

SERGIO AUGUSTO MOLINA

OS SISTEMAS CONJUGADOS DE BÉLA BARTÓK

As técnicas de composição empregadas no Quarteto IV

Dissertação apresentada à Área de Concentração:
Musicologia da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, como exigência
parcial para a obtenção do Título de Mestre em
Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando
Henrique de Oliveira Iazzetta.

SÃO PAULO
2004

SERGIO AUGUSTO MOLINA

OS SISTEMAS CONJUGADOS DE BÉLA BARTÓK

As técnicas de composição empregadas no Quarteto IV

Dissertação apresentada à Área de Concentração:
Musicologia da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, como exigência
parcial para a obtenção do Título de Mestre em
Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Fernando
Henrique de Oliveira Iazzetta.

SÃO PAULO
2004

Para Sidney e Regina
e Maria Clara

RESUMO

Esta dissertação investiga as técnicas de composição empregadas pelo compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), tendo como ponto de referência seu *Quarteto IV* (1928), mais especificamente o Quarto Movimento.

Partindo das diversas análises apresentadas pelos principais musicólogos especializados na obra do compositor, o trabalho procura mostrar que as diferentes visões, que num primeiro momento aparentam ser contrastantes, são recortes de uma técnica mais abrangente, que opera a partir da sobreposição e interpenetração de vários Sistemas Conjugados de composição.

Como resultado das análises, concluímos que esses Sistemas Conjugados, formalizados pela primeira vez de uma maneira mais completa no Quarto Movimento do *Quarteto IV*, representam a maturidade composicional de Bartók e são a chave para a escuta e o entendimento de suas grandes obras posteriores das décadas de 30 e 40.

Palavras-Chave: 1 - Béla Bartók; 2 - Quarteto IV; 3 - Sistemas de Composição; 4 - Análise Musical; 5 - Seção Áurea.

ABSTRACT

This dissertation investigates the techniques of composition used by the Hungarian composer Béla Bartók (1881 – 1945) having as reference his *Quartet IV* (1928) and more specifically the Fourth Movement.

Based on different analyses presented by important musicologists experts in Bartók's work, this study shows that the different views that at first look contrasting are in fact aspects of a more embracing technique that acts according to the superposition and interpenetration of various Combined Systems of composition.

As a result of this investigation, we concluded that these Combined Systems formally presented for the first time in a more thorough way in the Fourth Movement of *Quartet IV*, represent Bartók's mature composition and are a key to listening and understanding his great pieces of the thirties and forties.

Key-words: 1 - Béla Bartók; 2 - Quartet IV; 3 - Composition Systems; 4 - Musical Analyses; 5 - Golden Section.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta, que desde o início deste processo encampou a idéia original do projeto, orientando e auxiliando, sugerindo e corrigindo, com rigor e sensibilidade.

Aos meus colegas professores e amigos da Faculdade Santa Marcelina e da Uni-FMU, pelas discussões, sugestões, empréstimos e indicação de materiais e pela torcida, em especial a Roberto Dante Cavalheiro Filho, Nívea Abujamra Nasser, Paulo Tiné, Paola Picherzky e Gilberto Assis.

A Irmã Ângela Rivero, Irmã Zenaide Pagnoncelli, Irmã Maria Bordin, Irmã Fátima, João Monteiro, Marília Pini e João Carlos Martins, pela confiança e estímulo.

Aos meus alunos das classes de Análise, História, Música Brasileira e Repertório, aos meus alunos de violão e do Curso de Degustação Musical, pelo constante intercâmbio do artesanato e encanto da música.

A Liliana Cruz, que não poupou esforços na revisão criteriosa desta dissertação, e a Margarita Lamelo, pela tradução.

Aos músicos, parceiros e amigos Clara Bastos, Rogério Bastos, Miriam Maria, Luiz Gayotto, Paulo Souza, Tiago Sormani, Mário Checchetto, Marcelo Zanettini, Lilian Jacoto e ao Quaternaglia, pela disponibilidade, competência e cumplicidade.

Agradecimentos especiais a Yara Borges Caznók e Rogério Costa, pela amizade, confiança profissional e generosidade, e pelos preciosos apontamentos em todo o processo, antes, durante e depois da Banca de Qualificação.

Agradecimento também especial a meu professor Willy Correa de Oliveira, que soube despertar, identificar, treinar e incentivar, desde muito cedo, o interesse vital pela criação musical, pela análise prática e pela prática consciente da música.

Finalmente, meu agradecimento mais que especial a meu amigo, e também irmão, Sidney Molina, que há trinta e sete anos caminha sempre à minha frente nesta jornada, iluminando carinhosamente o caminho, esperando e espelhando com amor.

SUMÁRIO

Apresentação.....	xiii
Introdução.....	01
A Trajetória de Béla Bartók - Vida e Música.....	01
Ouvindo Bartók pelos Quartetos.....	07
Capítulo I: A organização das alturas no Quarto Movimento do	
<i>Quarteto IV</i>	12
a) Introdução.....	12
b) A formação da Escala Matriz	14
Heptatonia Secunda.....	15
Modos Alterados.....	18
A Escala Acústica.....	19
Recriando os Modos Camponeses.....	21
c) Interpenetração: Lídio com sétima menor e	
Tons Inteiros.....	27
1 - Novos Materiais (Habilidades Internas)...	28
2 - Notas Pivô (Habilidades Externas).....	29
d) O caminho para a cromatização.....	33
e) Outros desdobramentos do material principal....	35
Modo Jônio.....	35
Lídio Aumentado.....	35
Modo Mixolídio.....	37
Modo Dórico e Menor Melódica Ascendente	38
f) Politonalidade, Polimodalidade e Cromatismo	
Modal.....	39
g) A sobreposição dos materiais selecionados.....	41
h) Quarto Movimento do <i>Quarteto IV</i> de Béla	
Bartók - Análise compasso a compasso.....	44
Forma.....	45

Quadro Analítico.....	47
Análise.....	50
1 - Exposição.....	50
2 - Trio: Cromatização 1.....	61
Cromatização 2 - Micropolifonia...	64
3 - Reexposição.....	69
 Capítulo II: Simetria, Seção Áurea e a Série de Fibonacci como elementos de estruturação no <i>Quarteto IV</i> de Béla Bartók.....	82
a) Forma e Simetria.....	82
Forma em Arco.....	82
Eixos de polarização.....	84
A Proporção Áurea.....	86
A Série de Fibonacci.....	87
b) Análise.....	88
Tabela: Proporções Áureas no Quarto	
Movimento do <i>Quarteto IV</i>	92
c) Forma X Alturas.....	98
<i>Quarteto IV</i>	98
<i>Quarteto IV</i> : Forma em Arco X Tom/Semitom	99
<i>Quarteto IV</i> : Palíndromos.....	101
<i>Quarteto IV</i> : Retrógrado.....	101
<i>Quarteto IV</i> : Motivo Unificador – Célula	
Geradora.....	102
<i>Quarteto V</i> : Inversões.....	105
<i>O Concerto para Orquestra</i> : Inversões.....	107
<i>Música para Cordas, Percussão e Celesta</i> :	
Inversões e Retrógrados.....	108
d) Forma X Timbre.....	111
Pizzicato X Pizzicato Bartók.....	111
e) Análise Rítmica.....	113
f) Conclusão.....	116

Capítulo III: Os Sistemas Conjugados na obra de Béla Bartók.....	118
a) Introdução.....	118
b) Combinação de diferentes sistemas de organização das alturas.....	121
1 – Cromatismo X Heptatônicas.....	121
Extensões Melódicas.....	121
Lídio7 + Sétima Maior.....	122
2 – Cromatismo X Tons Inteiros.....	123
Extensões Melódicas.....	123
Tom X Semitom.....	124
3 - Cromatismo Modal (Heptatônicas X Heptatônicas).....	131
<i>Concerto III para Piano e Orquestra</i> (Frígio X Lídio).....	131
<i>Divertimento para Orquestra de Cordas</i>	132
<i>Quarteto III</i>	132
4 - Tonalismo X Modalismo.....	133
5 - Heptatônicas (Lídio7) X Sistema Axial (Lendvai).....	135
c) Relações entre Seção Áurea e Forma.....	137
Seção Áurea em outras obras.....	137
Música para Cordas, Percussão e Celesta.....	137
Sonata para Dois Pianos e Percussão.....	138
<i>Concerto II para Violino e Orquestra</i>	138
<i>Concerto para Orquestra</i>	139
d) A Seção Áurea como reguladora das alturas.....	139
Série de Fibonacci X Heptatônicas.....	139
Lídio7 X Inversão.....	139
Lídio7 e Eólio b5 X Série de Fibonacci - <i>Cantata Profana</i>	140
e) Relações entre Timbres e Alturas.....	141
Pizzicattos X Heptatônicas.....	141

Arco com surdina X Cromatismo.....	142
f) Outros Sistemas de Composição.....	143
1 - Cânones, Fugatos e Strettos.....	143
<i>Two Portraits</i>	144
<i>Quarteto IV</i>	145
<i>Música para Cordas, Percussão e Celesta</i>	147
<i>Cantata Profana</i>	148
<i>Concerto II para Violino e Orquestra</i>	149
<i>Sonata para Dois Pianos e Percussão</i>	149
<i>Divertimento</i>	150
2 - Ataques Homofônicos (edição).....	151
<i>Quarteto IV: Quarto Movimento</i>	151
<i>Quarteto IV: Primeiro Movimento</i>	153
<i>Cantata Profana</i>	153
<i>Sonata para Dois Pianos e Percussão</i>	154
Conclusão	156
Bibliografia	160
Anexo: Partitura completa do Quarto Movimento do <i>Quarteto IV</i> (BB96 1928)	171

APRESENTAÇÃO

Nos últimos anos, as versões históricas estabelecidas da música do século XX vêm sendo repensadas e reescritas por meio de diversos artigos de revistas especializadas em análise musical, teses defendidas e livros publicados. O lugar exclusivo, de maior destaque, reservado num primeiro momento, entre outras idéias, para a inventividade rítmica e timbrística de Igor Stravinsky (1882-1971) e para o modelo dodecafônico de Arnold Schoenberg (1874-1951) vem sendo questionado a partir da descoberta da estruturação de outros sistemas de composição “não tonal” proposta pelo músico húngaro Béla Bartók (1881-1945) desde o final da década de 20 até meados da década de 40.

Passados mais de setenta anos de sua composição, o *Quarteto IV* (BB96-1928) de Béla Bartók ainda é fonte permanente de pesquisas, análises e descobertas. Ocupando um lugar central na obra do compositor, o *Quarteto IV* apresenta, pela primeira vez de uma forma mais abrangente, um sistema de composição que combina, entre outras coisas, uma organização das alturas “não tonal”, inspirada em seus meticulosos estudos de música camponesa da Europa central, Ásia e norte da África, como alternativa ao sistema dodecafônico de Schoenberg, e uma utilização da Seção Áurea como instrumento de equilíbrio formal em progressão. Várias das conquistas composicionais atribuídas, normalmente, apenas às últimas grandes obras do compositor húngaro na década de 30, como a *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, a *Cantata Profana*, o *Concerto nº 2 para Violino* e a *Sonata para Dois Pianos e Percussão*, já estavam plenamente explicitadas nesse *Quarteto IV*.

Alguns fatores provavelmente contribuíram para a descoberta tardia da música de Béla Bartók como uma das contribuições mais radicais e, ao mesmo tempo, mais rigorosamente fundamentadas do século passado:

1 - Bartók viveu quase toda a sua vida musical em Budapeste, afastado de centros musicais como Viena e Paris;

2 - Ele obteve, em vida, raros períodos de sucesso como compositor, lutando constantemente para conseguir estréias e enfrentando dificuldades financeiras por quase toda sua história, o que culminaria na morte em situação próxima da miséria nos Estados Unidos;

3 - Bartók não alimentava o hábito de referir-se à sua própria música, muito menos de enaltecê-la, nem em entrevistas nem em artigos (apesar de sua ampla obra publicada sobre a música camponesa e outras questões musicais das décadas de 20 e 30).

4 - Apesar das novas possibilidades de organização das alturas, durações, intensidades e timbres da primeira metade do século passado, que iriam levar, nas décadas subseqüentes, ao serialismo integral e à forma aberta, Bartók, baseando-se na Seção Áurea como modelo de estruturação formal, nas idéias de variação e desenvolvimento motivicos herdadas de Beethoven e num pensamento contrapontístico que recuperaria e atualizaria Bach, revolucionou sem rupturas a composição da música do século XX, incorporando e recontextualizando as tradições Barroca, Clássica e Romântica dos séculos XVIII e XIX.

Esta dissertação tem como objetivos, num primeiro momento, centralizar e confrontar as principais visões analíticas publicadas sobre Bartók e,

posteriormente, demonstrar que muitas dessas visões específicas, na verdade, são partes de um único processo de composição sintetizado pelo compositor, provavelmente pela primeira vez de uma maneira mais abrangente, em seu *Quarteto IV*, notadamente em seu Quarto Movimento.

A suspeita de que o *Quarteto IV* foi a primeira experiência bem-sucedida da utilização de vários sistemas de composição conjugados foi-se comprovando com as análises realizadas.

Em muitas importantes publicações de especialistas na obra de Bartók, como as conhecidas *The Music of Béla Bartók*¹ de Elliot Antokoletz e *The Music of Béla Bartók*² de Paul Wilson, nota-se a habilidade dos pesquisadores de, partindo de uma teoria previamente proposta, buscar exemplos musicais pontuais nos quais a teoria poderia ser demonstrada. O que nos chamou a atenção foi justamente a grande quantidade de compassos excedentes escritos pelo compositor, onde as diversas teorias propostas não eram utilizadas.

Confrontando os musicólogos norte-americanos acima destacados com os tradicionais húngaros Karpati, Lendvai e Somfai³ e com uma reiterada leitura de textos fundamentais do próprio Bartók⁴, encontramos um ponto de aglutinação e

¹ ANTOKOLETZ, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

² WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.

³ KARPATI, Janos. *Bartok's Chamber's Music*. Cap. V. Stuyvesant. New York: Pendragon Press, 1994.

LENDVAI, Ernő. *Bela Bartók. An analysis of his music*. London and Edinburgh: Kahn & Averill, 1971.

SOMFAI, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

⁴ SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók Essays*. London: Farber & Farber, 1976.

equilíbrio no meio do caminho, a partir do qual as conclusões se apresentaram por si sós.

Optamos pelo processo de extrair da composição as regras que a regem e não de tentar aplicar à composição uma única teoria geral pré-estabelecida. Priorizar uma leitura horizontal da partitura, estratificada a quatro vozes, enfatizando o processo contrapontístico de Béla Bartók, estabeleceu, desde o primeiro momento, uma trilha sólida a ser percorrida, que seguramente nos encaminhou para desvendar o que parece ser seu pensamento composicional. Por outro lado, ao contrário do que imaginamos, em Béla Bartók, muitas vezes, a partitura pode camuflar soluções que a audição “vislumbra” muito mais facilmente. Nesse sentido, a audição repetida de diferentes gravações do *Quarteto IV* e de grande parte da obra madura do compositor foi também fundamental para sedimentar o terreno escolhido.

Os Sistemas Conjugados de Béla Bartók podem ser observados em vários níveis de apreensão da obra, em recortes parciais e no todo. O primeiro Capítulo desta dissertação apresenta os vários Sistemas Conjugados de operação e organização das alturas. No segundo Capítulo, reservamos um espaço para as operações de simetria e estruturação formal, baseadas, em sua maioria, na utilização da Seção Áurea e da Série de Fibonacci. Tanto no primeiro quanto no segundo Capítulo focalizamos a análise no mesmo Quarto Movimento do *Quarteto IV*. Para o terceiro e último Capítulo planejamos, a partir das conclusões dos dois primeiros Capítulos, mostrar como Bartók desenvolve e aprofunda em suas grandes obras dos anos 30 as técnicas antecipadas no *Quarteto IV*, e como, em algumas de suas obras anteriores das duas primeiras décadas do Século XX, o

compositor já vinha formalizando suas técnicas de composição, aplicando de maneira pontual vários sistemas que, conjugados, iriam edificar, mais tarde, sua obra madura.

INTRODUÇÃO

A Trajetória de Béla Bartók - Vida e Música

Béla Bartók foi sempre um forte defensor da música húngara, tanto a camponesa como a artística (art-music), como ele mesmo as diferenciava. Apesar disso, a postura de procurar, pesquisar e assimilar influências das mais diversas fontes exteriores, tanto as camponesas como as da tradição musical erudita, foi sempre uma constante em sua vida.

A naturalidade com que Bartók se relacionava e absorvia culturas diferentes tem, provavelmente, origem em sua infância e adolescência, marcadas por sucessivas mudanças de cidades, línguas e costumes. Até completar 18 anos, em 1899, e ingressar no Conservatório de Budapeste, Béla Bartók passou por outras cinco cidades em quatro diferentes países, considerando-se o mapa geopolítico atual.

Bartók nasceu em Nagyszentmiklós, na Hungria, hoje Sînnicolau Maré, na Romênia, em 25 de março de 1881. No ano seguinte à morte de seu pai, em 1888, Béla, Elza, sua irmã, e sua mãe, Paula, mudaram-se para Nagyszöllös, hoje Vinogradov, na Ucrânia. Entre 1891 e parte de 1892 residiram em Nagyvárad, hoje Oradea, na Romênia, e entre 1892 e 1893 em Pozsony, hoje Bratislava, na Eslováquia, onde iriam fixar residência por um maior tempo depois de 1894, após uma breve estadia de oito meses em Beszterce, hoje Bistrita, também na Romênia.

A partir de 1904, já definitivamente estabelecido em Budapeste, Bartók empreenderia uma série de viagens de pesquisa, gravação e posterior transcrição e classificação de milhares de exemplos (eram 10.000 em 1918) de música camponesa húngara, romena, sérvia, eslovaca, checa, búlgara, árabe, turca, ucraniana e persa¹. Com essa pesquisa, Bartók identifica diversos modos, ritmos, afinações e texturas, altamente refinados em seu artesanato desenvolvido pela prática milenar da tradição oral, que operavam baseados em sistemas musicais distintos dos da tradição erudita predominantemente alemã, austríaca, italiana e francesa da Europa ocidental².

“Os camponeses húngaros e também os outros povos camponeses da Hungria pré-guerra³, como, por exemplo, os camponeses romenos e eslovacos, conservam em suas melodias populares um patrimônio musical incrivelmente rico, um material verdadeiramente esplêndido e abundante que temos à nossa completa disposição: basta esticarmos as mãos para recolhê-lo. Dele temos-nos servido tanto para composições breves, agregando simplesmente o acompanhamento às melodias, como em composições originais, em que constituem um material de inspiração.”⁴

¹ Além de ser excelente pianista, tendo sobrevivido sempre à custa de aulas de instrumento e concertos em que atuava muito mais como intérprete do que como compositor, Bartók possuía uma capacidade auditiva comprovadamente única, repetidas vezes destacada por seus contemporâneos, o que possibilitaria, entre outras coisas, a extensa publicação de cadernos transcritos de música camponesa, além das inúmeras transcrições que deixou inéditas.

² Os textos originais em inglês e espanhol serão apresentados nesta dissertação em tradução livre do autor.

³ Bartók refere-se à 1ª Guerra Mundial.

⁴ SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók Essays*. London: Farber & Farber, 1976. Capítulo 42: *The Folk Songs of Hungary (1928)*, p. 331-333.

E mais adiante, no mesmo texto:

“Estou convencido de que cada uma das nossas melodias populares, no estrito sentido da palavra, é um verdadeiro modelo da mais alta perfeição artística. No campo das formas simples eu as considero obras-primas, exatamente como considero obras-primas uma fuga de Bach ou uma sonata de Mozart.”

O próprio Bartók destacou o fato de a Hungria estar localizada física e culturalmente numa posição privilegiada para uma verdadeira síntese entre o Oriente e o Ocidente.

“(…) nossa localização geográfica é particularmente vantajosa, pois nossa proximidade com a civilização ocidental dá-nos a possibilidade de estar imediatamente atualizados com as tendências científicas do Ocidente, assim como, por exemplo, o folclore musical se desenvolve como uma ciência independente.”⁵

O processo de aglutinação das influências camponesas, filtradas por sua consistente formação erguida sobre a tradição erudita, atrelado a uma busca inquieta de uma sistematização não “schoenberguiana” das doze alturas iria gerar,

⁵ SUCHOFF, Benjamin. Op. Cit. Capítulo 11: *Hungarian Folk Music (1921)*, p. 58.

a partir do final da década de 20, uma série impressionante e irrepreensível de obras fundamentais da música da primeira metade do século passado.

