey Searle (2012, p. 67-68) chega a citar exemplos de tríades aumentadas em obras anteriores, mas só elas Liszt eles seriam usados "consistentemente".

Contudo, o autor descarta a influência de Weitzmann nessa escolha estética de Liszt⁷³. E diz:

Liszt conhecia bem Weitzmann (este costumava tocar instrumento de sopro com aquele em Berlim), mas o tema da tríade aumentada [introdução da *Sinfonia Fausto*] já tinha aparecido em esboços de Liszt para a peça que datam da década de 1840⁷⁴ e no *Grande Galope Cromático* de 1838 [compassos 231-238]. (SEARLE, 2012, p. 68)

Richard Cohn (2000, p. 98) não dá uma opinião tão decisiva quanto os dois anteriores. Comenta ainda que Weitzmann, em seu tratado, discute um encadeamento que, mesmo que não apresente explicitamente nenhuma tríade aumentada, está baseado na versatilidade da sonoridade aumentada. É o que acontece com a progressão abaixo que, apesar de relacionar acordes de regiões harmônicas bastante distantes pelo ciclo de quintas, não é muito dissonante, já que a condução de vozes pode ser realizada com suavidade, já que todos os acordes envolvidos na progressão estão a apenas um semitom da mesma tríade aumentada [Lab – Do – Mi].

166

Mi Maior – La menor – Dó Maior – Fá menor – Lab Maior – Reb menor

Fig. 1: Encadeamento harmônico estudado por Weitzmann (1853). Regiões harmônicas distantes são justapostas, tendo Lá^b Aum. como pivô implícito.

Segundo Cohn (2000), esse mesmo encadeamento é usado por Liszt entre os compassos 305 e 311 do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*. Embora essa correspondência possa sinalizar uma dada influência do tratado de 1853 na peça, Cohn é cuidadoso. Diz que esse mesmo ciclo está presente também em obras de Schubert: 4^a *Sinfonia (Trágica) em Dó menor* (1816) e da 9^a *Sinfonia (A Grande) em Dó Maior* (1828).

⁷³ Searle fala sobre essa questão para contestar a posição de Ernest Newman em *A Forgotten Chapter of History*. Texto de setembro 1946 do *Sunday Times*, que defende que a *Sinfonia Fausto* teria tido influência do tratado de Weitzmann.

⁷⁴ Larry Todd (1996) contesta esse esboço.

Existe registro de que Liszt ouviu a 9ª Sinfonia de Schubert ainda em 1840, uma década antes do tratado de Weitzmann.

Qualquer posicionamento em favor de um julgamento ou outro deverá, em trabalhos futuros, ser confrontado com análises musicais. Cabe ainda lembrar que esse trabalho não pretendeu realizar uma varredura exaustiva sobre o tema, apenas apontar os trabalhos mais citados e significativos.

Referências bibliográficas

- BORGES, Diego; FREITAS, Sérgio P. R. Dualismo harmônico: uma revisão bibliográfica. In: Anais do 6 Simpósio de Pesquisa em Música. Curitiba: UFPR, 2013, p. 87-92.
- COHN, Richard. Weitzmann's Regions, My Cicles, and Douthett's Dancing Cubes. In: *Music Theory Spectrum*, v. 22, n. 1, Spring, 2000, p. 89-100.
- _____. *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. New York: Oxford University Press. 2010, p. 56-58
- KOPP, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SAFFLE, Michael. *Franz Liszt: a Guide to Research*. 2 ed. New York: Routledge, 2004.
- SEARLE, Humphrey. *The Music of Liszt*. Mineola; New York: Dover Publication, 2012.
- TODD, R. Larry. Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad. In: KINDERMANN, W.; KREBS, H (Ed.). *The second practice of nineteenth-century tonality*. USA: University of Nebraska Press, 1996, p. 153-177.