

quando cantamos para nossos filhos *Malborough s'en va-t-en guerre* ou *Nous n'irons plus aux bois* que lhes transmitimos folclore. Para reencontrar os traços de um autêntico folclore francês, seria preciso poder remontar ao século XII ou ao XIII, mas esta é uma tradição que quase não sobreviveu a tantos séculos de cultura clássica. O povo húngaro não esqueceu sua tradição ou, pelo menos, ainda não. Isto virá, mas o tesouro está salvo.

Bartok foi, então, procurar nos vilarejos mais recuados de seu país natal a seiva nutridora de uma linguagem que pudesse responder à necessidade de renovação da nossa música envelhecida, sem recusar nada do que o gênio de tantas gerações desaparecidas deixava-lhe como herança. Sobre essa pesquisa e as razões dela, Bartok explicou-se, ele mesmo, várias vezes. Vamos dar-lhe a palavra: "O início do século XX marca um momento decisivo na história da música contemporânea. Os excessos do pós-Romanismo tornaram-se intoleráveis. Para certos compositores conscientes da impossibilidade de seguir este caminho, a única solução era fazer uma viravolta".

Sobre a música camponesa, ele assim se expressa: "Ela oferece as formas mais perfeitas e mais variadas. Dispõe de um poder de expressão admirável. É isenta de todo sentimentalismo, de toda fioritura inútil. Simples e às vezes primitiva, ela jamais é simplista. Não se pode imaginar melhor ponto de partida para um renascimento musical". Isto no que se refere ao estilo. Quanto à linguagem: "Se examinamos as próprias melodias, encontramos na música da Europa Oriental uma variedade inacreditável de linhas melódicas e de gamas. As mais diversas gamas (dórica, frígia, mixolídia, eólia) têm aí uma vida intensa".

Bartok fala aqui dos modos medievais ou antigos de que tratamos freqüentemente neste estudo. "Mas, acrescenta, lá também encontramos gamas de caráter oriental (de segunda aumentada) e mesmo certas variantes pentatônicas<sup>1</sup>."

E agora, o que é extremamente importante para a compreensão da linguagem de Bartok: "Na maioria desses modos musicais, a quinta não tem a importância dominante que tem nas gamas maiores e menores. Este fato tem uma grande importância para nossos métodos de harmonização. A influência recíproca da tônica e da dominante, à qual a velha música tanto nos habituou, perde aqui muito de sua soberania".

Aí está um ponto de vista novo, muito diferente do de Stravinsky que, como vimos, apóia de bom grado suas mais audaciosas agregações sobre a relação sólida da tônica-dominante. "A sétima menor da gama tem um caráter consonante, sobretudo nas melodias

1. Sobre as gamas pentatônicas, ver p. 47.

pentatônicas. É sob o efeito deste fenômeno que, desde 1905, (ver minei uma das minhas obras em *fá sustentado menor* pelo acorde de *fá sustentado, lá, dó sustentado, mi*<sup>2</sup>."

Esta harmonia já não assusta ninguém, naturalmente. Mas não era corrente em 1905 considerar este acorde como desfilidamente consonante a ponto de lhe conferir um caráter conclusivo. Bartok nota, além disso, que: "Quanto mais uma canção é primitiva, mais sua harmonização e seu acompanhamento podem ser peculiares. Tomemos uma canção sobre duas notas vizinhas (elas são numerosas na música camponesa árabe). É evidente que esses dois graus admitem uma liberdade muito maior para a composição do acompanhamento do que se a canção variasse sobre quatro graus ou mais".

Se esta evidência não parece gritante ao leitor, eu me permitirei acrescentar que duas notas isoladas dificilmente podem dar por si mesmas um sentido harmônico determinado, enquanto que três ou quatro formam um complexo que nos orienta, por si mesmo, para uma interpretação mais ou menos obrigatória.

"Nada, diz ainda Bartok, nada nessas melodias primitivas indica uma ligação estereotipada dos acordes perfeitos. Esta ausência não é nada mais que a de certas restrições, e esta ausência de restrições permite iluminar estas canções com a maior diversidade, graças aos acordes de tons diferentes e, algumas vezes, opostos. Quisaria afirmar que é esta possibilidade que explica o aparecimento da politonalidade na música húngara e na música de Stravinsky."

Em suma, depreende-se destas declarações que Bartok encontra no folclore húngaro, romeno ou de outros países do Oriente: 1) um material modal que o libera do maior e do menor da música clássica; 2) uma libertação da delimitação tonal causada pela oscilação da tônica e da dominante, portanto, um enfraquecimento da hierarquia rigorosa do sistema tonal; 3) uma possível evasão, no próprio interior de um curto fragmento musical, das coerções de uma tonalidade determinada, sendo que o acompanhamento mais adequado e mais expressivo justifica os empréstimos de harmonias estranhas ao tom.

É fácil ver que tudo isso leva ao uso constante e rigorosamente legal, justificável, ao nível lógico e artístico, de uma linguagem cromática (29 e 30). Contudo, Bartok jamais dará o passo que o conduziria a uma música atonal. Declarou isso muitas vezes, principalmente nestes termos: "Nossa música popular é, naturalmente, exclusivamente tonal, mesmo se nem sempre no sentido

2. Notemos que Bartok considera como consonante a sétima menor. No exemplo citado por ele, a sétima maior tornaria o acorde muito mais duro: *fá sustentado, lá, dó sustentado, mi sustentado*.