Sobre a utilização da música camponesa em obras da música artística, Bartók afirmou:

“Trata-se (...) de absorver o sentido da expressão musical oculto num tema. (...) Para o compositor é necessário dominar tão profundamente essa linguagem musical que chegue a ser expressão natural de suas idéias.”⁶

E sobre a utilização da tradição da música erudita européia em 1921:

“A minha obra alimenta-se de uma raiz dupla: por um lado, da música popular húngara, e, por outro, da música francesa moderna.”⁷

A música francesa citada por Bartók é inequivocamente a de Debussy, que havia utilizado com extrema habilidade, muitas vezes em uma mesma obra, modos orientais, como escalas pentatônicas, e materiais específicos, como Tons Inteiros, sobre um pensamento harmônico com heranças do século XIX.

Mas, ao contrário do que verificamos em Stravinsky e Schoenberg, o espírito musical generoso de Bartók deixou-se naturalmente influenciar por seus contemporâneos, não hesitando em absorver e rearticular as conquistas alheias.

⁶ DEUTSCHE GRAMMOPHON COLLECTION. Fascículo 43. Barcelona: Ediciones Altaya, 2000, p. 207.

⁷ Idem, p. 207.

Bartók passa a relacionar-se com a música erudita de uma maneira semelhante à que acontece com a música camponesa, cujas idéias composicionais não são propriedades particulares, mas sim conquistas da comunidade. Influências rítmicas e timbrísticas dos balés de Stravinsky (que são russos na origem, mas também franceses em sua manifestação), a utilização explícita dos *clusters* de Henry Cowell e as influências timbrísticas da escrita minuciosa de Berg em sua *Lyric Suite* incorporarão a exteriorização dos sistemas conjugados de composição do Bartók maduro dos anos 30 e 40.

Em sua publicação *Os Problemas da Nova Música*, de 1920, portanto antes da formalização do Sistema Dodecafônico de Schoenberg, Bartók já apontava suas pesquisas em direção à busca de uma utilização equilibrada das doze alturas.

“Seria desejável que tivéssemos à nossa disposição uma notação com 12 símbolos similares, com cada uma das 12 alturas tendo um símbolo equivalente, no intuito de evitar a necessidade de notar determinadas alturas como alterações de outras. Enquanto isso, esta invenção aguarda seu inventor.”⁸

Após a apresentação do Sistema Dodecafônico de Arnold Schoenberg no início dos anos 20, Bartók demonstrou, por diversas vezes, seu incômodo em aceitar tal sistematização. O que parecia incomodar o compositor húngaro era provavelmente muito mais a não-repetição, previamente organizada, de uma

⁸ SUCHOFF, Benjamin. Op.Cit., p. 459.

determinada altura com o objetivo de não-polarização do que a utilização equilibrada de todas as doze. Bartók, como vimos, já caminhava em busca da utilização das doze alturas, mas sem ter obrigatoriamente abandonado, como prerrogativa de uma obra específica, a polarização de um centro determinado. Como alternativa ao dodecafonismo, Bartók organiza e utiliza em suas obras dos anos 30 e 40 um Sistema Axial (Axial System, como foi identificado pelo musicólogo húngaro Lendvai)⁹ de três eixos de quatro alturas cada, cada um deles apoiado sobre uma função tonal (Tônica, Subdominante e Dominante), um verdadeiro “Dodecafonismo Funcional”¹⁰.

Muito mais constante do que o Sistema Axial, a utilização dos conceitos de Politonalidade e Polimodalidade para gerar o que o próprio compositor denominaria de Cromatismo Modal, como veremos adiante, é de fato fundamental para o entendimento de seu pensamento musical, que incorpora, em seu cerne, uma rara convivência de influências contrapontísticas de Bach, mais precisamente de suas Fugas, e dos processos de desenvolvimento de Beethoven, especialmente de suas Sonatas e Sinfonias.

Em outra importante declaração, o próprio compositor propõe mais uma de suas sínteses:

“O grande serviço prestado por Debussy foi um despertar, para todos os músicos, para a consciência das harmonias e suas possibilidades. Neste sentido foi tão importante quanto Beethoven, que nos revelou o sentido da forma em progressão,

⁹ LENDVAI, Ernő. *Bela Bartók. An analysis of his music*. London and Edinburgh: Kahn & Averill, 1971.

¹⁰ Ver Ex. 1.22 em Análise, item h, Capítulo I, p. 51.

e quanto Bach, que nos revelou o significado transcendente do contraponto. (...) Agora, o que eu sempre me pergunto é: seria possível fazer uma síntese desses três grandes mestres, uma síntese viva que seria válida para o nosso próprio tempo?”¹¹

Ouvindo Bartók pelos Quartetos

“... devo partir e ainda tenho tanto para dizer...”

A evolução estilística, as variadas fases e descobertas e o amadurecimento como compositor do músico húngaro podem ser representados pelo posicionamento de seus seis Quartetos de Cordas dentro de sua obra.

Seu *Quarteto I* op. 7, de 1908-1909, resume as influências de sua formação erguida sobre o romantismo tardio, com ecos de sua primeira paixão por Brahms (1833-1897) nos anos 90, de seus estudos intensos sobre o cromatismo wagneriano (particularmente dos *Mestres Cantores* e de *Tristão e Isolda*) entre 1899 e 1903, na Academia de Música de Budapeste, e de reverberações posteriores, especialmente as soluções harmônicas de *Also Sprach Zarathustra* de Richard Strauss (1864-1949). Bartók parece ter assimilado e desenvolvido as propostas de Strauss desde seu primeiro contato com a obra em 1902, caminhando paralelamente para encontrar, mais à frente, as mesmas soluções harmônicas. Exemplo desse fato pode ser verificado nas comparações

¹¹ MOREAUX, Serge. *Béla Bartók*. London: Harvey Press, 1953, p. 92.

estabelecidas pelo pesquisador norte-americano Elliot Antokoletz¹² entre a ópera *Elektra* (1906-1909) do compositor alemão e o *Quarteto I* de Béla Bartók. No *Quarteto I* pode ser também identificado o primeiro aparecimento de ritmos da música camponesa húngara, recolhida, registrada e pesquisada por Bartók e Zóltan Kodály (1882-1967) em suas primeiras viagens no início do século XX. São dessa mesma fase as duas *Suítes* orquestrais (1905 e 1907) e o *Allegro Bárbaro* para piano solo (1911).

O *Quarteto II* op.17 aparece nove anos depois, concluído em 1917. Apesar de estar inserido ainda na fase tonal do compositor, apresenta uma estrutura incomum, finalizando com um movimento lento. Aqui o cromatismo melódico que caracteriza o primeiro Quarteto é expandido para o âmbito vertical. Aprofunda-se a influência de suas pesquisas folclóricas e vê-se um primeiro esboço da busca por privilegiar a utilização de motivos unificadores em detrimento de temas. Esse segundo Quarteto é contemporâneo de suas primeiras experiências mais radicais no campo da organização das alturas e da orquestração, assimilando rapidamente influências recentes de seu primeiro contato com a obra de Schoenberg e Stravinsky. É nesse contexto que Bartók experimenta a composição musical atrelada a outras formas de arte: a ópera *O Castelo de Barba-Azul* (1918), o balé *O Príncipe de Madeira* (1917) e a pantomima *O Mandarim Maravilhoso* (composto na segunda metade da década de 10 e estreado apenas em 1926).

Os dez anos que separam o segundo do terceiro Quarteto (BB93) de 1927 representam um entreato, de crise e gestação, em que o compositor Béla Bartók

¹² ANTOKOLETZ, Elliot. *The music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984, p. 14.

parece se resguardar, maturando sua criação e tomando fôlego para o intenso fluxo criativo que viria. A procura por novas formas e pela síntese dos materiais geradores caracterizará o fluxo e a força do *Quarteto III*. Os quatro movimentos estão fundidos em um só, de cerca de 17 minutos contínuos. É nesse *Quarteto* que as influências recentes da *Lyric Suite* de Berg (1885-1935) fazem-se presentes na exploração de recursos timbrísticos sofisticados para a escrita de cordas, como sul ponticello, glissandos, pizzicatos, surdinas, com legno, sul tasto, martellato, etc. Harmonicamente, Béla Bartók afasta-se definitivamente da herança tonal e caminha em busca de um cromatismo de pequenos motivos, distante do sistema dodecafônico, provavelmente trabalhado sobre a idéia de *clusters* de Henry Cowell, com quem o compositor travou contato em 1923. Bartók volta a compor peças importantes para piano: a *Sonata* (1926) e o *Concerto para Piano nº 1* (1926) são desta fase. O *Quarteto III* encerra de maneira brilhante um percurso composicional de mais de vinte anos, abrindo espaço para o surgimento da obra madura do compositor.

Ainda sob os efeitos do primeiro lugar obtido pelo *Quarteto III* no concurso de composição da Musical Fund Society of Philadelphia, apenas um ano depois, em 1928, Bartók edifica a primeira de suas obras-primas da maturidade: o *Quarteto IV* (BB95), composto de julho a setembro. É neste *Quarteto IV* que Béla Bartók apresenta, de maneira contundente pela primeira vez, vários sistemas de composição que operam simultaneamente, de maneira conjugada, inaugurando um novo processo composicional que seria aplicado em suas obras mestras posteriores, desde o início dos anos 30 até sua morte em 45: *Cantata Profana*

(1930), *Concerto para Piano e Orquestra nº 2* (1931), *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936), *Sonata para Dois Pianos e Percussão* (1937), *Concerto nº 2 para Violino e Orquestra* (1938), *Contrastes* – para piano, violino e clarinete (1938), *Divertimento para Cordas* (1939), *Concerto para Dois Pianos e Percussão* (1940) e *Concerto para Orquestra* (1943).

Bartók finalmente chega, a seu modo, a um sistema que trabalha com as doze alturas, alcançado por processos que expandem seu próprio conceito de **Cromatismo Modal** como veremos mais adiante. Apesar das novidades apresentadas por Béla Bartók no *Quarteto IV*, no campo das alturas, o trabalho em outros campos do fazer musical não foi deixado de lado. As questões da simetria, da organização formal em cinco movimentos, da utilização das Proporções Áureas, da Polimetria e da organização timbrística são também profundamente exploradas pelo compositor.

No *Quarteto V* (BB110), também em cinco movimentos, composto seis anos depois, em apenas um mês, de 6 de agosto a 6 de setembro de 1934, Bartók sedimenta as conquistas do *Quarteto IV* do ponto de vista da simetria e dos materiais musicais, e orienta o foco composicional para a adaptação de ritmos complexos da música camponesa para o universo da “Música Artística”, como o próprio compositor denominava seu campo de atuação.

Seu último Quarteto, o *Quarteto VI* (BB119), foi composto em 1939. Bartók retorna a um universo de polarizações tonais (voltando a utilizar o sistema de sobreposição maior-menor dos primeiros quartetos), retornando também à

composição em quatro movimentos. Esse retorno ao ambiente tonal pode ser notado, em parte, em seu *Concerto para Piano e Orquestra nº 3* (1945).

Foram encontrados ainda, após a morte de Bartók em 1945, esboços do que seria um sétimo Quarteto de Cordas em fase de preparação. Em seus últimos momentos, à beira da morte, seu sétimo Quarteto, explicitado em suas últimas palavras ao médico que o assistia, insiste em representar um compositor prenhe de criatividade e em plena ascensão:

“... devo partir e ainda tenho tanto para dizer...”.

CAPÍTULO I: A ORGANIZAÇÃO DAS ALTURAS NO QUARTO

MOVIMENTO DO *QUARTETO IV*

a) INTRODUÇÃO

Apesar de o *Quarteto IV* ser notadamente reconhecido como uma das mais importantes obras do compositor e de ter conseqüentemente merecido, ao longo das últimas décadas, uma série de artigos e estudos específicos de análise, seu Quarto Movimento não foi focalizado a fundo no que diz respeito, principalmente, à organização das alturas. Algumas razões para isso podem ser a grande curiosidade despertada pela sofisticação timbrística produzida pelo uso de pizzicattos na totalidade do movimento, desviando o foco do ambiente das alturas para o do timbre, e as evidentes relações entre o tema e a forma estrutural do Quarto Movimento e do Segundo Movimento, como que o isentando de uma independência melódico/harmônica.

Foi o próprio Bartók, em artigo supostamente publicado em 1930 (dois anos após o término da composição), quem primeiramente comentou a estrutura do Quarto Movimento (*Allegretto Pizzicato*):

“Movimento IV - A estrutura do Quarto Movimento é a seguinte:

Compassos 1 a 44: Parte Um - O tema é idêntico ao do Movimento II; lá ele se movia dentro dos limites estreitos da escala cromática, aqui ele é estendido sobre a escala diatônica; conseqüentemente, no II o âmbito é de quinta e no IV de oitava.

Compassos 45 a 87: Parte Dois - Articulação: 45-64

correspondem aos compassos 78-101 do Movimento II, 65-77 (do IV) ao 102-112 (do II), de 78 a 87 temos a transição para recapitulação.

Compassos 88 a 112: Parte Três (recapitulação livre).

Compassos 113 a 124: coda.”¹

Percebe-se, além da já conhecida economia de palavras de Bartók quando se refere às suas próprias obras, que o único comentário relacionado à organização das alturas neste Quarto Movimento é a sua relação com o Segundo Movimento².

O plano inicial de composição de Béla Bartók para o seu *Quarteto IV*, composto entre julho e setembro de 1928, compreendia apenas quatro movimentos (I, II, III e “V”). Justamente o Quarto Movimento é que foi composto e acrescentado posteriormente, criando uma estrutura em forma de arco³. O nascimento posterior do Quarto Movimento reserva a ele um lugar privilegiado dentro desta obra que apresenta uma série de técnicas, estilos e influências, absorvidas e reformuladas pelo compositor húngaro. Com sua extensão relativamente curta (124 compassos / 2min30s), este movimento pode ser entendido como um ponto focal da obra de Béla Bartók, aglutinando e irradiando procedimentos composicionais que caracterizam e desvendam a criação do

¹ SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók Essays*. London: Farber & Farber, 1976, p. 412-413.

² A relação entre o Segundo e o Quarto Movimento será aprofundada no Capítulo II, Ex. 2.2, p. 83.

³ “A idéia da publicação do Quarto Movimento – e com ela, da realização de sua primeira Forma em Arco em vários movimentos – foi um pensamento posterior, que só veio à tona depois que ele (Bartók) terminou a cópia a limpo da versão em quatro movimentos” – SOMFAI, László, in *The Bartók Companion*. Edited by Malcolm Gillies. England: Farber and Farber, 1993.

autor, funcionando, simultaneamente, como síntese e gênese da peça, o verdadeiro “microcosmo” bartokiano.

b) A FORMAÇÃO DA ESCALA MATRIZ

Ao nos depararmos com o Quarto Movimento, podemos identificar, numa primeira observação da partitura e audição, um evidente caminho gradativamente progressivo de uma formação inicial escalar heptatônica para um ambiente extremamente cromático⁴, e uma recapitulação transformada da escala heptatônica matriz do movimento, “contaminada” pelo processo central de cromatização.

Dissecando e analisando este movimento, podemos identificar os materiais musicais selecionados, as técnicas de interpenetração e sobreposição desses materiais, o pensamento contrapontístico e a organização formal. Ainda assim, todos esses processos são apenas processos e não respondem à indagação de qual seria o verdadeiro mote da composição do *Quarteto IV*. Qual é o desafio que leva o compositor a buscar, criar e aplicar esses sistemas conjugados? Uma provável resposta seria o enfrentamento da questão **Tom X Semitom**⁵.

A primeira questão que tem suscitado diferentes conclusões entre os pesquisadores de Bartók é a origem desse primeiro material escalar. Trata-se de uma escala formada por [Láb Sib Dó Ré Mib Fá e Solb] (**Ex. 1.1**) que aparece na Viola em forma de tema a partir do compasso 6 (ver **Ex. 1.8**, pág. 26). Essa

⁴ A cromatização será tratada mais adiante no item **d**, p. 33.

⁵ Trataremos com mais detalhes do embate Tom X Semitom no Capítulo III.

escala não coincide com nenhum dos modos eclesiásticos, pois, embora próxima ao modo Lídio, por possuir a quarta aumentada, apresenta a sétima menor (Solb) e não a sétima maior (Sol).

EX. 1.1



Comentaremos, a seguir, algumas diferentes denominações que essa escala vem recebendo de alguns pesquisadores e as conseqüentes implicações e justificativas decorrentes de cada escolha:

Heptatonia Secunda

Citando alguns pesquisadores húngaros, o norte-americano Paul Wilson descreve a utilização que Bartók faz de dois diferentes conjuntos de sete notas:⁶

“Dois diferentes conjuntos são também importantes na música de Bartók e também têm recebido muitos comentários. O primeiro é o familiar conjunto diatônico 7-35 (013568t)⁷ [ver Ex. 1.2.1 a seguir], que é vital para qualquer discussão sobre modos, na música antiga ou na música de Bartók. O segundo é

⁶ WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 27.

⁷ Wilson utiliza a classificação de conjuntos de Allen Forte, na qual (013568t) representam distâncias intervalares, ou seja, [Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá] (modos eclesiásticos).

um conjunto que os musicólogos húngaros denominaram de
 'heptatonia secunda' 7-34 (013468t)⁸ [ver Ex. 1.2.2], guardando
 'heptatonia prima' para o conjunto diatônico."⁹

Ex. 1.2.1 Heptatonia Prima: Conjunto escalar de sete notas, no qual os dois semitons, em sua posição mais próxima, estão separados por 2 tons, e em sua posição mais afastada, por 3 tons. Este é o conjunto escalar dos modos eclesiásticos.

Fá Lídio = Dó Jônico¹⁰

2 Tons				3 Tons			
Si	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si Dó
semitom			semitom			semitom	

⁸ [Si Dó Ré Mib Fá Sol Lá], que tem como modo [Fá Sol Lá Si Dó Ré Mib], que é uma transposição do [Láb Sib Dó Ré Mib Fá Solb] citado acima.

⁹ Tanto Paul Wilson quanto Elliot Antokoletz utilizam o termo "diatônico" apenas para os modos eclesiásticos (jônico, dórico, frígio, etc.) que podem ser formados por superposições de quintas justas. Conseqüentemente, utilizam o termo "não-diatônico" para outras formações heptatônicas distintas dos modos eclesiásticos. Optaremos por Heptatonia Prima (Hepta 1) e Heptatonia Secunda (Hepta 2). É importante lembrar que o próprio Bartók utilizava de maneira imprecisa o termo "diatônico" (ver página 12) para qualquer formação Heptatônica (Hepta 1 ou Hepta 2).

¹⁰ Nos gráficos apresentaremos sempre a nota fundamental em negrito.

Láb Lídio = Mib Jônio¹¹

2 Tons				3 Tons				
Ré	Mib	Fá	Sol	Láb	Sib	Dó	Ré	Mib
semitom			semitom				semitom	

Ex. 1.2.2 Heptatonia Secunda: Conjunto escalar de sete notas, no qual os dois semitons, em sua posição mais próxima, estão separados por 1 tom, e em sua posição mais afastada, por 4 tons. Este é o conjunto escalar do tema apresentado na Viola no Quarto Movimento.

Fá Lídio com sétima menor

1 Tom			4 Tons					
Si	Dó	Ré	Mib	Fá	Sol	Lá	Si	Dó
semitom		semitom					semitom	

Láb Lídio com sétima menor

1 Tom			4 Tons					
Ré	Mib	Fá	Solb	Láb	Sib	Dó	Ré	Mib
semitom		semitom					semitom	

¹¹ Sempre que necessário, apresentaremos a transposição de um material musical citado para um conjunto baseado em Lá bemol, para facilitar a comparação com as alturas organizadas por Bartók no Quarto Movimento.

Wilson, quando utiliza as coleções de alturas da teoria dos conjuntos, e os musicólogos húngaros, quando utilizam o termo *Heptatonia Secunda*, aproximam-se em sua escolha, optando por uma denominação que represente fielmente as alturas em questão, sem atribuir a elas algum tipo de juízo ou qualidade previamente determinados na denominação.

Modos Alterados

Elliott Antokoletz¹², ao comentar o aparecimento deste mesmo modo, mas tendo, no caso, como nota polarizada¹³ a nota (Dó) e não (Láb), na *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (Béla Bartók-1936), também no Quarto Movimento, denomina-o primeiramente de Dó-Lídio com sétima “bemolizada” (C-Lydian with flatted seventh), para em seguida referir-se ao modo como versão modal “alterada” (“altered” modal version) e, finalmente, ainda na mesma página, Dó-Lídio híbrido (“hybrid C-Lydian”), sem questionar sua origem.

Tanto a denominação “Lídio com sétima bemolizada” quanto “Lídio Híbrido” ou “Versão Modal Alterada” pressupõem a idéia de que os modos eclesiásticos atuam como um **princípio** ou **padrão** sujeitos a alterações.

Embora esteja de acordo com o ouvido ocidental, educado principalmente sobre o sistema tonal, não nos parece ser, como veremos com detalhes mais

¹² ANTOKOLETZ, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984, p. 135.

¹³ Adotamos a denominação de nota “polarizada” para a altura que estabelece um centro gravitacional. Este centro pode ser estabelecido por atração, por reiteração, por uma duração mais longa ou pelo posicionamento estratégico da altura em tempos fortes, inícios e finais de frase, etc. No Quarto Movimento do *Quarteto IV*, Béla Bartók, na maioria dos casos, polariza o Láb pela utilização desse posicionamento estratégico.

adiante, essa idéia de **alteração** a gênese da escolha do material básico de Béla Bartók, que, amparado por suas pesquisas na música camponesa e seus estudos da música alemã e francesa das duas primeiras décadas do século XX, parecia determinado a encontrar uma nova sistematização das alturas que se fundamentasse muito mais na idéia da convivência entre origens e materiais distintos do que na alteração dos modelos pré-existentes.

A Escala Acústica

Outra denominação bastante curiosa é a do autor húngaro Ernő Lendvai. Em seu “Bartók and Kodaly¹⁴”, Lendvai defende a idéia da Escala Acústica como sendo nada mais do que a exposição horizontal dos sete primeiros harmônicos parciais diferentes da Série Harmônica¹⁵:

“(...) o corpo vertical da música não é outro que ‘harmonia’.

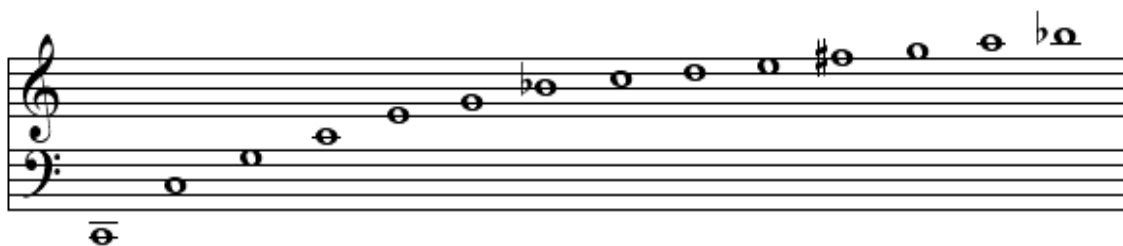
Não é acidental que o tema citado do Quarto Movimento esteja circunscrito em uma simples harmonia, denominada de overtones¹⁶ chord – a escala dos harmônicos naturais (Série Harmônica) / Láb Sib Dó Ré Mib Fá Solb, a Escala Acústica.”

¹⁴ LENDVAI, Ernő. *Bartók and Kodály*. Vol. 3. Budapest: Institute for Culture, 1979.

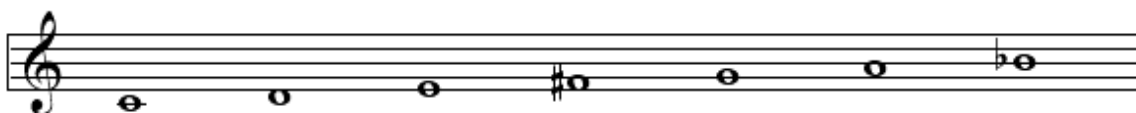
¹⁵ Sobre a Escala Acústica, ver também: LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók, an analysis of his music*. London and Edinburgh: Kahn & Averill, 1971, p. 67.

¹⁶ Grifo de Ernő Lendvai.

Ex. 1.3.1 Série Harmônica em Dó



Ex. 1.3.2 Escala Acústica em Dó



Ex. 1.3.3 Série Harmônica em Lá♭



Ex. 1.3.4 Escala Acústica em Lá♭



Esta denominação aproxima-se à idéia de Bartók de buscar materiais brutos mais próximos às proporções naturais, fato comprovado também em suas pesquisas e em sua utilização prática da Seção Áurea como instrumento de composição, como veremos no próximo capítulo.

Recriando os Modos Camponeses

Outras versões para a síntese da nossa “Heptatonia Seconda” (**Hepta 2**) são indiretamente sugeridas, de maneira cifrada, pelo próprio Bartók em *The Folk-Songs of Hungary*¹⁷, escrito, curiosamente, em janeiro de 1928, alguns meses antes do *Quarteto IV*:

“Existem muitas inspirações harmônicas similares que herdamos das harmonias latentes contidas em nossa música camponesa, mas eu me contentaria em chamar a atenção para uma apenas. As canções folclóricas romenas e eslovacas expressam um forte interesse na utilização do trítono (as primeiras em uma espécie de modo Mixolídio com a sexta menor, e as outras no modo Lídio), como pode ser visto nos exemplos seguintes:”

Observação: Em seus trabalhos de pesquisa e transcrição de melodias camponesas, Béla Bartók apresenta sempre os exemplos de música camponesa a partir da nota polarizada Sol.

¹⁷ Ver SUCHOFF, Benjamin. Op. cit., p. 336 e 337.

Ex. 1.4.1 Mixolídio (b6)



Ex. 1.4.2 Lídio



“Essas formações melódicas apresentam uma utilização livre da quarta aumentada, da quinta diminuta e de alturas como (Fá, Si, Ré) e (Sol, Dó# e Fá#). Por meio de inversões, e colocando estes acordes em justaposição, um sobre o outro, muitos acordes diferentes podem ser obtidos, proporcionando um tratamento extremamente livre das doze alturas do nosso sistema harmônico atual.”¹⁸

Primeiramente Bartók fala em “inspirações harmônicas” e “harmonias latentes” para em seguida destacar o “forte interesse na utilização do trítono”,

¹⁸ SUCHOFF, Benjamin. Op. cit., p. 336 e 337.

citando “uma espécie de Mixolídio com sexta menor” e o modo Lídio. Este Mixolídio com sexta menor possui a mesma formação escalar do Lídio com sétima menor (**Ex. 1.5**), ou seja, é um outro modo da mesma Hepta 2, uma relação semelhante à que se estabeleceria, por exemplo, entre Ré Dórico e Mi Frígio dentro do conjunto dos modos eclesiásticos (Hepta 1).

Ex. 1.5 Sol Mixolídio com sexta menor = Fá Lídio com sétima menor

Fá Lídio com sétima menor							
Fá	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mib	Fá
Sol Mixolídio com sexta menor							

Em seguida, Bartók sugere sobreposições de dois acordes gerados pelos modos folclóricos: um que possui, pensando-se sempre Sol como nota polarizada, a sétima menor (Fá), a terça maior (Si) e a quinta justa (Ré), e o outro com a fundamental (Sol), a quarta aumentada (Dó#) e a sétima maior (Fá#):

Ex. 1.6.1 Acordes Sobrepostos em Dó:



Ex. 1.6.2 Acordes Sobrepostos em Láb:



Ao sugerir, como exemplo, o acorde (Fá, Si, Ré), Bartók parece estar optando pelo Mixolídio (em Sol) sem a sexta menor, não utilizando o Mib característico¹⁹. Mesmo no exemplo eslovaco (**Ex. 1.4.1**), a sexta não se fixa como menor, transitando entre Mi bemol, nos compassos 1 e 5, e Mi natural no compasso 4²⁰. Seguindo as “inspirações harmônicas” e a “harmonia latente”, Bartók sobrepõe o “Mixolídio Húngaro” (ou Eslovaco) ao “Lídio Romeno”, gerando justamente a nossa escala “híbrida”²¹, o Lídio7. Esta sobreposição dos dois acordes guarda consigo a possibilidade de utilização também da sétima maior do modo Lídio original.

¹⁹ Adotamos a terminologia *nota característica* para as notas dos modos eclesiásticos que, por se diferenciarem dos modos tonais maior ou menor, naturalmente nos chamam a atenção. Por extensão desse conceito, considerando a relação entre os modos da Hepta 1 (eclesiásticos) e os modos da Hepta 2, denominamos a sexta menor no modo Mixolídio também de nota característica.

²⁰ Embora haja também alguns exemplos de Mixolídio com sexta menor na Música Folclórica Húngara colhida e transcrita por Bartók, a presença do modo Mixolídio sem alterações é constante e normalmente citada em diversos textos do compositor, como em *Hungarian Peasant Music* (1920) – in *Bela Bartók Essays*, p. 304 a 315 – “...we find.... many in Dorian, Mixolydian, or Aeolian tonality”.

²¹ Optaremos sempre, a partir de agora, pela denominação Lídio com sétima menor (Lídio7) para este modo específico da Hepta 2.

Ex. 1.7 Lídio7 + sétima maior

Em Sol: [**Sol** Lá Si Dó# Ré Mi Fá (Fá#) **Sol**]

Em Láb: [**Láb** Sib Dó Ré Mib Fá Solb (Sol) **Láb**]

É exatamente este o material musical apresentado por Bartók nos doze primeiros compassos do Quarto Movimento (ver **Ex. 1.8** na página seguinte).

O movimento inicia-se polarizando Láb, com acordes homofônicos no Violoncelo e no Violino 1 sobre os tempos do compasso (3/4) e com ataques do Violino 2 nos contratempos. Violoncelo e Violino 1 apresentam as notas (Sol, Mib, Láb, Ré) enquanto o Violino 2 apresenta uma segunda menor (Sol, Láb). Com a entrada do tema na Viola (o Láb-Lídio7), estabelece-se a primeira questão: Solb ou Sol? Elliot Antokoletz opta por analisar o movimento partindo de um conjunto básico de seis notas (sem as sétimas), como mostraremos adiante²². Mas Bartók responde-nos essa questão com a sugestão de **sobreposição** dos modos Mixolídio e Lídio, a partir dos acordes citados nos exemplos **1.6.1** e **1.6.2**, criando um modo com um peso maior para as notas características, ou seja, a quarta aumentada (Ré) e a sétima menor (Solb)²³.

²² Ver, no item **c**, o tópico 2 - Habilidades Externas, p. 29.

²³ A concepção de *sobreposição* de materiais é parte fundamental de todo o pensamento composicional de Béla Bartók. Vale notar que a **sobreposição** é diferente da **fusão**: com a **sobreposição**, no caso de Lídio e Mixolídio, a sétima maior do Lídio e a quarta justa do Mixolídio não são descartadas, mas sim armazenadas num segundo plano para emergirem quando necessário.

Ex. 1.8 Quarto Movimento (compassos 1 a 12)

IV

Allegretto pizzicato $\text{♩} = 142$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

pp

Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.

Musical score for measures 1-5 of "The Rose Tree". The score is for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *p*.

Com a segunda menor (Sol, Láb) do Violino 2, Bartók, além de exercer a opção de utilização da sétima maior do modo Lídio (Sol), gerada pelos acordes extraídos dos modos camponeses (ver **Ex. 1.6.2** - acordes sobrepostos em Láb: [Solb, **Láb**, Dó, Ré, Mib, Sol]), coloca desde o início do movimento a questão da contradição Tom X Semitom, na forma de Hepta 2 X Cromatismo, que será enfrentada no decorrer da peça.

Em *Harvard Lectures*²⁴, suas últimas quatro conferências, Béla Bartók adentra um pouco mais o ambiente das novas técnicas de composição e da extensão de relações entre a música camponesa e a música erudita:

“(...) minhas próprias melodias geralmente têm um mínimo de oito alturas e cobrem (...) a distância de uma oitava ou mais.”

É provável que o conjunto básico seja mesmo de oito notas, compreendendo o modo heptatônico matriz Lídio⁷, normalmente explicitado nos materiais temáticos melódicos do movimento, acrescido da sétima maior como opção, normalmente utilizada no “acompanhamento harmônico” dos temas.

c) INTERPENETRAÇÃO: LÍDIO COM SÉTIMA MENOR E TONS INTEIROS

Duas questões fundamentais parecem ocupar a escrita de Bartók neste Quarteto, em especial no Quarto Movimento:

²⁴ SUCHOFF, Benjamin. Op. cit., p. 381.

1 - Novos Materiais (Habilidades Internas)

Bartók investiu, desde o final da primeira década do século XX, na procura por materiais musicais novos, distanciados do eixo de tonalidades maiores e menores que culminou no Romantismo do século XIX. Nesse sentido, como mostramos anteriormente, a fonte da música camponesa foi o celeiro ideal para a primeira “inspiração”. Bartók teve, desde cedo, a consciência de que a “art-music”, como ele mesmo denominava a chamada música erudita ou música de concerto, deveria retrabalhar essa fonte, partindo de uma música que era eminentemente melódica para transformar o material musical numa coleção de notas e ritmos apta a sofrer operações de harmonizações, contrapontos, imitações, variações, desenvolvimentos, etc. Elliott Antokoletz identificou esse processo ao comparar rascunhos de composições de Bartók com suas versões finais²⁵:

“Nós encontramos, muitas vezes, nessas comparações (entre os esboços iniciais e a edição final), modos folclóricos diatônicos que são sistematicamente transformados em formações simétricas e abstratas²⁶ nas versões finais.”²⁷

Para realizar a ponte entre música camponesa e música erudita, Bartók selecionou, da música camponesa, modos com propriedades intervalares e

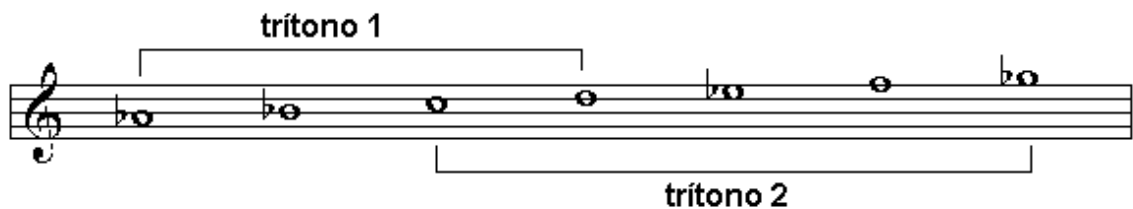
²⁵ No texto citado em seguida, Antokoletz refere-se a um procedimento comum na obra de Bartók e não especificamente a uma análise realizada sobre os manuscritos do Quarto Movimento do *Quarteto IV*.

²⁶ Elliot Antokoletz denomina os conjuntos sintetizados, como, por exemplo, a escala de Tons Inteiros ou a escala Octatônica, de *abstract pitch formations*.

²⁷ ANTOKOLETZ, Elliott. *The Music of Béla Bartók*, Preface, xiii.

simetrias específicas. São essas características intervalares intrínsecas aos modos que Richard Cohn denomina, em seu artigo *Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach*²⁸, de **propriedades internas** ou **habilidades internas**. A escala matriz do Quarto Movimento, gerada pela sobreposição Lídio X Mixolídio, possui uma característica intervalar interna que será explorada no decorrer da peça e que não pode ser encontrada na série de modos eclesiásticos: a existência de dois trítonos – entre a primeira e a quarta aumentada e entre a terça maior e a sétima menor.

Ex. 1.9 Trítonos



2 - Notas Pivô (Habilidades Externas)

A segunda questão que ocupou Béla Bartók foi a busca por organizar as alturas em formações advindas da interpenetração de materiais musicais de origens distintas, mas que preservavam em comum algum tipo de elemento unificador. Essa busca, como dissemos, é um norte que permeia toda a fase madura do compositor. Esse elemento unificador manifesta-se quando é

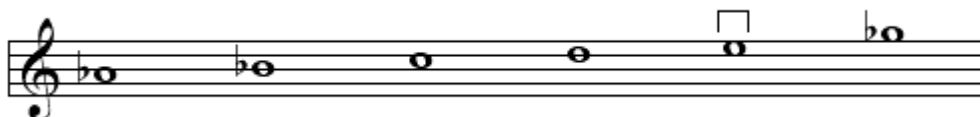
²⁸ COHN, Richard. *Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach*. Journal of the American Musicological Society, volume XLIV, nº 2, Summer. New Haven, Connecticut: Yale University, 1991.

observada a capacidade que um material musical possui de modular-se para um outro material através de notas pivô²⁹. Essa capacidade é o que Cohn denomina **propriedades externas** ou **habilidades externas**. E é neste quesito que a sobreposição dos modos Lídio e Mixolídio é imprescindível para o sucesso do planejamento composicional do Quarto Movimento. Bartók explorou nitidamente a habilidade externa do modo resultante de modular-se para uma escala de Tons Inteiros (**Ex. 1.10.1 e 1.10.2**). Com a supressão da quinta justa (Mib) e da sexta maior (Fá) e a inserção de uma quinta aumentada (Mi), o Láb-Lídeo7 modula-se para uma escala de Tons Inteiros, através da sólida sustentação de cinco notas pivô [Láb Sib Dó Ré Solb].

Ex. 1.10.1 Lídeo7



Ex. 1.10.2 Tons Inteiros



As duas questões, a da busca de uma escala matriz com habilidades internas específicas e a da expansão dessa escala matriz pela interpenetração de materiais diferenciados (habilidades externas), corroboram a convivência, na

²⁹ Denominamos *notas pivô* aquelas notas que permanecem em comum quando interpenetramos dois ou mais conjuntos de alturas diferentes.

obra de Bartók, de modos heptatônicos e formações abstratas, como afirma E. Antokoletz:³⁰

“(...) em certos exemplos, na música de Bartók, as escalas de Tons Inteiros podem ser entendidas como extensões abstratas de um ou outro modo folclórico.”

A diferença, neste Quarto Movimento, é que Bartók parte da Hepta 2, o Lídio⁷ alcançado por sobreposição de dois modos da Hepta 1, para modulá-lo, ora para um conjunto abstrato, a escala de Tons Inteiros, ora para modos da Hepta 1, como o Jônio ou o Mixolídio sem alterações, e até para outros modos da Hepta 2³¹.

Bartók, porém, defende seu método (partindo dos modos camponeses para a interpenetração com conjuntos abstratos) como um método mais “natural” de criação, não por sua proximidade direta com a série harmônica, mas sim por ser baseado na música folclórica. Bartók afirma compor através da Natureza:

“(...) muitos outros compositores (estrangeiros), que não se dedicaram à música camponesa, encontraram resultados similares (...) por meio de um caminho intuitivo ou especulativo (...). A diferença é que nós criamos através da Natureza, pois a arte camponesa é um fenômeno da Natureza.”³²

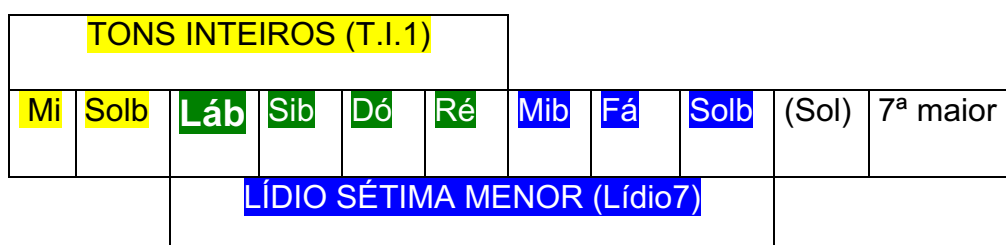
³⁰ ANTOKOLETZ, Elliott. *Op. Cit.* Capítulo VII - Interaction of Diatonic, Octatonic and Whole-Tones Formations, p. 204.

³¹ Ver item e, p. 35.

³² SUCHOFF, Benjamin. *Op. cit.*, p. 338.

Podemos concluir que a coleção de alturas (representada no esquema abaixo) que serve como base para a composição deste Quarto Movimento abarca a interpenetração da escala matriz, o Lídio7 (com a opção de utilização da sétima maior), com a escala de Tons Inteiros a partir dela gerada:

Ex. 1.11 Quarto Movimento



Obs.: Em verde estão as notas pivô.

Percebemos que o esquema apresentado acima se sustenta até o final do movimento e, no que diz respeito à coleção básica de alturas, é muito mais abrangente do que a interação diatonismo (incompleto, seis notas – Láb Sib Dó Ré Mib Fá – sem as sétimas) e octatonismo (incompleto, cinco notas – Dó Ré Mib Fá Solb) sugerida por Antokoletz.

“(…) nos dois últimos movimentos (…) os segmentos ambíguos derivados de conjuntos diatônicos e octatônicos estão ligados de uma maneira especial para formar coleções híbridas de diatonismo e octatonismo.”³³

³³ ANTOKOLETZ. Op. cit., p. 231.

d) O CAMINHO PARA A CROMATIZAÇÃO

No início do capítulo, colocamos que este Quarto Movimento apresenta um planejamento, que parte de um modo matriz (Lídio⁷) previamente escolhido que sofrerá um processo de cromatização gradativa. Na sequência, afirmamos ser este modo o ideal para a interpenetração com uma escala de Tons Inteiros. Essas duas afirmações aparentemente contraditórias (Cromatização e Tons Inteiros) justificam-se ao verificarmos que Bartók, à medida que vai introduzindo a primeira escala de Tons Inteiros (**T.I.1**), vai contrapondo-a a outra escala de Tons Inteiros, o conjunto complementar³⁴ (**T.I.2**), criando uma textura na qual as doze alturas se fazem presentes.

Ex. 1.12 Tons Inteiros

T.I.1 – [Láb Sib Dó Ré Mi Solb]

T.I.2 – [Lá Si Réb Mib Fá Sol]

A primeira sobreposição T.I.1 e T.I.2 acontece de maneira completa nos compassos 35 e 36, entre o Violino 1 e a Viola:

³⁴ Utilizamos aqui a denominação de Allen Forte de *conjunto complementar* para a coleção de alturas necessária para completar as 12 notas.

Ex. 1.13 Tons Inteiros

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time and consists of two measures, 35 and 36. All instruments are marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. Violin I and Violin II play a descending eighth-note scale. Viola and Cello play a descending half-note scale. The Cello part ends with a *gliss.* (glissando) marking.

Violino 1: [Si, Sol, Lá, Fá, Sol, Mib, Fá, Réb, Mib, Dób, Réb, Sibb]

colcheias em terças maiores descendentes **T.I.2** (conjunto complementar).

Viola: [Ré, Sib, Dó, Láb, Sib, Solb, Láb, Mi, Fá#, Ré, Mi, Dó]

colcheias em terças maiores descendentes **T.I.1**.

Portanto, o planejamento completa-se: a sobreposição de dois modos diatônicos camponeses (Hepta 1) gera um outro modo heptatônico (Hepta 2 - Lídio7), com propriedades internas (a presença de dois trítonos) que o aproximam da escala simétrica de Tons Inteiros; esta escala de Tons Inteiros é confrontada com seu conjunto complementar, gerando um ambiente contundentemente cromático.

e) OUTROS DESDOBRAMENTOS DO MATERIAL PRINCIPAL

Como afirmamos anteriormente, a escala matriz (Lídio7) possui a habilidade externa de modular para Tons Inteiros 1 (T.I.1) e também para modos diatônicos da Hepta 1 e para outros modos da mesma Hepta 2. Apontaremos na seqüência alguns exemplos desse fenômeno:

Modo Jônio

O primeiro modo da Hepta 1 (Láb-Jônio) para o qual o Lídio7 é modulado está exposto nos compassos 24 e 25, no Violino 2:

Ex. 1.14 Láb Jônio³⁵



A única altura ausente é a sexta, Fá.

Lídio Aumentado

O segundo modo para o qual Láb-Lídio7 é modulado é também um modo da Hepta 2, Láb-Lídio com quinta aumentada (Láb-Lídio aum.), no mesmo Violino 2, logo na seqüência, nos compassos 26 e 27:

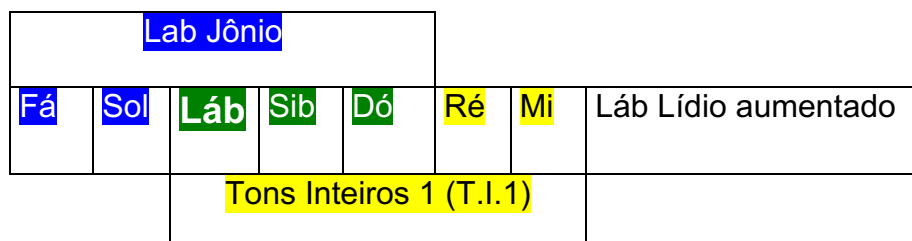
³⁵ Outra leitura possível para gerar o modo Jônio seria: partindo-se da idéia de sobreposição de Lídio e Mixolídio, optar pelas duas notas descartadas e não pelas notas características, ou seja, manter a quarta justa do Mixolídio e a sétima maior do Lídio.

Ex. 1.15 Lídio Aumentado



Esse Lídio aumentado pode ser entendido também como uma interpenetração de um pentacórdio do Láb Jônio (**em azul** no Ex. 1.16), presente nos compassos anteriores (24 e 25), com um pentacórdio de Láb T.I.1 (**em amarelo**), com três notas pivô (**em verde**):

Ex. 1.16 Jônio + Tons Inteiros



Esse Lídio aumentado, assim como o Mixolídio com sexta menor (Eslovaco, Ex. 1.4.1), possui exatamente a mesma formação **Hepta 2** do Lídio7, ou seja, são modos entre si (como Mi Frígio, Fá Lídio e Sol Mixolídio também o são dentro da coleção de modos eclesiásticos - Hepta 1):

Ex. 1.17 Modos da Hepta 2

Fá Lídio7										
Mib Lídio aum.	Mib	Fá	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mib	Fá	Sol
Sol Mixolídio com sexta menor										

Modo Mixolídio

O terceiro modo (Mixolídio) é apresentado nos compassos 81 e 82, também no Violino 2 e no Violoncelo, a partir da nota polarizada Fá#:

Ex. 1.18 Mixolídio

The musical score for measures 81 and 82 shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The melody is descending, starting from F# in measure 81 and continuing into measure 82. The notes are: F# (quarter), E (quarter), D (quarter) in measure 81; and E (quarter), D (quarter), C# (quarter) in measure 82. The Viola and Cello parts follow the same descending pattern.

Enarmonizando o **Fá# Mixolídio** temos: [**Solb** Láb Sib Dób Réb Mib Fáb]

Solb Mixolídio (mesma heptatônica de Láb Eólio).

O Mixolídio volta em sentido descendente, nos Violinos 1 e 2 nos compassos 106 e 107, a partir da sétima menor (Solb) da nota polarizada Láb:

Ex. 1.19 Mixolídio

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mp

mp

This musical score for Ex. 1.19 Mixolídio shows measures 106 and 107. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. In measure 106, Violin I has a half note Bb, a quarter rest, and a half note Eb. Violin II has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Viola has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Cello has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. In measure 107, Violin I has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Violin II has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Viola has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Cello has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. The dynamic *mp* is marked in both measures.

Modo Dórico e Menor Melódica Ascendente

O quarto modo é o Mib Dórico descendente, exposto no Violino 2 (também a partir da sétima menor – Réb no compasso 104) e na Viola (desde o compasso 102). No compasso 105 é introduzida a sétima maior, como sensível, modulando o Mib Dórico para uma escala Mib Menor Melódica (no sentido ascendente).

Ex. 1.20 Dórico e Menor Melódica

Violin I

Violin II

Viola

Cello

This musical score for Ex. 1.20 Dórico e Menor Melódica shows measures 104 and 105. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. In measure 104, Violin I has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Violin II has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Viola has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Cello has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. In measure 105, Violin I has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Violin II has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Viola has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb. Cello has a half note Bb, a quarter note Ab, and a half note Gb.

Mais uma vez, a escala menor melódica ascendente (m.m.asc.) compartilha a mesma estrutura Hepta 2 do Lídio⁷, do Mixolídio com sexta menor e do Lídio aumentado.

Ex. 1.21 Modos da Hepta 2

Fá Lídio com sétima menor														
Mib Lídio aum.	Mib	Fá	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mib	Fá	Sol	Lá	Si	Dó	Dó m.m.asc.
Sol Mixolídio com sexta menor														

f) POLITONALIDADE, POLIMODALIDADE E CROMATISMO MODAL

Bartók apresentou, em palestras realizadas no início da década de 40, uma importante diferença, no que diz respeito à idéia de fundamental (nota polarizada), entre os conceitos de atonalidade, politonalidade e polimodalidade. Segundo Bartók, a música atonal **não apresenta fundamental**, a politonalidade apresenta, ou espera apresentar, **várias fundamentais** e a polimodalidade apresenta **uma só fundamental**³⁶.

“Polimodalidade pode ser encontrada especialmente em
minhas obras e, um pouco menos, nas de Kodály.”³⁷

³⁶ Harvard Lectures II in SUCHOFF, Benjamin. *Op. cit.*, p. 370.

³⁷ Idem, p. 371.

Bartók utiliza, freqüentemente³⁸, um conjunto de vários modos diferentes, mas com um mesmo centro, para alcançar um ambiente cromático. A cromatização decorrente da polimodalidade não deve ser confundida com a idéia de “alteração” dos graus como era pensada na música tonal. Nenhum grau está alterado, cada um deles é um grau “natural” de um modo específico. Bartók denomina essa técnica de “Cromatismo Modal”.

“Esse cromatismo modal (como chamaremos este fenômeno mais adiante, para diferenciá-lo do cromatismo tonal do século XIX) é a principal característica da nova música artística da Hungria”³⁹

Podemos verificar a presença das doze alturas da escala cromática se, utilizando o processo da polimodalidade de Béla Bartók, colocarmos lado a lado a variedade de modos Heptatônicos utilizados no Quarto Movimento, em sua maioria partindo da nota polarizada Láb:

[**Láb Sib Dó Ré Mib Fá e Solb**] Láb-Lídio7

[Láb Sib Dó Ré Mib Fá Solb (**Sol**)] Láb-Lídio7 + sétima maior

[Láb Sib Dó **Réb** Mib (Fá) Sol] Láb-Jônio

[Láb Sib Dó Ré **Mi** Fá Sol] Láb-Lídio Aumentado

[Láb Sib **Dób** Réb Mib Fáb Solb] Solb Mixolídio (Láb Eólio)

³⁸ Ver no Capítulo III, item **b3**, a utilização da polimodalidade em outras obras.

³⁹ SUCHOFF, Benjamin. Op. cit., p. 376.

[Mib Fá Sol **Lá** Sib Dó Réb] transposição do Lídio7 para Mib (primeira aparição da nota Lá – compasso 8).

Obs.: Em vermelho estão as alturas diferentes que vão aparecendo passo a passo em cada novo modo utilizado.

Percorrendo esse caminho, as doze alturas são abarcadas após o aparecimento de seis modos diferentes. Mesmo assim, o caminho **Lídio7** interpenetrado com **T.I.1 + T.I.2** (conjunto complementar) - parece mais adequado e eficiente, e representa melhor o processo de cromatização no Quarto Movimento:

[**Láb Sib Dó Ré Mib Fá e Solb** (Sol)] Lídio7 + opção de sétima maior

[Láb Sib Dó Ré **Mi** Solb] T.I.1

[**Lá Si Réb** Mib Fá **Sol**] T.I.2

Com apenas três coleções de alturas, a totalidade das doze alturas é abarcada.

g) A SOBREPOSIÇÃO DOS MATERIAIS SELECIONADOS

Observamos, portanto, como Béla Bartók colheu, escolheu, sintetizou, desdobrou e interpenetrou materiais musicais, como fonte para a composição do Quarto Movimento do *Quarteto IV*. O objetivo final, entretanto, está vinculado às sonoridades resultantes das diversas possibilidades de sobreposições desses

materiais musicais selecionados. A chave para o desvendar dos fundamentos básicos da técnica de composição empregada pelo compositor, no que tange às organizações das alturas, reside na constatação de que, sempre, cada um dos quatro instrumentos (Violino 1, Violino 2, Viola e Violoncelo), a cada momento, é responsável por **um material musical específico**. É como se cada instrumento possuísse sua própria linguagem, com sentido, simetria, proposições, variações e desenvolvimentos exclusivos, mas o que é absorvido pelo ouvinte é um produto da sobreposição das quatro vozes distintas. Ao mesmo tempo em que, por exemplo, uma voz pode estar percorrendo claramente sobre um material modal diatônico da **Hepta 1**, outra pode estar baseada numa escala de **Tons Inteiros** especialmente escolhida, contrapondo-se a uma terceira apoiada sobre outros desdobramentos da **Hepta 2**. Como afirmou o próprio Bartók: “Dois modos diferentes podem ser utilizados ao mesmo tempo...”⁴⁰

Embora Béla Bartók explique suas técnicas de composição como Polimodalidade para alcançar um Cromatismo Modal, variações sobre os conceitos de Politonalidade e Atonalidade estão fortemente presentes neste quarteto. Bartók não utiliza, como sintetiza sua própria definição de Polimodalidade, apenas **diferentes modos sempre sobre o mesmo centro**. Muitas vezes, como veremos a seguir, utiliza **diferentes modos** simultâneos apoiados **sobre dois ou três centros** simultâneos, aproximando-se também de sua concepção de Politonalidade (dois ou mais centros simultâneos). Em várias passagens, o resultado desse Cromatismo Modal alcançado por uma

⁴⁰ Harvard Lectures II in SUCHOFF, Benjamin. Op. cit., p. 367.

Polimodalidade expandida para vários centros simultâneos gera um contexto **Atonal** (ausência de centro – ainda segundo o conceito do próprio compositor).

Mais do que um sistema de composição, como são conhecidos os sistemas modal, tonal, dodecafônico, etc., Bartók lança sua criação para o âmbito da sobreposição de diversos Sistemas Conjugados, regidos por um único maestro à procura de uma sonoridade específica resultante.

“Em nossas obras, assim como em outras obras contemporâneas, vários métodos e princípios cruzam-se uns com os outros.” ⁴¹

Essa escrita horizontal e idiomática do *Quarteto IV* é também reconhecida e destacada por Halsey Stevens, um dos principais biógrafos e especialistas em Bartók:

“O idioma harmônico do Quarteto IV não deveria ser chamado totalmente de **harmônico**. A coincidência das alturas a cada momento está tão completamente dependente do movimento horizontal das vozes que parece ilógico analisá-las verticalmente.” ⁴²

É verdade, como afirma Stevens, que o processo de sobreposição das alturas não deveria ser chamado de **harmônico** e que sua dependência do

⁴¹ SUCHOFF, Benjamin. Op. cit., p. 370.

⁴² STEVENS, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: W.W. Norton & Company, 1953.

movimento horizontal das vozes é total, mas a coincidência entre as vozes não é fruto de um mero acaso, pelo contrário, é uma sobreposição estritamente controlada, na qual a somatória vertical anuncia uma lógica objetivada pelo compositor, como mostraremos detalhadamente a seguir, compasso a compasso e através de um Quadro Analítico.

h) QUARTO MOVIMENTO DO *QUARTETO IV* DE BÉLA BARTÓK

Análise compasso a compasso

Quadro Analítico

A análise da organização das alturas no Quarto Movimento está sintetizada no quadro analítico apresentado aqui nas páginas 47, 48 e 49. O quadro apresenta quatro linhas horizontais que representam respectivamente Violino 1, Violino 2, Viola e Violoncelo. As barras verticais anunciam a mudança dos materiais musicais utilizados em cada instrumento e os números na linha superior representam os compassos. As flechas para cima, para baixo ou para os lados indicam que um instrumento está utilizando, naquele momento, alturas selecionadas de um material que está sendo, foi ou será explorado por um outro instrumento que está sendo apontado. Todas as alturas dos quatro instrumentos em todo o Quarto Movimento foram analisadas e pertencem a alguma coleção específica.

Com relação aos materiais musicais básicos utilizaremos sempre:

AZUL - para Hepta 1 e Hepta 2.

AMARELO - para escalas de Tons Inteiros (T.I.1 e T.I.2).

VERMELHO - para escala cromática ou materiais cromáticos.

VERDE - para as alturas pivô da interpenetração Hepta X Tons Inteiros.

LILÁS - para as alturas pivô da interpenetração Hepta X Cromatismos.

Preto em Negrito Maiúscula - para alturas que estabelecem centros de polarização ou para alturas que se destacam por ser estranhas ao material em questão.

Forma

A estrutura formal do Quarto Movimento será focalizada no Capítulo II. Por ora é necessário saber que este Scherzo (como Bartók denominou o movimento) pode ser dividido em três grandes seções:

1 - Primeira Seção: **Exposição**, do compasso 1 ao 44, na qual é apresentado o tema em forma canônica nos quatro instrumentos com dois Strettos (nos compassos 27/28 - Stretto 1 e no compasso 37 - Stretto 2 Fragmentado).

2 - Segunda Seção: **Trio**, do compasso 45 ao 77, sendo Subseção **Cromatização 1** do 45 ao 64 e Subseção **Cromatização 2 - Micropolifonia**⁴³ do 65 ao 77.

⁴³ Detalharemos a Micropolifonia a partir da p. 64.

3 - Terceira Seção: **Reexposição**, do compasso 78 ao fim, sendo do 78 ao 87 **Reexposição 1** em Dó; a partir do 88, **Reexposição 2** em Lá bemol com Stretto 3; no 102, Stretto 4 (Stretto Invertido) anuncia a Coda; e no 106, Stretto Final Fragmentado.

1 – 5		6 – 12		13 – 19		20	21 – 23		24 – 25		26 – 27	
D		F A ↓		E A Bb			↓ Ab Bb (centros) ↓					
G Ab		Tema Violino 2 Eb F G A Bb C Db (Eb L7) (T.I.2)		Bb C Db E F G (Eb L7 e Bb L7)			Ab Bb C Db Eb FG (Ab maior)		Ab Bb C D E F G (Ab lídio aum.)			
pausa		Tema Viola Ab Bb C D Eb F Gb (Ab L7) (T.I.1)		← Eb Bb F ↑			↓ C G D ↑					
G Eb Ab		A E Bb		Tema Cello Bb C D E F G Ab (Bb L7) =			Ab Bb C D E F G (Ab lídio aum.)					

EXPOSIÇÃO: HEPTATÔNICAS + CROMATISMO

28		29 – 34		35 – 36		37 – 41		42	43 - 44	
Tema Violino 1 F G A B C D Eb (F L7)		B A G F Eb Db (Tons Inteiros) T.I.2		Ab Bb C D Eb F Gb (Ab L7)			AbL7		Bb C D E Gb Ab (Tons Inteiros) T.I.1	
G F Eb (Eb L7, F L7 e AbJônio)		B F C (F L7) ↑ alternando com Bb F C (Eb L7) ↓		D G sensível e trítano →	G Ab A sensíveis e trítano →	Ab Bb C D Eb F Gb (Ab L7)		AbL7	Bb C D E Gb Ab (Tons Inteiros) T.I.1	
Eb F G A Bb C Db (Eb L7)		E D C Bb Ab Gb (Tons Inteiros) T.I.1		Eb F G A Bb C Db (Eb L7)			AbL7		←Db F (T.I.2) D E F# G# A# B# (Tons Inteiros) T.I.1	
BbL7 = T.I.1		F C A (Eb L7 e F L7)		D A E sensíveis e trítano →		Eb F G A Bb C Db (Eb L7)		AbL7	Db Eb <u>E</u> F G (Tons Inteiros) T.I.2	

STRETTO 1

STRETTO 2 (fragmentado) T.I.1 e T.I.2 em TERÇAS

45 – 53		54 – 62		63 – 64		65 – 68		69 – 71		72 – 73		74 75-77	
pausa	F# Ab G	B Db C	C Ab (T.I.1) centros		D C# (crom)	F	C B (crom)	F	Bb A (crom)	F	Ab G (crom)	F	
pausa	E Gb F	A Cb Bb	Bb B C C# D Eb E F F# G A Ab	C Ab (T.I.1) Centros	C Bb T.I.1	EF	Bb Ab T.I.1	EF	Ab Gb T.I.1	EF	Gb E T.I.1	EF	
Bb C D (T.I.1)		Eb F G (T.I.2)				E D# (crom)	F Gb	D C# (crom)	F Gb	C B (crom)	F Gb	Bb A (crom)	F Gb
A B C# (T.I.2)		D E F# (T.I.1)				B A T.I.2	E F#	A G T.I.2	E F#	G F T.I.2	E F#	F Eb T.I.2	E F#

TRIO: CROMATIZAÇÃO 1

CROMATIZAÇÃO 2: MICROPOLIFONIA

78 – 79		81 – 83		84 -85	86 - 87		88 - 91		92 - 95		
Gb F E					G A B C		Ab Bb C D Eb F Gb (+Cb) (Ab L7)				
C D E F# G# A# (B) (Tons Inteiros) T.I.1		F# G# A# B C# D# E (F# mixolídio)		Bb Gb Ab		C B = (Cb)					
Gb F E				Bb Gb Ab		↓D C B = (Cb)					
C D E F# G# A# (B) (Tons Inteiros) T.I.1		F# G# A# B C# D# E (F# mixolídio)		←Bb Gb Ab →		Ab Bb C D Eb F Gb (+Cb) (Ab L7)					

REEXPOSIÇÃO 1 (em Dó) (B estranho)

REEXPOSIÇÃO 2(em Lá b)STRETTO 3(Cb estranho)

96 – 97		98 - 100		101	102 - 105		106 - 111	
F# G# A# B C# (D)		F# G# A# (B) T. I.1		(B) C D E (T. I.1)	↓ Eb F (E)		Gb F Eb Db C Bb Ab (Ab mixolídio)	
(B) C		C F# (T. I.1) centros			Ab mixolídio = Db C Bb Ab Gb F Eb (D) (Eb dórico /m.melód.)		Gb F Eb Db C Bb Ab (Ab mixolídio)	
(B) C D			B F#		Ab mixolídio = Db C Bb Ab Gb F Eb (D) (Eb dórico /m.melód.)		Gb F Eb Db C Bb Ab (Ab mixolídio)	
F# G# A# B C# (D)		F# G# A# (B) T.I.1		(B) C D E (T. I.1)	↑ F (E)		Gb F Eb Db C Bb Ab (Ab mixolídio)	
C X F# (T.I.1) + B (pivô)					STRETTO 4 (coda)		STRETTO 5 (fragmentado)	

112 – 113 - 114 - 115 - 116 - 117 - 118 - 119 -		120 – 121 - 122 - 123 - 124	
(A) de EbL7 C Bb Ab Gb (T. I.1) = (AbL7)		Bb E T.I.1	T.I.1 T.I.2 T.I.1 (A# G# E) (G F Db) (E D Bb) E D Bb
C Db Eb Gb A Bb Cb		pausa	A Gb D AbL7
pausa		C Bb Ab Gb (T. I.1) = (AbL7) Ab T.I.1	T.I.2 T.I.1 (D# C# A) (C Bb Gb) T.I.2 (A G Eb) A G Eb
Gb F Fb Eb D C# C Cb Bb A		C# F G T.I.2	
E F# G# T.I.1	pausa	E F# A# T.I.1	F G T.I.2
T.I.1 = AbL7 C Bb Ab Gb		Bb E T.I.1	C D Eb E F Gb Ab Bb B (E F)
C D Gb		Ab Bb Eb AbL7	
EbL7=T.I.2 (A) Eb Db G	EDG# T.I.1	FebA T.I.2	F# E A# T.I.1
G F B T.I.2		T.I.1 = AbL7 C Bb Ab Gb	Ab T.I.1
C F Bb Eb A D G EbL7		C D Gb	Ab Eb C AbL7

HEPTATÔNICAS = TONS INTEIROS

ANÁLISE

1 - Exposição

Compassos 1 a 12:

Viola - Apresenta o tema em Lá bemol Lídio com sétima menor (AbL7) após 5 compassos de introdução. O tema é constituído pelo modo completo (sete notas), subindo da primeira (Láb) até a oitava e descendo até a quarta aumentada (Ré-trítone); segue-se um movimento que vai da segunda (Sib) até a sétima (Solb) descendo até a terça (Dó); depois, um movimento da primeira (Láb) até a quarta aumentada (Ré), voltando para a primeira. No compasso 12, a apresentação do tema termina com três terças maiores descendentes, utilizando as cinco notas em comum entre **AbL7** e a escala de **Tons Inteiros (T.I.1)**, Ré-Sib / Dó-Láb / Sib-Solb.

Violoncelo - Repete um acorde formado por Sol, Láb e Mib, colocando desde o início a opção da sétima maior **Sol** como nota integrante da escala matriz (herança do modo Lídio).

Violino 2 - Sustenta a repetição da segunda menor **Sol-Láb**, colocando desde o início a questão **Cromatismo** (Violino 2) X **Tons Inteiros** (Viola no compasso 12) que será explorada adiante.

Violino 1 - Fica com a nota Ré (trítone de Láb).

Cabe aqui um parêntese importante. Em muitas obras dos anos 30, conforme detectou Lendvai, Bartók utiliza um sistema de organização das doze

notas (Sistema Axial) que se subdivide em três eixos, de Tônica, Subdominante e Dominante, cada qual com quatro alturas:

1 - **Tônica** (pensando a partir de Láb) com Láb, Fá, Dób e Ré;

2 - **Subdominante** com Réb, Sib, Sol e Mi;

3 - **Dominante** com Mib, Dó, Lá e Solb.

O que nos chama a atenção é o fato de Bartók tratar o trítono não como um pólo distante, mas sim como uma outra forma de afirmação da mesma região⁴⁵. Como vimos na página anterior, a quarta aumentada (Ré) é claramente destacada nos movimentos melódicos da apresentação do tema na Viola, além de ser repetida no Violino 1.

Ex. 1.22 Sistema Axial

Tônica		Subdom.		Dominante	
<u>Láb</u>		<u>Réb</u>		<u>Mib</u>	
Fá	Dób	Sib	Mi	Dó	Solb
Ré		Sol		Lá	

Voltando ao início do movimento, percebemos que nesses 12 compassos todos os materiais musicais do movimento estão apresentados: o caminho **Lídio7-Tons Inteiros** e a opção da sétima maior que conseqüentemente

⁴⁵ Ver análise da *Sonata para Dois Pianos e Percussão* em LENDVAI, Ernő. *Bela Bartók, an analysis of his music*. London and Edinburgh: Kahn & Averill, 1971.

provoca a segunda menor (sétima maior-oitava) que prenuncia o processo de **cromatização** que virá mais adiante.

Ex. 1.23 Compassos 1 a 12

IV

Allegretto pizzicato $\text{♩} = 142$

The musical score is for a string quartet, specifically measures 1 to 12 of a piece. The instrumentation includes Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The time signature is 3/4, and the key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked 'Allegretto pizzicato' with a metronome marking of 142. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) shows Violin I with a melodic line, Violin II with a rhythmic pattern, Viola with rests, and Cello with a harmonic accompaniment. The second system (measures 6-10) continues the patterns, with dynamic markings like *pp* and *p*. The third system (measures 11-12) shows the continuation of the musical ideas.

Compassos 13 a 20:

Violino 2 - Apresenta o tema quinta acima da Viola, em **Mi bemol Lídio com sétima menor (EbL7)**. Nos compassos 19 e 20 o tema termina também com três terças maiores descendentes, utilizando as cinco notas em comum entre **EbL7** e a outra escala de **Tons Inteiros (T.I.2), Lá-Fá / Solb-Mi / Fá-Réb.**

Viola - Deixa o tema e passa a repetir o acorde Mib, Sib e Fá, que são notas em comum entre o **AbL7** e o **EbL7**. **Mib** é a altura polarizada deste momento (tema no Violino 2) e Sib e Fá serão os centros das próximas apresentações do tema no Violoncelo e Violino 1 respectivamente.

Violino 1 - Até o compasso 19 repete a terça Fá-Lá, que são notas do **EbL7** do tema do Violino 1. No compasso 20 repete as notas Mi, Lá e Sib como acompanhamento para o tema em **BbL7** que está iniciando no Violoncelo. Nota-se que Mi, Lá e Sib representam respectivamente os mesmos intervalos utilizados para o acompanhamento do tema da Viola no início, com a quarta aumentada e a opção da sétima maior.

Violoncelo - Antecipa desde o compasso 12 o seu próprio acompanhamento, com os mesmos Lá, Mi e Sib, que passará, como vimos, para o Violino 1 no compasso 20.

Ex. 1.24 Compassos 13 a 20

Compassos 21 a 27:

Violoncello - Apresenta o tema (desde o compasso 20) em **BbL7** quinta acima do Violino 2. Nos compassos 26 e 27 o **BbL7** pode ser ouvido também como **Láb bemol Lídio Aumentado** (com quinta aumentada), que está sendo exposto no Violino 2.

Violino 2 - Do 21 ao 23 alterna e interpenetra as notas Sib, Sol, Mi, Dó e Fá (**BbL7** do Violoncello) com Dó, Fá, Réb, Sib e Sol (**EbL7** – onde o próprio Violino 2 estava). Nos compassos 24 e 25 apresenta frase em **Láb Jônio** (sem a sexta

– Fá – que aparece claramente no Violoncelo) e nos compassos 26 e 27 em **Lá bemol Lídio Aumentado**.

Violino 1 - Repete a segunda maior Láb e Sib, que são exatamente os dois centros de polarização propostos neste momento pelo Violino 2 e pelo Violoncelo.

Viola - Repete o acorde Dó, Sol, Ré que acompanha o tema do Violoncelo em **BbL7** (até o 25) e as frases em **Lá bemol Lídio Aumentado** do Violino 2 e Violoncelo (no 26 e 27). Propõe o centro polar **Dó**.

Como afirmamos antes, Bartók, a partir deste trecho, começa a operar além da sua Polimodalidade (dois ou mais modos sobre o mesmo centro para gerar o seu Cromatismo Modal). Ele está operando com vários modos simultâneos (Lídio7, Jônio, Lídio Aumentado) sobre pelo menos três centros diferentes (**Lá bemol** no Violino 2, **Si bemol** e **Lá bemol** no Violoncelo e **Dó** na Viola), sem contar as alturas de **Mi bemol** no Violino 2 no compasso 23.

Ex. 1.25 Compassos 21 a 27

The image shows a musical score for measures 21 to 27. It consists of four staves: Violino 1 (top), Violino 2, Viola (third), and Violoncello (bottom). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The score is written in a system with four measures. The Violino 1 staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Violino 2 staff has a more active line with eighth notes and rests. The Viola staff plays a steady accompaniment of chords, mostly triads. The Violoncello staff has a melodic line with eighth notes and rests, mirroring some of the patterns in the Violino 2 staff. The notation includes various accidentals (flats, naturals) and dynamic markings like accents (>).



Compassos 28 a 34: Stretto 1

Violino 1 - Apresenta o tema em **FL7**, quinta acima do Violoncelo.

Viola - Apresenta o tema em Stretto (**S1**) em **EbL7**.

Violoncelo - Está terminando sua apresentação em **BbL7** naquele momento em que utiliza as cinco notas em comum entre o **BbL7** e **T.I.1**, Mi-Dó / Ré-Sib / Dó-Láb. Do 29 ao 33 repete o acorde Fá, Dó, Lá com notas do **FL7** do Violino 1 e do **EbL7** da Viola.

Violino 2 - No compasso 28 apresenta as notas Sol, Fá, Mib, que são notas em comum entre o **Ab Jônio** descendente, do próprio Violino 2, o **FL7** do Violino 1 e o **EbL7** da Viola. Do 29 ao 33 alterna os acordes Sib, Fá, Dó (acompanhamento de **FL7** do Violino1) e Si, Fá, Dó (acompanhamento do **EbL7** da Viola).

No compasso 28 há uma convivência dos quatro centros apresentados, **Lá bemol** (Violino 2), **Mi bemol** (Viola), **Si bemol** (Violoncelo) e **Fá** (Violino 1).

Ex. 1.26 Compassos 28 a 34

The musical score for measures 28 to 34 is presented in two systems. The first system contains measures 28 through 31, and the second system contains measures 32 through 34. The notation is for a four-staff ensemble, likely Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by intricate rhythmic patterns and chromatic lines. A mezzo-piano (*mp*) dynamic marking is indicated in measure 29. The score concludes with a double bar line at the end of measure 34.

Compassos 35 e 36:

Violino 1 - Termina a apresentação do **FL7** em terças maiores descendentes, interpenetrando com **T.I.1** pela mudança de Ré para Réb.

Viola - Apresenta **T.I.2** em terças maiores descendentes – os mesmos Ré-Sib / Dó-Láb / Sib-Solb do compasso 12, estendidos por dois compassos para completar a escala.

Violino 2 - No compasso 34 havia apresentado os acordes Sol, Ré, Lá, repetindo Sol, Ré no 35 e Sol, Láb, Lá no 36. Bartók trabalha com as sensíveis

superior (Lá) e inferior (Sol) e o trítono (Ré) de Lá bemol, que entrará com o tema inicial fragmentado e em Stretto (**S2**) no compasso 37.

Violoncelo - Desde o compasso 34 apresenta o acorde Ré, Lá, Mi, sensíveis superior (Mi) e inferior (Ré) e trítono (Lá) de Mi bemol (**EbL7**), que entrará em Stretto (**S2**) no compasso 38, reforçado, no compasso 37, pelo acorde Fáb, Dób, Solb, também como sensíveis superiores de notas do **EbL7**. Na passagem 36/37 o Violoncelo faz um glissando de terça maior para Solb, Réb e Láb.⁴⁶

O planejamento inicial em direção à **Cromatização**, utilizando as doze alturas, finalmente se dá neste trecho. Após algumas ameaças, a escala de **Tons Inteiros (T.I.1)** é apresentada pela primeira vez em sua totalidade e simultaneamente sobreposta à outra escala de **Tons Inteiros** complementar **(T.I.2)**. Bartók irá agora preparar o encerramento desta primeira seção com um Stretto (**S2**) completo (a quatro vozes) e um momento de **Tons Inteiros** (a quatro vozes).

Ex. 1.27 Compassos 35 e 36

The image shows a musical score for measures 35 and 36. It consists of four staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with a 'cresc.' marking. The second staff is also in treble clef and contains a similar melodic line with a 'cresc.' marking. The third staff is in alto clef and contains a melodic line with a 'cresc.' marking. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with a 'cresc.' marking. The score is divided into two measures, 35 and 36. In measure 36, the fourth staff has a 'gliss.' marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

⁴⁶ O Réb só é atacado para facilitar o glissando. O efeito de timbre, neste caso, foi colocado em primeiro plano: glissando no Violoncelo + pizzicato Bartók na Viola.

Compassos 37 a 41: Stretto 2 (Stretto Fragmentado)

Bartók apresenta um Stretto a quatro vozes com movimentos melódicos fragmentados (pausa de colcheia + cinco colcheias). O tema, também fragmentado, é apresentado com um resumo dos movimentos originais: movimento ascendente da primeira à quinta; movimento descendente da oitava ao trítono; movimento ascendente da segunda à sexta; movimento descendente da sétima à terça.

Violino 1 - Stretto 2 (S2) – Stretto fragmentado em [AbL7](#).

Violino 2 - Stretto 2 (S2) – Stretto fragmentado em [AbL7](#).

Viola - Stretto 2 (S2) – Stretto fragmentado em [EbL7](#).

Violoncelo - Stretto 2 (S2) – Stretto fragmentado em [EbL7](#).

Ex. 1.28 Compassos 37 a 41 – Stretto 2 Fragmentado

Compasso 42:

Todos os instrumentos apresentam notas de **Abl7**:

Violino 1 - Solb, Láb, Sib.

Violino 2 - Láb, Sib, Dó (até a cabeça do 43).

Viola - Ré, Mib, Fá.

Violoncelo - Láb, Sib, Mib, Fá.

Compassos 43 e 44:

Tons Inteiros sobrepostos

Violino 1 - **T.I.1** – Láb, Sib, Dó, Ré, Mi, Solb em terças maiores descendentes.

Violino 2 - **T.I.1** – Láb, Sib, Dó, Ré em segundas maiores ascendentes.

Viola 1 - No 43, **T.I.2** (Réb, Fá) e **T.I.1** (Ré, Fá#), seguindo, no 44, Mi-Sol# / Fá#-Lá# / Sol#-Si# / em terças maiores ascendentes.

Violoncelo - Glissando de trítano Réb-Sol (**T.I.2**) (citação do segundo movimento) passando por Mi natural (eixo eqüidistante entre Réb e Sol).

Ex. 1.29 Compassos 42 a 44

42

43

44

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

2 - Trio

No Trio, Bartók abandonará momentaneamente os modos de sete notas para trabalhar com sobreposições das duas escalas de **Tons Inteiros** e com **Escalas Cromáticas**. A resultante dessas sobreposições será ouvida como *clusters* pulsados nos tempos e contratempos do compasso. Desde 1923, Bartók estava interessado nas sonoridades específicas dos *clusters* de Henry Cowell. Ele chegou a escrever para Cowell pedindo “autorização”, que seria concedida, para utilização de *clusters* em suas composições. A diferença é que, em Bartók, o *cluster* é muito mais do que um efeito harmônico/timbrístico, é também o resultado de um processo contrapontístico extremamente intrincado.

Compassos 45 a 53: **Cromatização 1**

Violoncelo - **T.I.2** – Lá, Si, Dó#.

Viola - **T.I.1** – Sib, Dó, Ré.

Violino 2 - Polariza *Fá* com sensíveis inferior (Mi) e superior (Solb).

Violino 1 - Polariza *Sol* com sensíveis inferior (Fá#) e superior (Láb).

Enquanto Violoncelo e Viola sobrepõem dois fragmentos das duas escalas de **Tons Inteiros**, totalizando todas as alturas entre Lá e Ré, Violinos 1 e 2 competem, em forma de imitação, na afirmação de **Sol** e **Fá** como centros polares. Nos compassos 51 e 53, ambos os violinos afirmam esses dois centros com a segunda maior (Sol-Fá) em uníssono e oitavas.

Ex. 1.30 Trio – Cromatização 1

The musical score for 'Ex. 1.30 Trio – Cromatização 1' spans measures 45 to 50. It is written for Violin 1, Violin 2, and Cello/Double Bass. Measures 45-49 show a chromatic sequence in the upper staves, with dynamics ranging from *f* to *mp marc.* The lower staves provide a harmonic accompaniment. Measure 50 continues the sequence with a *sf* dynamic.

Compassos 54 a 64

Violoncelo - T.I.1 – Ré, Mi, Fá#.

Viola - T.I.2 – Mib, Fá, Sol.

Violino 2 - Até o compasso 59, polariza **Si bemol** com sensíveis inferior (Lá) e superior (Dób). Na seqüência (do 60 ao 62), apresenta quatro segmentos de três alturas, totalizando as doze notas, sempre direcionando a polarização para a terceira nota de cada um dos quatro grupos através das sensíveis inferior e superior: Sol, Mi#, **Fá#** / Dó#, Mib, **Ré** / Dó, Lá#, **Si** / Sol, Lá, **Láb**. No 63 e 64 repete um acorde formado por **Láb**, o último centro, em três oitavas diferentes, e **Dó**, o centro afirmado pelo Violino 1.

Violino 1 - Até o compasso 59, polariza **Dó** com sensíveis inferior (Si) e superior (Réb). No compasso 58, afirma em oitava com o Violino 2 os dois centros polares (**Dó** e **Sib**). No 63 e 64, repete um acorde formado por **Dó**, em três oitavas diferentes, e **Láb**, o centro afirmado pelo Violino 2.

Violoncelo e Viola intercambiaram de escala de **Tons Inteiros**, gerando agora todas as alturas entre Ré-Sol. Tomando os compassos 45 a 64, a única altura que não aparece no Violoncelo e na Viola é justamente o **Lá bemol**, centro inicial do movimento e também última altura das doze apresentadas no Violino 2 entre os compassos 60 e 62. É como se provocassem uma polarização por ausência ou omissão. Os Violinos 1 e 2 (no 63 e 64), depois de competirem mais uma vez na afirmação de dois centros polares **Sib** e **Dó** (notas de **T.I.1**), afirmam **Dó** e **Lá bemol**, respectivamente os dois centros polares da Reexposição 1 e 2, que acontecerá a partir do compasso 78.

Ex. 1.31 Cromatização 1



Compassos 65 a 77: **Cromatização 2 - Micropolifonia**

Violino 1 - Escala Cromática: Ré, Dó#, Dó, Si, Sib, Lá, Láb, Sol. Ataques em Fá no final dos compassos 68, 71, 73 e 75.

Violino 2 - T.I.1 – Dó, Sib, Láb, Solb, Mi. Ataques em Fá e Mi no final dos compassos 68, 71, 73 e 75.

Viola - Escala Cromática: Mi, Ré#, Ré, Dó#, Dó, Si, Sib, Lá. Ataques em Solb e Fá no final dos compassos 68, 71, 73 e 75.

Violoncello - T.I.2 – Si, Lá, Sol, Fá, Mib. Ataques em Solb e Mi no final dos compassos 68, 71, 73 e 75.

Este trecho representa o auge do processo de **cromatização** iniciado no Trio. Para alcançar o efeito cromático procurado, Béla Bartók, mais uma vez, fará uso da idéia de sobreposição de materiais. O embate **Tom X Semitom**, proposto desde o início do primeiro movimento deste Quarteto, será a ferramenta utilizada para formatar o ambiente cromático. Excluindo, por ora, os ataques homofônicos em cordas duplas ou triplas do final dos compassos 68, 71, 73 e 75, verificamos que Bartók sobrepõe, do compasso 65 ao 75, entre **Violino**

1 e Viola, duas **Escalas Cromáticas** separadas por um **Tom**, ao mesmo tempo em que **Violino 2** e **Violoncelo** sobrepõem as duas escalas de **Tons Inteiros** separadas por um **Semitom**.

Ex. 1.32 Micropolifonia – Compassos 65 a 77

The musical score for Example 1.32, Micropolifonia, measures 65 to 77, is presented in four systems. Each system contains four staves: Violino 1 (top), Violino 2, Viola, and Violoncello (bottom). The score is in 2/4 time and features a complex polyphonic texture with various dynamics and articulations.

Measure 65: Violino 1 and Viola play a chromatic scale starting on G#4, while Violino 2 and Violoncello play a scale of whole tones starting on G#4. Dynamics include *ppp* and *f*. Articulations include accents (>) and slurs.

Measure 69: The texture continues with various dynamics including *ppp*, *f*, and *ff*. Articulations include accents (>) and slurs.

Measure 74: The texture continues with various dynamics including *ppp*, *ff*, and *mf*. Articulations include accents (>) and slurs. The word "sul pont." is written below the staves.

Os ataques no final dos compassos 68, 71, 73 e 75 formam um acorde baseado em Fá# (Solb), que contém a sétima menor (Mi) e a sétima maior (Fá) como na escala matriz do movimento. Bartók afirma com esses ataques em Fá# a região da dominante de Lá bemol, representada pelo quadrado do Sistema Axial de Lendvai (Fá#, Dó, Mib e Lá), apresentado no **Ex. 1.22**, na pág. 51. O centro de polarização da Reexposição 1 (ainda na dominante) estará baseado em Dó a partir do compasso 78.

Além de criar um ambiente cromático, Bartók parece estar buscando uma textura especial. Os movimentos pulsados repetidos em direção contrária (Violino 1 descendente, Violino 2 ascendente, Viola descendente e Violoncelo ascendente) aproximam-se da técnica de micropolifonia que seria desenvolvida algumas décadas depois por seu compatriota húngaro, György Ligeti (1923).⁴⁷

“Micropolifonia consiste em uma textura polifônica profundamente intrincada em que as vozes individuais tornam-se indistinguíveis e somente as harmonias resultantes, fundindo-se umas às outras, podem ser claramente percebidas.”⁴⁸

“A idéia das redes de micropolifonia foi uma espécie de inspiração que tive por trabalhar em estúdios, sobrepondo peças, camada por camada. Eu estava também muito influenciado pela música antiga, pela complexa polifonia de Ockeghem. Eu aprendi que se você tem uma seqüência de

⁴⁷ Bartók desenvolve sua Micropolifonia na *Cantata Profana* (1930).

⁴⁸ Texto de Ligeti que explica a técnica aplicada em *Lux Aeterna*, 1966, incluído no encarte do CD: LIGETI, György. *A Cappella Choral Works. György Ligeti Edition 2*. Sony Classical, 1996.

sons, cuja diferença no tempo é menor que 50 milésimos de segundos, você não os ouve mais como sons individuais. Mas a idéia de uma música completamente estática eu havia tido em Budapeste. Esse pensamento em clusters vem muito mais de Bartók do que dos Vienenses.”⁴⁹

Em *Música: entre o audível e o visível*, a pesquisadora brasileira Yara Borges Caznók comenta como esse tratamento melódico específico, o da micropolifonia de Ligeti, que aqui é prenunciada por Bartók, incrementa a não-direcionalidade das frases:

“Quando se ouvem dois saltos sucessivos na mesma direção (...) é despertada no ouvinte a sensação de continuidade do movimento. (...) No caso das obras de Ligeti (...) a mudança constante de direção anula qualquer tendência de direcionalidade, neutralizando o valor dinâmico do intervalo e mantendo o ouvinte num espaço amorfo.(...) Isso faz o ouvido abandonar o referencial linear e se ater ao vertical, acompanhando a construção gradual de um *cluster* móvel de grande densidade vertical.”⁵⁰

Ligeti utilizará a micropolifonia aplicada a estruturas canônicas em uníssono e muitas vezes em stretto, como se aliasse, simultaneamente, os

⁴⁹ Entrevista de G. Ligeti in GRIFFITS, Paul. *Gyorgy Ligeti. The Contemporary Composers*. London: Robson Books, 1997, p. 18.

⁵⁰ CAZNOK, Y. B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.

processos composicionais da **Exposição** dos temas deste Quarto Movimento aos utilizados no **Trio**⁵¹.

Na *Cantata Profana*, de 1930, primeira peça de Béla Bartók para grande formação (Orquestra, dois Coros, Barítono e Tenor) depois do *Quarteto IV*, podemos identificar uma evolução do adensamento vertical provocado pela entrada das vozes em stretto, resultando num *cluster* com sete notas da Heptatônica 1 (diatônica): Lá, Si, Dó, **Ré**, Mi, Fá, Sol, sobre um pedal de Ré nas cordas:

Ex. 1.33 Cantata Profana – compassos 17 a 20

The musical score for measures 17 to 20 of *Cantata Profana* is presented for four vocal parts: Tenor I, Baixo I, Tenor II, and Baixo II. The music is in 6/8 time. Measures 17 and 18 show the vocal entries, with Tenor I and Baixo I entering in measure 17 and Tenor II and Baixo II in measure 18. The notes are clustered together, creating a dense vertical texture. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is indicated for each part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8.

⁵¹ Exemplos de micropolifonia em Ligeti podem ser encontrados em suas *Atmosphères* e *Lux Aeternae*, entre outras obras.

No *Quarteto IV*, Bartók aproveita-se desse contexto cromático, de micropolifonia, sobre os eixos de Dominante (Sistema Axial), para apresentar uma primeira tentativa de Reexposição em Dó:

3 - Reexposição

Compassos 78 a 87 – Reexposição 1 (em Dó)

Neste segmento, Bartók reexpõe o tema, primeiramente em **Tons Inteiros** a partir de **Dó**, acompanhado por acordes em **Fá#** para em seguida repetir o tema em **Fá# Mixolídio**.

Violino 1 - Do compasso 78 ao 85, mantém a nota Fá e incorpora o Solb que estava com o Violoncelo e o Mi que estava no Violino 2, repetindo a harmonia dos compassos 75 a 77 (Fá# + sétimas menor e maior). Nos compassos 86 e 87, apresenta as notas Sol, Lá, Si e Dó, que sobrepostas às dos outros instrumentos (Solb, Láb, Sib) totalizam todas as alturas que compreendem o trítono **Fá#** e **Dó**, os dois centros de polarização sobrepostos estabelecidos no caso, para Béla Bartók, na região da dominante de **Láb**⁵².

Violino 2 - Nos compassos 78 e 79, apresenta em oitavas com o Violoncelo uma melodia com o mesmo perfil melódico escalar do tema inicial, mas baseada agora na escala de **Tons Inteiros (T.I.1)** (Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol#, Lá#) com a adição da sétima maior **Si**. Esta sétima maior exerce as funções, ao mesmo tempo, de interferência na escala e de sensível do centro polar **Dó**, de maneira

⁵² Ver Sistema Axial de Lendvai na página 51.

semelhante à que a nota **Sol** exercia no **AbL7** do início do movimento. Mais uma vez Bartók apresenta um material musical com sétima menor e sétima maior. No compasso 80, o Violino 2 une-se aos acordes do Violino 1, da Viola e do Violoncelo com as notas Solb (Fá#) e Fá, o que serve de transição para uma nova aparição do tema sobre o trítone de **Dó**, o **Fá#**, agora no modo mixolídio (**Fá# Mixolídio**) nos compassos 81 e 82, também em oitavas com o Violoncelo. Nos compassos 83 e 84, volta para reforçar os acordes do Violino 1 e da Viola, com Solb, Mi e Fá. Do 85 ao 87, repete as alturas um tom acima (Sib) e abaixo (Solb) do centro **Lá bemol** (tônica), preparando a Reexposição 2 no compasso 88. **Láb, Sib e Solb**, ao mesmo tempo em que, somados aos Sol, Lá e Si naturais do Violino 1, completam **todas as alturas entre Fá# e Dó**, são alturas em comum entre **Tons Inteiros 1** e o **AbL7** que será reexposto no compasso 88.

Viola - Do 78 ao 83, dobra o Violino 1 uma oitava abaixo. Do 84 ao 87, assim como o Violino 2, repete as alturas um tom acima (Sib) e abaixo (Solb) do centro **Lá bemol** (tônica), preparando a Reexposição 2 no compasso 88.

Violoncelo - Do 78 ao 83, dobra em oitavas o Violino 2 em Dó **Tons Inteiros** e **Fá# Mixolídio**. No compasso 80 também se une aos acordes dos outros instrumentos com as alturas Solb (Fá#) e Mi. Do 84 ao 87, assim como Viola e Violino 2, repete as alturas um tom acima (Sib) e abaixo (Solb) do centro **Lá bemol** (tônica), preparando a Reexposição 2 no compasso 88.

71

Compassos 88 a 95: Reexposição 2 (em Lá bemol) – Stretto 3

Violino 1 - Apresenta o tema em **AbL7** como no início do movimento. Bartók destaca alternadamente o trítono Fá-Dób (compassos 90 e 92, respectivamente) com o Pizzicato Bartók⁵³. Dób é a única nota estranha ao **AbL7**, mas, assim como o Fá, faz parte do eixo de tônicas (Láb, Fá, Ré e Dób) do Sistema Axial. Este **Dób** estranho à harmonia será utilizado como nota pivô a partir do compasso 96 (ver página seguinte) e é o mesmo **Si (sétima maior)** estranho à harmonia dos compassos 78 e 70.

Violino 2 - Acompanhamento rítmico em Dó e Si (Dób – nota estranha ao modo). Assim como no início do movimento, na Reexposição 2 Bartók acompanha o Lídio7 com um intervalo de segunda menor.

Viola - Também como no início do movimento, na Reexposição 2 Bartók acompanha o Lídio7 com um intervalo de segunda menor Dó-Si acrescido do trítono (Ré-eixo de tônicas).

Violoncelo - Entra em Stretto com o Violino 1 utilizando também o **AbL7** e destacando alternadamente o trítono Fá-Dób com o Pizzicato Bartók.

⁵³ No Pizzicato Bartók, criado neste movimento do *Quarteto IV* pelo compositor, a corda é puxada com força de modo a bater no espelho dos instrumentos provocando um efeito, ao mesmo tempo, tímbrístico e percussivo. Ver item **d** do Capítulo II, p. 111.

Ex. 1.35 Reexposição 2 – Stretto 3

88

92

Compassos 96 a 101:

Nestes compassos, Bartók divide, para sobrepôr, a escala de **Tons Inteiros (T.I.1)** em dois segmentos de três alturas cada, separados por um trítono (Fá# - Dó) – **Fá#, Sol#, Lá#** e **Dó, Ré e Mi** – e utiliza como nota pivô o **Dób (Si)**, estranho ao material escolhido, criando dois segmentos de quatro alturas: **Fá#, Sol#, Lá#, Si** e **Si, Dó, Ré, Mi**.

Violino 1 - Modo de **Solb** (Solb, Láb, Sib, Dób, Réb) desde o final do compasso 95. Bartók inverte o movimento utilizando o Ré natural (também estranho ao material / sexta menor / Pizzicato Bartók) como eixo, e desce enarmonizando para **Fá#** (Fá#, Sol#, Lá#, Si, Dó#). A partir do 98, fixa **Fá#, Sol#, Lá#, Si**. No 101, **Si, Dó, Ré, Mi**.

Violino 2 - Até o 97 mantém acompanhamento rítmico em Dó e Si. Do 98 ao 101 repetirá o trítone Dó-Fá# (dois centros sobrepostos – região de dominante do Sistema Axial) entre Violino 1 e Violoncelo.

Viola - Até o 99 mantém o acompanhamento em Si, Dó, Ré. No 100 e 101 vai colaborar no acompanhamento com o Violino 2 com as notas **Si (nota pivô) - Fá#**.

Violoncelo - Mesmo material do Violino1: **modo em Solb**, enarmoniza para Fá# e fixa **Fá#, Sol#, Lá#, Si**. No 100 e 101 antecipa o **Si, Dó, Ré, Mi** do Violino 1.

Ex. 1.36 Compassos 96 a 101

The image shows a musical score for measures 96 to 101. It consists of four staves: Violino 1 (top), Violino 2, Viola, and Violoncello (bottom). The key signature has one flat (B-flat). Measure 96 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp (F-sharp). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The Viola and Violoncello parts show a rhythmic pattern of eighth notes. The Violino 1 and Violino 2 parts show a melodic line with a tritone interval (Dó-Fá#) in measures 98-101.



Compassos 102 a 106: Stretto 4 Invertido

Temos aqui um importante ponto de articulação formal da peça. O tema escalar inicial ascendente será exposto invertido (descendente) e em Stretto, em uma transição de **Fá# (Solb)** para o **Láb** inicial (em **Mixolídio**), preparando para a coda.

Viola - No 102 e 103 inverte o Fá#, Sol#, Lá#, Si, Dó# e enarmoniza para o **Ab Mixolídio** (Réb, Dó, Sib, Láb, Solb). Do 104 ao 106 apresenta um **Eb Dórico** descendente que se articula sobre a sétima maior (Ré), sugerindo um **Eb Menor Melódica**.

Violino 2 - Mesmo material da Viola em Stretto 4 (Invertido): **Ab Mixolídio, Eb Dórico e Eb Menor Melódica**.

Violino 1 - Acompanhamento com acorde formado por Fá, Mib e Mi. Fá e Mib são as duas notas que faltavam para completar o **Ab Mixolídio** da Viola e do Violino 2. No trecho anterior estávamos em **Solb** (Fá#), de quem Mi e Fá são, novamente, as sétimas menor e maior. Mais uma vez o **Ab Heptatônica (Lídio 7**

na Exposição e **Mixolídio** aqui na Reexposição) é acompanhado por uma segunda menor (**cromatismo**), recuperando o embate **Tom X Semitom**.

Violoncelo - As notas Fá e Mi completam o acompanhamento do Violino 1.

Ex. 1.37 Compassos 102 a 106 – Stretto 4 Invertido

102

p

mp

mp

mp

f *p*

Compassos 106 a 111

Todos os instrumentos participam do **Stretto 5 Final – Fragmentado**.

Violino 1 - **Ab Mixolídio** descendente, saindo da sétima (Solb).

Violino 2 - **Ab Mixolídio** descendente, saindo da sétima (Solb), em Stretto com Violino1.

Violoncelo - **Ab Mixolídio** ascendente em Stretto com Violinos 1 e 2, saindo de Dó (trítono de Solb – região de Dominante do Sistema Axial).

Viola - Ab Mixolídio ascendente em Stretto com Violoncelo, Violinos 2 e 1, saindo de Dó (trítone de Solb – região de Dominante do Sistema Axial).

Ex. 1.38 Stretto 5 – Compassos 106 a 111

The musical score for Ex. 1.38 Stretto 5, measures 106 to 111, is written for four staves in 3/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The music is in a stretto texture. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *poco cresc.* (poco crescendo), and *mf* (mezzo-forte). The score shows the following notes for each staff:

- Violino 1:** Measures 106-111: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5.
- Violino 2:** Measures 106-111: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4.
- Viola:** Measures 106-111: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4.
- Violoncello:** Measures 106-111: Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3.

Compassos 112 a 116

Violoncelo - No 112 apresenta alturas de **EbL7**: Lá e acorde de Mib, Sol e Réb (alturas em comum com **T.I.1**). Do 112 ao 116 este acorde vai subindo cromaticamente até Sol (sensível de **Láb**), alternando alturas de **T.I.1** e **T.I.2**.

Viola - Reforça os acordes do Violoncelo no 115 (**T.I.1**) e 116 (**T.I.2**).

Violino 2 - Pausa do 112 ao 114 e na seqüência notas em comum entre **Ab7** e **T.I.1**: Dó, Sib, Láb.

Violino 1 - Notas em comum entre **Ab7** e **T.I.1**: Dó, Sib, Láb.

Ex. 1.39 Compassos 112 a 116

112

mf *p* *cresc.* *mf* *p* *cresc.*

Compassos 117 a 119

Todos os instrumentos com alturas de **T.I.1**. Até o 118 somente alturas em comum entre **T.I.1** e **AbL7** (Dó, Sib, Solb).

Violoncello - **T.I.1** = **AbL7** (Dó, Sib, Solb).

Viola - **T.I.1** = **AbL7** (Dó, Sib, Láb, Solb) – no 119 (**Mi**).

Violino 1 - **T.I.1** = **AbL7** (Dó, Sib, Láb, Solb) – no 119 (**Mi**).

Violino 2 - **T.I.1** = **AbL7** (Dó, Sib, Láb, Solb).

Ex. 1.40 Compassos 117 e 118

117

Sostenuto

f *ff*

Compassos 120 a 124 (Final)

Neste encerramento, Bartók utilizará todos os materiais da peça em sobreposição. Enquanto o Violoncelo apresenta o **Eb Lídio** em quartas, Violino 1, Violino 2 e Viola alternam sobreposições de fragmentos das duas escalas de **Tons Inteiros** e interagem formando três **Escalas Cromáticas** quase totalmente completas (12 alturas). No último compasso há uma sobreposição de **AbL7** (Violoncelo, Viola e Violino 1) e **T.I.2** (Violino 2), que possui a nota **Sol**, sétima maior de Lá bemol.

Violoncelo - Do 120 ao 123 apresenta alturas de **Eb Lídio** em intervalos de quartas ascendentes (Dó, Fá, Sib, Mib, Lá, Ré, Sol)⁵⁴. No 123 e 124 apresenta notas de **AbL7**.

⁵⁴ Uma referência ao início do primeiro movimento, em que o Violoncelo apresenta um ciclo de sextas ascendentes. Ver Capítulo III, p. 127.

Violino 1 - Do 120 ao 122 repete o motivo **Lá#, Sol#, Mi (T.I.1)** do compasso 119, transpondo terça menor abaixo para **Sol, Fá, Réb (T.I.2)** e para **Mi, Ré, Sib (T.I.1)**. Na seqüência, altera o motivo para Réb, Dó, Lá e transpõe um tom abaixo para Dób, Sib, Solb, terminando em Mib. A partir de **Mi, Ré, Sib (T.I.1)**, são apresentadas todas as 12 alturas, com exceção do centro **Lá bemol⁵⁵** e de Mi e Fá, que aparecem completando a **Escala Cromática**, depois de uma pausa de colcheia, no compasso 122, na Viola. No compasso 124 termina a peça com alturas de **AbL7, Láb, Ré e Solb**, respectivamente, fundamental, quarta aumentada e sétima menor, as notas características do **Lídio7**.

Violino 2 - Do 120 ao 123 repete o motivo **(T.I.1)** do Violino 1 transposto para a escala de **Tons Inteiros** complementar **(T.I.1)**, iniciando um semitom abaixo da última nota de cada grupo de três colcheias do Violino 1: **Ré#, Dó#, Lá (T.I.2)** / **Dó, Sib, Solb (T.I.1)** / **Lá, Sol, Mib (T.I.2)**. Assim como procedeu com o Violino 1, o compositor altera o motivo para Solb, Fá, Ré e transpõe duas vezes para um tom abaixo: **Fáb, Mib, Dób** / **Ré, Dó#, Lá**, e termina com **Dó, Sib** (notas do **AbL7**). A partir do **Lá, Sol, Mib (T.I.2)** do final do 121, temos também todas as notas da **Escala Cromática**, com exceção do centro **Lá bemol**. No 124 apresenta notas de **T.I.2 (Dó#, Fá, Sol)**, com destaque para o **Sol** no agudo (sétima maior de Lá bemol).

Viola - Do 120 ao 122 apresenta o motivo ascendente **Dó, Ré, Solb (T.I.1)**, que é uma inversão transposta do motivo descendente **Sib, Láb, Mi (T.I.1)** do compasso 119, que também se repete no Violino 1 no compasso 120. Este motivo (Dó, Ré, Solb) tem notas em comum entre **T.I.1** e **AbL7** e será utilizado

⁵⁵ Bartók repete aqui a polarização por omissão ou ausência utilizada nos compassos 60 a 62 – p. 63.

em oitavas com o Violoncelo, no final do 123, preparando o último acorde da peça no compasso 124 em **AbL7** (Láb, Sib, Mib). A Viola apresenta também todas as 12 alturas da **Escala Cromática**, com exceção de Lá e Dó# (que são as duas últimas notas do Violino 2 em solo, na primeira metade do compasso 123) e de Sol (a última nota do Violoncelo no 122).

Ex. 1.41 Compassos 120 a 124 – Final

Tempo 1 - (tranquilla)

120

The musical score for measures 120 to 124 is presented in four staves. The tempo is marked 'Tempo 1 - (tranquilla)'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score begins at measure 120. The first staff (Violino 1) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff (Violino 2) also starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff (Viola) starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff (Violoncello) starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. Dynamics include piano (p) and sforzando (sf). The piece concludes in measure 124 with a final chord in Ab major (Láb, Sib, Mib).

Ver Quadro Analítico colorido na página 49.

CAPÍTULO II - SIMETRIA, SEÇÃO AÚREA E A SÉRIE DE FIBONACCI COMO ELEMENTOS DE ESTRUTURAÇÃO NO *QUARTETO IV* DE BÉLA BARTÓK

a) FORMA E SIMETRIA

Forma em Arco

Como vimos, o plano inicial de composição de Béla Bartók para o seu *Quarteto IV* compreendia apenas quatro movimentos. O Quarto Movimento foi composto e acrescentado posteriormente, criando uma estrutura simétrica em Forma de Arco na qual aparece como um segundo Scherzo, retomando as idéias cromáticas do Segundo Movimento e estendendo-as para um universo escalar heptatônico (**Ex. 2.2** na página seguinte). O Primeiro e o Quinto Movimento apresentam processos estruturais semelhantes aos da Forma Sonata, e o Terceiro Movimento, em andamento lento, funciona como um eixo central, contribuindo para o espelhamento formal da peça¹.

Ex. 2.1 Forma em Arco



¹ A idéia da estrutura em forma de arco foi utilizada na primeira década do século XX por outros compositores, como, por exemplo, Gustav Mahler, em sua Sétima Sinfonia. Em Mahler, diferentemente de Bartók, o Scherzo é o movimento central, sendo os movimentos II e IV duas "Nachtmusiks".

Ex. 2.2 Temas iniciais do Segundo e Quarto Movimentos

The image displays two musical staves for Viola. The top staff, labeled 'II', is in 6/8 time and begins with a *pp* dynamic. It features a chromatic scale starting on G4, ascending to D5, and then descending. The bottom staff, labeled 'IV', is in 5/4 time and begins with a *p* dynamic. It features a scale starting on G4, ascending to D5, and then descending, with a key signature change to one flat (B-flat major/D minor) indicated by a flat sign on the G4 note in the second measure.

Ao compararmos os temas principais do Segundo e Quarto Movimentos, respectivamente, observamos tratar-se de **materiais musicais** utilizados praticamente em seu estado bruto. Mais do que “temas” ou “motivos”, são **materiais musicais**: uma escala cromática com tessitura de uma Quinta Justa (Mi-Si na Viola e no Violoncelo) no Segundo Movimento e um modo Lídio com sétima menor (Lídio7) com tessitura de uma Oitava Justa (Lá bemol-Lá bemol na Viola) no Quarto Movimento, explorados na sua totalidade, ascendente e descendentemente. Apesar da evidente simetria formal entre o Segundo e o Quarto Movimento e do tratamento contrapontístico da apresentação dos temas, do ponto de vista dos materiais musicais brutos, Bartók procura estabelecer um grande contraste entre a escala cromática do Segundo Movimento e a escala de Tons Inteiros resultante da transformação do Lídio7 no decorrer do Quarto Movimento.

Ex. 2.3 Cromatismo → Heptatônica → Tons Inteiros

Mov. II: Mi Fá Fá# Sol Sol# Lá Lá# Si (Cromático)

Mov. IV: Láb Sib Dó Ré **Mib Fá²** Solb (Lídio 7)

Mov. IV: Láb Sib Dó Ré **Mi** Solb (Tons Inteiros)

Eixos de Polarização

A simetria norteia também a escolha dos centros de polarização dos movimentos neste *Quarteto IV*: o Primeiro e o Último Movimento polarizam a nota DÓ; os Scherzos (Segundo e Quarto) irão situar-se, tendo DÓ como eixo, uma terça maior acima e abaixo (o Segundo Movimento em Mi e o Quarto em Lá bemol); o Terceiro Movimento trabalha com dois centros (Ré e Lá), não obedecendo a uma simetria específica.

Ex. 2.4 Centros de polarização

II (I e V) IV

Mi ← **DÓ** → Láb

Tanto no Segundo quanto no Quarto Movimento, Bartók trabalha com a apresentação dos temas em cânone, obedecendo a um ciclo de Quintas Justas para estabelecer regiões. No Segundo, o tema cromático perfaz o seguinte ciclo: Mi no Violoncelo e na Viola e Si nos Violinos 1 e 2 (ver **Ex. 2.5**). No Quarto, o modo Lídio⁷ percorre: Lá bemol na Viola, Mi bemol no Violino 2, Si bemol no Violoncelo e Fá no Violino 1 (ver **Ex. 1.23, 1.24, 1.25 e 1.26** no Capítulo I para o

² Neste Capítulo II, a **cor vermelha** será utilizada para destacar determinados termos. Não há necessariamente vinculação do **vermelho** com **Cromatismo**, como no Capítulo anterior.

Quarto Movimento, ou partitura completa no Apêndice 1, e comparar com o Segundo Movimento a seguir).

Ex. 2.5 Temas em cânone: Segundo Movimento

II

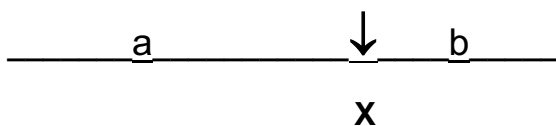
The musical score is divided into three systems, each containing four staves (two treble and two bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first system (measures 1-5) is marked *pp* and features a canon between the two voices. The second system (measures 6-10) continues the canon. The third system (measures 11-15) concludes the canon with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

A Proporção Áurea

A idéia de explicar o conceito de “belo”, na natureza e na arte, como manifestação de determinadas proporções matemáticas foi objeto de estudo desde os primeiros filósofos gregos, e diversas formulações matemáticas foram desenvolvidas como extensão dessas observações. A Seção Áurea ou Proporção Áurea ou Proporção Divina, como também é conhecida, foi fonte de inspiração e estudos de diversos compositores da primeira metade do século passado. Béla Bartók foi, provavelmente, quem melhor aproveitou a Seção Áurea como instrumento composicional de equilíbrio e simetria na construção de seu artesanato musical.

Dado um segmento de reta qualquer, a Proporção Áurea se estabelece quando dividimos este segmento em duas partes [uma maior (**a**) e uma menor (**b**)] em um ponto (**x**) em que a razão do segmento menor pelo maior resulta no mesmo valor que a razão do segmento maior pelo todo.

Ex. 2.6 Seção Áurea (a seta sinaliza o ponto de divisão do segmento)



$$b:a = a:x$$

O resultado dessa proporção é sempre 0,618, ou seja, ao seccionarmos um segmento em 0,618, o resultado da divisão da parte menor pela maior será igual ao da divisão da parte maior pelo todo.

A Série de Fibonacci

Essa proporção pode ser também alcançada por meio da Série de Fibonacci. Fibonacci, como era conhecido o matemático italiano Leonardo de Pisa (1175-1250), estabeleceu forte contato com os povos árabes e foi um dos responsáveis por introduzir na Europa o sistema decimal Hindu-Árabe. Até então, a Europa utilizava apenas os números Romanos (I, V, X, L, C, etc.). A Série de Fibonacci³ é formada por uma seqüência de números em que o número seguinte é obtido pela soma dos dois números anteriores: 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144, etc. Na Série de Fibonacci, a divisão de um número pelo seu posterior tenderá sempre para um valor próximo ao da Proporção Áurea, ou seja, 0,618. A Seção Áurea rege inúmeras proporções na natureza e pode ser observada em relações entre sementes e pétalas, na formação do átomo de hidrogênio, em obras arquitetônicas como o Parthenon grego, na obra de Leonardo Da Vinci, etc.

Foi o musicólogo húngaro Ernő Lendvai⁴ quem primeiro desvendou a utilização da Seção Áurea na obra de Béla Bartók, analisando sua ocorrência na

³ Foi o matemático francês Edouard Lucas (1842-1891) quem denominou de “Série de Fibonacci” a seqüência apresentada pelo matemático italiano.

⁴ LENDVAI, Ernő. *Bela Bartók, an analysis of his music*. London and Edinburgh: Kahn & Averill, 1971.

Sonata para Dois Planos e Percussão (1937) e na *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936).

b) ANÁLISE

Analisaremos a seguir o Quarto Movimento do *Quarteto IV* sob o olhar das Proporções Áureas.

O movimento possui 124 compassos⁵. A **EXPOSIÇÃO** vai até o final do compasso 44. Bartók classifica (como vimos no Capítulo I, página 13) de parte II o trecho que compreende os compassos 45 a 87, subdividindo-o em três seções: 45 a 64 / 65 a 77 / 78 a 87. Chamamos, em analogia com Beethoven⁶ (de quem Bartók herdou muito de suas estruturas, simetrias e processos de desenvolvimentos temáticos), essa parte central do movimento de **TRIO**. Do 45 ao 64 consideramos a **Cromatização 1** do **TRIO**, do 65 ao 77 denominamos de **Micropolifonia**. O compasso 78 é um ponto importante de articulação da obra, apresentando uma primeira tentativa de **REEXPOSIÇÃO**, a partir da nota polarizada **Dó**. É no compasso 78 que ouvimos a volta do movimento escalar do início da peça. Denominaremos o 78 (em Dó) de **REEXPOSIÇÃO 1 (R1)** e o 88 (em Láb) de **REEXPOSIÇÃO 2 (R2)**.

⁵ Ver partitura completa do movimento no Apêndice 1.

⁶ Mais informações sobre a herança de Beethoven em Bartók em: MEYER, John A. *Beethoven and Bartók: A Structural Parallel*. Music Review 31, 1970, p. 315-21.

1) Os principais pontos de articulação formal da peça estão situados muito próximos à Seção Áurea (S.A.): a entrada da segunda parte, **TRIO**, e a primeira sensação de **REEXPOSIÇÃO** experimentada pelo ouvinte (**R1**).

Aplicando: 124 (número de compassos do movimento) X 0,618 (Proporção Áurea) = 76,6 (muito próximo do 78 - **REEXPOSIÇÃO 1** - como ponto Áureo da peça). Pensando a Seção Áurea em sua forma invertida (S.A.i), ou seja, primeiro o segmento menor e depois o maior, teremos: 124 - 76,6 = 47,4 (muito próximo do 45 – início do **TRIO**).

Ex. 2.7 Reexposição 1 e Trio ⁷

COMPASSOS: 1	_____	76,6	78	_____	124
MOV. IV		S.A.	R1		Fim

COMPASSOS: 1	_____	45	47,4	_____	124
MOV. IV		TRIO	S.A.i		Fim

2) Tomando todo o trecho da **EXPOSIÇÃO** e da **REEXPOSIÇÃO 1** internamente, em cada um desses trechos a Seção Áurea (S.A.) é anunciada com a inserção de **Strettos**:

Dentro da **EXPOSIÇÃO** (1-44) temos: 44 compassos X 0,618 = 27,19 (exatamente o início do primeiro **Stretto1 (S1)** entre Violino 1 e Viola). Por outro lado, considerando o trecho da **REEXPOSIÇÃO 1** a partir do 78 até o final,

⁷ Os exemplos 2.6 a 2.13 estão apresentados fora de escala. Veja quadro completo em escala na página 92.

temos: $124 \text{ (total)} - 78 = 46 \text{ (número de compassos)} \times 0,618 = 28,42 + 78 = 106,4$ (exatamente início do último **Stretto 5 (S5)** entre os quatro instrumentos).

Ex. 2.8 Stretto 1 e Stretto 5

EXPOSIÇÃO: 1 _____ **27,19** _____ 44
 MOV. IV **S.A.=S1** Trio

REEXPOSIÇÃO: 78 _____ **106,4** _____ 124
 MOV. IV **S.A.=S5** Fim

3) Considerando o **TRIO** (internamente), a Proporção Áurea manifesta-se exatamente no início de sua segunda parte, **Micropolifonia (MP)**. Selecionando o trecho que compreende este ponto importante de articulação formal, do início da **Micropolifonia** até o final da peça, a Seção Áurea manifesta-se na retomada do Tempo I (tranquillo), onde aparece o primeiro **Stretto** invertido, ou seja, o tema original ascendente é retomado no sentido descendente (**Stretto4**) na Viola e no Violino 2. A **REEXPOSIÇÃO 2**, inserida neste mesmo trecho, é o ponto de articulação da Seção Áurea Invertida (**S.A.i**).

No **TRIO** (do 45 ao 77), temos: $77 - 45 = 32 \text{ compassos} \times 0,618 = 19,77$ (20) + 45 = 65 (início da seção central de **Micropolifonia**). Do 65 (Micropolifonia) até o fim da peça temos um total de 59 compassos: $59 \times 0,618 = 36,5 + 59 = 101,5$ (no 102 – Tempo I Tranquillo – inicia-se a inversão descendente do tema em **Stretto4 (S4)**). Seção Áurea invertida: $124 - 36,5 = 87,5$ (88) – Un poco più mosso: **REEXPOSIÇÃO 2 (R2)**.

Ex. 2.9 Micropolifonia, Stretto 4 e Reexposição 2

TRIO 45 _____ 65 _____ 77
MOV. IV S.A.=MP R1

MP 65 _____ 101,5 102 _____ 124
MOV. IV S.A. S4 Fim

MP 65 _____ 88 _____ 124
MOV. IV S.A.i=R2 Fim

Na página seguinte apresentaremos um quadro geral da utilização da Seção Áurea como instrumento de estruturação formal no Quarto Movimento do *Quarteto IV* de Béla Bartók, resumindo as proporções gerais e as seções parciais até agora verificadas. A escala utilizada para o gráfico é 2 milímetros para cada compasso.

Experimentaremos, a seguir, a aplicação da Proporção Áurea considerando a duração do movimento em segundos em vez do número de compassos⁸. Tomaremos como exemplos para análise duas gravações distintas. Apesar da liberdade natural, que diferencia normalmente cada execução de uma mesma obra, as coincidências continuam a ocorrer.

Na gravação deste movimento realizada pelo New Budapest Quartet⁹, a duração total é de 2 minutos e 39 segundos, ou 159 segundos: $159 \times 0,618 = 98,26$ ou 1 minuto e 38 segundos. A **REEXPOSIÇÃO 1 (R1)** acontece a 1 minuto e 35 segundos. Portanto, se considerarmos a duração em segundos, a Seção Áurea acontece, defasada, 3 segundos após a **REEXPOSIÇÃO 1**, mas quando consideramos, anteriormente, o número de compassos, a Seção Áurea deu-se mais ou menos dois compassos antes da **REEXPOSIÇÃO 1**.

Ex. 2.11 New Budapest Quartet

TEMPO: 0	1'35"	1'38"	2'39"
MOV. IV	R1	S.A.	Fim

Tomando como referência a gravação do Emerson String Quartet¹⁰, teremos: duração total de 2 minutos e 35 segundos (155 segundos) $\times 0,618 =$

⁸ É muito comum, na obra de Bartók dos anos 30 e 40, a indicação, do próprio compositor, da duração em segundos das seções internas de um movimento. Encontramos exemplos desse procedimento em diversas peças, como na *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, no *Concerto para Violino nº 2*, na *Sonata para Dois Pianos e Percussão*, no *Divertimento para Cordas*, nos cadernos do *Mikrokosmos*, etc.

⁹ NEW BUDAPEST QUARTET. *Bartók String Quartets*. London: Hyperion Records Limited, 1996.

¹⁰ EMERSON STRING QUARTET. *Béla Bartók 6 String Quartets*. Hamburg: Deutsch Grammophon, 1988.

95,79 segundos (1 minuto e 35 segundos). A **REEXPOSIÇÃO 1** acontece a 1 minuto e 32 segundos (novamente 3 segundos antes da Seção Áurea).

Ex. 2.12 Emerson String Quartet

TEMPO: 0	<u>1'32"</u>	<u>1'35"</u>	2'35"
MOV. IV	R1	S.A.	Fim

Ao analisarmos os outros movimentos do *Quarteto IV*, a mesma relação entre o todo e a reexposição se repete:

No Primeiro Movimento temos também uma pequena defasagem. Total de 161 compassos X 0,618 = compasso 99. A Reexposição (**R**) acontece no 93. Se considerarmos a duração em segundos (New Budapest Quartet), teremos: 355 segundos X 0,618 = 219 segundos (3 minutos e 39 segundos), o que corresponde exatamente ao compasso 99 (a Reexposição ocorreu a 3'24"). Neste caso, o tempo de gravação e o número de compassos coincidem na defasagem.

Ex. 2.13 Primeiro Movimento

COMPASSOS: 1	<u>93</u>	<u>99</u>	161
MOV. I	R	S.A.	Fim

TEMPO: 0	<u>3,24</u>	<u>3,39</u>	5'55"
MOV. I	R	S.A.	Fim

No Terceiro Movimento temos: 71 compassos $\times 0,618 = 43,8$. No compasso 42 há uma mudança de andamento para Agitato (de semínina 60 para 80), uma recapitulação **(R)** do material inicial do Violoncelo, agora no Violino 2¹¹.

Ex. 2.14 Terceiro Movimento

COMPASSOS: 1 _____ **42 43,8** _____ 71
 MOV. III **R S.A.** **Fim**

No Quinto Movimento temos: 392 compassos $\times 0,618 = 242$. A Reexposição acontece no compasso 239¹².

Ex. 2.15 Quinto Movimento

COMPASSOS: 1 _____ **239 242** _____ 392
 MOV. V **R S.A.** **Fim**

Voltaremos agora ao Quarto Movimento para verificar a aplicação que o compositor faz da Série de Fibonacci (1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 etc.), associando-a aos números de compassos:

¹¹ Considerando a duração em tempo, a S.A. dá-se, na gravação do New Budapest Quartet, por volta de três minutos e meio, ou seja, próxima ao compasso 50 (Tempo 1), Stretto descendente que leva à coda.

¹² Considerando a duração em tempo, a S.A. dá-se, na gravação do New Budapest Quartet, por volta de três minutos e meio, ou seja, compasso 250 (Tempo 1), 8 compassos depois da S.A. por número de compassos e 11 compassos depois da Reexposição.

1) No início da peça temos **5** compassos de introdução e **8** de apresentação do primeiro tema na Viola, até o compasso **13**.

2) O tema na Viola (do Láb do compasso 6 até o Mib do compasso 13) possui a duração de **21** semínimas. Se agruparmos as colcheias, considerando os movimentos ascendentes e descendentes, teremos **8 + 5 + 5 + 5 + 3 + 2 + 2 + 1 + 3 + 2 + 1 + 3** (sempre números da série de Fibonacci).

Portanto, o movimento inicia-se com: **5** compassos de introdução

8 compassos de tema até o

13

21 semínimas no tema.

3) Do início do TRIO (45) ao início da MP (65) temos 20 compassos (quase **21**)¹³.

4) Da MP (65) à R1 temos exatamente **13** compassos.

5) Na MP, do início do compasso 65 até o 1º Ataque Homofônico no final do 68, temos a duração de 11 semínimas agrupadas em: **3 + 5 + 2 + 1**.

6) Do início do 69 até o 2º Ataque Homofônico do 71, temos **8** semínimas.

7) Do início do 72 até o 3º Ataque Homofônico do 73, temos **5** semínimas.

8) Do início do 74 até o Ataque Homofônico do 75, temos **5** semínimas.

Muito do que pode parecer “irregular” num primeiro contato com a obra, do ponto de vista da quadratura, está intimamente ligado à Série de Fibonacci e, conseqüentemente, à Seção Áurea. Uma evidência facilmente constatável é a curiosa ausência do número **4** nas análises realizadas acima.

¹³ Ver partitura completa do movimento no Apêndice 1.

Ex. 2.16 Série de Fibonacci (1 1 2 3 5 8 13 21)

IV

Allegretto pizzicato $\text{♩} = 142$

Introdução

5 compassos

A série de Fibonacci, aparentemente, também foi utilizada pontualmente por Bartók como forma de sistematizar relações harmônicas¹⁴. Exemplo disso é a harmonia proposta pelos acordes iniciais do Violoncelo, que contêm as notas Sol, Mib e Láb. O intervalo (sexta menor) entre Sol e Mib compreende um total de **8** semitons; entre Mib e Láb (quarta justa), de **5** semitons; e entre Sol e Láb (nona menor), de **13** semitons¹⁵.

Ex. 2.17 Semitons X Série de Fibonacci

IV

Allegretto pizzicato ♩=142

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Semitons

5 8 13

pp

c) FORMA X ALTURAS

Quarteto IV

Reservamos um espaço amplo e detalhado para a análise da Organização das Alturas no Capítulo I e para as operações de Simetria e Seção

¹⁴ Foi Lendvai quem primeiro identificou a utilização da Série de Fibonacci como forma de sistematizar as alturas em obras de Bartók dos anos 30. Ver LENDVAI, Ernő, op. cit.

¹⁵ Para outras utilizações da Série de Fibonacci como forma de sistematizar as alturas, ver item Lídio7e Eólio b5 X Série de Fibonacci – *Cantata Profana* (1930), no Capítulo III, p. 140.

Áurea neste Capítulo II. Embora tratados até aqui separadamente, **materiais musicais** e **estrutura formal**, para Bartók, parecem ser duas faces indissociáveis de um mesmo todo composicional, funcionando sincronicamente, ora um, ora outro, como fonte e fruto nas tênues fronteiras que delimitam e equilibram os Sistemas Conjugados.

Quarteto IV: Forma em Arco X Tom/Semitom

Vimos que a estrutura em Forma de Arco, em cinco movimentos, trabalha com espelhamentos: Primeiro e Quinto Movimentos em Forma Sonata; Segundo e Quarto Movimentos, Scherzos; Terceiro Movimento – Lento, eixo. Uma outra leitura, agora centrada nos materiais musicais, poderia percorrer um caminho do Semitom ao Tom¹⁶, como sugere Stephen Walsh¹⁷:

“... é verdade que o esquema ABCBA está estabelecido. Mas, confrontando-se com ele, temos um modelo em que os dois primeiros movimentos (cromáticos) equilibram os dois últimos (diatônicos¹⁸) com o terceiro movimento – dividindo sutilmente (a obra) entre o diatônico e o densamente cromático – como um árbitro entre eles.”

¹⁶ **Semitom** abarca aqui movimentos predominantemente cromáticos e **Tom**, movimentos Heptatônicos e de Tons Inteiros.

¹⁷ WALSH, Stephen. *Bartók Chamber Music*. London: BBC Publications, 1982, p. 54 e 55.

¹⁸ Assim como o próprio Bartók, Walsh utiliza de maneira imprecisa a denominação *diatônico* para materiais escalares provenientes tanto da Hepta 1 quanto da Hepta 2.

Ex. 2.18 Temas principais de cada Movimento

1º Movimento – Semitons

Violoncello



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features two staves. The top staff is for the voice, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is for the piano accompaniment, starting with a bass clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The melody is simple and catchy, with a repeating chorus. The piano accompaniment provides a steady harmonic support with chords and single notes.

3º Movimento - Eixo

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Tons-Inteiros

Heptatônica

Semitom

4º Movimento - Tons

Violin I

Violin II

Viola

Cello

5º Movimento - Tons

Violin I

Quarteto IV: Palíndromos

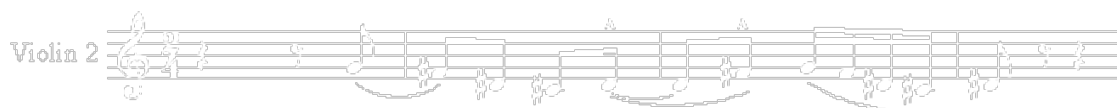
Apesar de percorrer esse caminho do Semitom ao Tom, a idéia de Forma em Arco **ABCBA** reafirma-se quando verificamos que este último tema acima, o tema principal do **Quinto Movimento**, no compasso 15 – Violinos 1 e 2 – é uma retomada exata do tema de transição, no mesmo compasso 15 – Violino 2 – do **Primeiro Movimento**.

Quarteto IV: Retrógrado

Explorando as estruturas palindrômicas ao máximo, Béla Bartók, após essa primeira aparição do tema no compasso 15, no Quinto Movimento, nos Violinos 1 e 2 em uníssono, apresenta, no compasso 23, em oitavas, um exato

Retrógrado das alturas expostas, partindo da penúltima nota **Sol**¹⁹ (comparar com **Ex. 2.18**, 5º Movimento, na página anterior):

Ex. 2.19 Retrógrado do tema principal do Quinto Movimento:



O Quinto Movimento é, ao mesmo tempo, uma afirmação das transformações em direção aos Tons Inteiros e às Heptatônicas, a que os materiais cromáticos dos dois primeiros movimentos foram submetidos em seu processo de extensão melódica²⁰, e um *grand finale*, em que os principais temas dos outros movimentos são lembrados, reexplorados e conjugados²¹.

Quarteto IV: Motivo Unificador - Célula Geradora

O tema principal do **Primeiro Movimento** (e de todo o Quarteto) é retomado no compasso 162 do Quinto Movimento, novamente no Violoncelo, em Dó e com duas colcheias acrescentadas em sua parte descendente (comparar com **Ex. 2.18**, 1º Movimento).

¹⁹ Mais detalhes em KARPATI, Janos. *Bartók's Chambers Music*. Cap. XII. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1994.

²⁰ Sobre extensões melódicas, ver Capítulo III, p. 121.

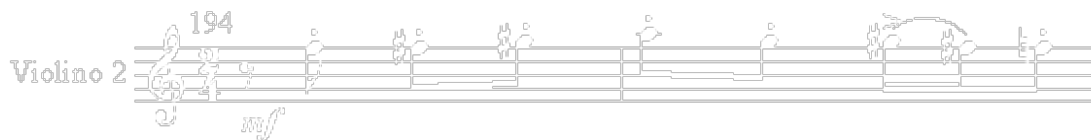
²¹ Esse processo de incorporação dos temas anteriores sempre soa natural em Bartók – assim como em Beethoven, de quem herdou e desenvolveu sua consistência formal –, garantindo a unidade da peça pelo procedimento de gerar os diferentes temas a partir de uma mesma fonte em comum.

Ex. 2.20 Quinto Movimento



Este novo tema sofre alterações e, pouco a pouco, começa, novamente, a gerar outros temas próximos aos temas principais apresentados no Segundo, Terceiro e Quarto Movimentos. No compasso 194, no Violino 2, o novo tema ganha uma nota a mais em seu motivo ascendente, passando a aproximar-se do perfil melódico do tema principal do **Segundo Movimento** (comparar com **Ex. 2.18**, 2º Movimento).

Ex. 2.21 Quinto Movimento



No compasso 197, logo na seqüência, é a vez do tema do **Quarto Movimento** ser lembrado sobre sua tonalidade original, **Láb** (Sol#), e em sua textura original em pizzicattos (comparar com **Ex. 2.18**, 4º Movimento).

Ex. 2.22 Quinto Movimento

A peça termina com o mesmo final do **Primeiro Movimento**:

Ex. 2.23 Primeiro Movimento

This musical score is for the first movement of a symphony by Béla Bartók. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in 2/4 time and consists of a single system. The Violin I and II parts are in the treble clef, while the Viola and Cello parts are in the bass clef. The score shows a complex interplay of melodic lines and harmonic textures, with various dynamics and articulations indicated by markings such as accents, slurs, and hairpins.

Quinto Movimento

This musical score is for the fifth movement of a symphony by Béla Bartók. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music is written in 2/4 time and consists of a single system. The Violin I and II parts are in the treble clef, while the Viola and Cello parts are in the bass clef. The score shows a complex interplay of melodic lines and harmonic textures, with various dynamics and articulations indicated by markings such as accents, slurs, and hairpins.

Com a composição posterior do Quarto Movimento, Béla Bartók estabelece a Forma em Arco em dois níveis, tanto na comparação entre os cinco movimentos quanto no decorrer do próprio Quarto Movimento. Na composição deste movimento em especial, Bartók estabelece a Forma em Arco por meio de

um recorrente procedimento composicional seu, a **inversão** dos temas principais, nas reexposições e/ou nas codas. Os temas ascendentes reaparecem descendentes e vice-versa como já analisamos no Stretto 4 Invertido (S4) no Quarto Movimento (ver Capítulo I – p. 75 e 76).

Esse expediente de equilibrar a microforma com a macroforma será utilizado em outras peças nos anos 30.

Quarteto V (1934): Inversões

Inspirado pelas conquistas composicionais do *Quarteto IV*, o *Quarteto V* é provavelmente a peça em que Bartók mergulhou mais fundo na exploração da Forma em Arco em ambos os níveis, o do planejamento global dos movimentos e o da articulação interna de cada movimento. Neste caso, diferentemente do *Quarteto IV*, a peça foi concebida, desde seus projetos iniciais, em cinco movimentos: dois Allegros nas extremidades (Primeiro e Quinto Movimentos); dois Movimentos lentos intermediários (Segundo e Quarto); e um Scherzo central (Terceiro). A análise da partitura do Primeiro Movimento, assinada por G. Ligeti e publicada na edição Philharmonia nº 167 (sem data), mostra-nos como Bartók potencializou as conquistas do Quarto Movimento do *Quarteto IV*. Ligeti expõe sua análise do Primeiro Movimento, todo ele edificado sobre uma forma sonata, com três temas principais. Após o desenvolvimento, os três temas (1, 2 e 3) são reapresentados **invertidos** e em ordem **reversa**, ou seja, 3, 2 e 1:

Ex. 2.24 Quarteto V: Inversões temáticas

Tema 1 - compassos 1 e 2

Violino 2

Tema 1 - reexposição - compassos 162 e 163

Violino 2

Tema 2 - compassos 27 e 28

Violino 1

Tema 2 - reexposição - compassos 148 e 149

Cello

Tema 3 - compassos 44 - 45

Violino 2

p dolce

Tema 3 - reexposição - compassos 132 - 133

Viola

O Concerto para Orquestra (1943): Inversões

Composto no antepenúltimo ano da vida do compositor, em seu exílio nos Estados Unidos, o *Concerto para Orquestra*, também em cinco movimentos, apresenta sua Forma em Arco de maneira semelhante ao *Quarteto IV*: nas extremidades, os Movimentos 1, Introduzione (Andante/Allegro), e 5, Finale (Pesante/Presto); os movimentos vizinhos aos extremos têm caráter de Scherzos: 2, Giuoco Delle Coppie (Allegretto-Scherzando), e 4, Intermezzo Interrotto (Allegretto); o movimento central é o lento: 3, Elegia – Andante, non troppo – uma canção fúnebre. Logo nos primeiros compassos da Introduzione (Movimento 1), os Sistemas Conjugados de Bartók fazem-se ouvir, com vários de seus expedientes técnicos de **Inversão** melódica convivendo sobrepostos a outros sistemas. Os Contrabaixos e Violoncelos apresentam um primeiro material (Dó#, Fá#, Si, Lá, Mi) baseado em um **Ciclo de Quartas** (Dó#, Fá#, Si, Mi, Lá)²², procedimento que nos remete à abertura do Primeiro Movimento do *Quarteto IV* (ciclo de sextas no Violoncelo)²³ e aos compassos finais do Quarto Movimento (ciclo de quartas no Violoncelo)²⁴. No compasso 6, os Violinos1 apresentam um movimento em **Tons Inteiros** (Dó-Ré-Mi) em duas vozes com sua própria inversão (Dó-Sib-Láb). No compasso 11 é a vez de as Flautas surgirem com um movimento **Cromático**, também ascendente, partindo de **Dó** e compreendendo todas as alturas de uma **Quarta Justa** (Dó-Dó#-Ré-Mi-Fá)

²² Dó#, Fá#, Si, Mi e Lá, ordenados em escala, formam uma escala pentatônica: Lá, Si, Dó#, Mi e Fá#.

²³ Ver Ex. 3.6, Capítulo III, p. 126.

²⁴ Ver Ex. 1.41, Capítulo I, p. 81.

também em duas vozes com sua própria inversão (Dó-Si-Sib-Lá-Sol-Fá#)²⁵.

Portanto, temos apresentados um **Ciclo de Quartas**, um movimento em **Tons Inteiros** com sua própria **Inversão** e um movimento **Cromático** com sua própria **Inversão**.

Ex. 2.25 *Concerto para Orquestra*



Música para Cordas, Percussão e Celesta (1936): Inversões e Retrógrados

Certamente, a *Música para Cordas, Percussão e Celesta* é a peça mais analisada de toda a obra de Béla Bartók e, em muitos casos, a que mais se aproxima à totalidade de sistemas de composição propostos por Bartók em seu *Quarteto IV* de 1928. Composta oito anos depois, em 1936, a *Música para Cordas, Percussão e Celesta* estabelece uma ponte entre o *Quarteto IV* e a *Sonata para Dois Pianos e Percussão* (1938), partindo das **Cordas** (*Quarteto IV*), passando pelas **Cordas e Percussão** (*Música para Cordas, Percussão e*

²⁵ Há uma pequena modificação na inversão: a exceção é o intervalo de um tom descendente – Lá-Sol – talvez para as flautas não terminarem a frase em oitavas (Fá) e para caracterizar de maneira mais forte o intervalo de terça maior com o contrabaixo – Dó#-Mi# (Fá).

Celesta) e finalizando com a **Percussão** (*Sonata para Dois Pianos e Percussão*). Do ponto de vista dos Sistemas Conjugados, há também um caminho progressivo, passo a passo, transitando das sobreposições de alturas de sistemas diferentes (Tons Inteiros, Heptatônicas e extensões e inversões melódicas) para um uso cada vez mais contundente do Sistema Axial e da Seção Áurea como cernes da composição:

Quarteto IV - Tons Inteiros, Heptatônicas, Extensões Melódicas e Inversões, Seção Áurea e um esboço do Sistema Axial (entre outros).

Música para Cordas, Percussão e Celesta - Sistema Axial, Seção Áurea e as Extensões Melódicas e Inversões ganham força.

Sonata para Dois Pianos e Percussão - Auge da Seção Áurea e do Sistema Axial.

Comparando o *Quarteto IV* e a *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, podemos verificar que o *Quarteto* como um todo, e em especial seu Quarto Movimento, é, por um lado, síntese de um processo de sobreposição de técnicas e sistemas de composição e, por outro, um laboratório, em formação de câmara, de experiências que seriam levadas a fundo em uma formação instrumental mais ampla.

Embora a *Música para Cordas, Percussão e Celesta* apresente apenas quatro movimentos, abdicando da Forma em Arco em cinco movimentos, internamente, em vários momentos e especialmente no Primeiro Movimento, podemos verificar sua presença. Aqui, Bartók explora ao máximo a idéia de

reexposição com **Inversão**. O tema principal do início do Primeiro Movimento será reexposto no compasso 64 **Invertido** e transposto uma décima acima.

Ex. 2.26 Inversão

Original - Violas 1.2



1

pp

Inversão - Violinos 1



64

Além da inversão, a idéia de palíndromo pode ser expressa musicalmente pelo **Retrógrado**. No Segundo Movimento, a apresentação do motivo *scherzando* no compasso 31 nas Violas é imediatamente respondida por seu **Retrógrado** nos Violinos no compasso 33.

Ex. 2.27 Retrógrado



31

Violin

Viola

p

scherzando

p

scherzando

d) FORMA X TIMBRE

Pizzicatto X Pizzicatto Bartók

É no *Quarteto IV*, no Quarto Movimento, que Bartók cria e utiliza pela primeira vez uma nova modalidade de Pizzicatto, que mais tarde passaria a ser conhecida como **Pizzicatto Bartók**. No Pizzicatto Bartók, a corda é puxada com força de modo a golpear o espelho do instrumento, provocando um efeito que mistura altura e ruído (percussão). O que destacaremos a seguir é o fato de que esta inovação timbrística é, num primeiro momento, a resolução de um problema composicional referente ao âmbito da estruturação formal e, em outros momentos, uma forma de destacar determinadas alturas.

Bartók, em muitas de suas obras, baseando-se na Seção Áurea como forma de estruturação, marca as mudanças de seções formais com uma mudança timbrística. O Segundo Movimento do *Quarteto IV*, caracterizado por um denso cromatismo, com arcos e surdina, apresenta uma interferência timbrística de Pizzicattos em alguns pontos importantes. Determinadas seções na forma e determinadas alturas foram destacadas com a utilização de Pizzicattos.

Ao compor o segundo Scherzo do *Quarteto*, o Quarto Movimento, baseado inicialmente em Heptatônicas e Tons Inteiros em Pizzicattos e na estrutura proposta pelo Segundo Movimento, Bartók teve de enfrentar a seguinte questão: como destacar os momentos equivalentes ao Segundo Movimento? Assim como o glissando no Segundo Movimento, mais do que um efeito timbrístico, é o clímax do cromatismo, o Pizzicatto Bartók, no Quarto Movimento, é o clímax do Pizzicatto, é o efeito “Pizzicatto” do Pizzicatto.

O primeiro Pizzicatto Bartók (**P.B.**) da história da música será ouvido no compasso 37 do Quarto Movimento. Este **P.B.** marca o final da Exposição do tema nas quatro vozes e precede o Stretto 2 (fragmentado). Representa função equivalente aos primeiros **pizzicattos** do Segundo Movimento no compasso 32, que também marcam o fim da Exposição do tema e anunciam uma longa seção de transição com Strettos. O **P.B.** aparece na Viola associado a um **glissando** no Violoncelo, como se estivesse fazendo uma referência explícita ao Segundo Movimento:

Ex. 2.28 Pizzicatto Bartók – compasso 37



Em outros momentos, Bartók procede de maneira análoga: os **P.B.** nas imitações do Trio do Quarto Movimento, do compasso 48 ao 51 e do 55 ao 62, são equivalentes aos acentos do Trio do Segundo Movimento. Na Micropolifonia acontece o inverso, os **Pizzicattos** nos ataques homofônicos do Segundo Movimento (compassos 146 a 151) são representados com ataques em forte homofônicos, mas não em **P.B.** Os **P.B.** dos compassos 90 a 95 (Quarto

Movimento) destacam justamente o trítono (**Fá** e **Si**), especialmente o **Dób** estranho à harmonia²⁶. Nos compassos 96 e 97 dá-se o mesmo caso: destaque para a passagem de **Réb** para **Ré** (estranho à harmonia). Os **P.B.** dos compassos 101 e 102 anunciam o Stretto 4 com a inversão dos temas (descendentes) e são correspondentes aos **Pizzicattos** com glissandos dos compassos 212 a 222 do Segundo Movimento, que também precedem a inversão fragmentada dos compassos 223 a 230.

e) ANÁLISE RÍTMICA

Bartók lançou mão da Série de Fibonacci para organizar a forma como um todo, o número de compassos das seções, o número de semínimas e colcheias de uma frase, etc. A organização do ritmo no Quarto Movimento, porém, obedece a outros parâmetros composicionais. Além da Polimodalidade, da Politonalidade, da Polifonia e da Micropolifonia, Bartók utiliza-se da Polirritmia ou, mais especificamente, da Polimetria para edificar seus Sistemas Conjugados.

O Quarto Movimento, Allegretto Pizzicato, o segundo Scherzo do *Quarteto IV*, está composto em compasso ternário (3/4), apresentando, em todos os tempos de todo o movimento, a divisão pulsada em **colcheias**, à exceção dos **ataques** defasados em **semínimas** em forte na Micropolifonia (compassos 65 a 77) e seus ecos posteriores nos compassos 80, 83 e no último compasso, 124. A partir da Reexposição 1 (compasso 78), a divisão dos tempos em grupos de

²⁶ Ver Análise, p. 72 e 73, no Capítulo I.

duas e quatro **semicolcheias** será também utilizada, proporcionando maior movimento em direção à coda.

No âmbito dos andamentos, temos:

Allegretto (semínima 142) - Do início ao final da Reexposição 1 (c. 87).

Un poco più mosso - Na Reexposição 2 (em Láb) (c. 88) com **Accelerando** do 97 ao 101 com volta de

Tempo 1 (tranquillo) no Stretto 4 (invertido).

Não há, portanto, grandes contrastes, nem no âmbito dos andamentos nem nas subdivisões rítmicas. A questão aprofundada por Bartók é a questão métrica, ou seja, as possibilidades de alternância e convivência (sobreposição) de diferentes ciclos (compassos) gerados pela acentuação de determinados pulsos. As variações métricas exercem justamente a função de causar um desequilíbrio na Simetria rígida do compasso ternário e de suas subdivisões em seis colcheias.

O movimento abre com ataques pulsados no Violoncelo e no Violino 1 sobre os tempos do compasso. Bartók vai alternando progressivamente, do compasso 1 ao 9, **um ataque** em semínima seguido de pausa com **dois ataques** e pausa; **três ataques** e pausa; **quatro ataques** e pausa e **cinco ataques** e pausa, criando ciclos de diferentes durações sobre o ternário fixo. Com acentuações precisas sobre os pulsos, Bartók cria ciclos progressivos de **5**, **6** (iniciando no final do compasso 2), **7** (iniciando no final do compasso 4) e **8** (iniciando no começo do compasso 7).

Além dessa sobreposição dos ciclos de 3 tempos com os de 5, 6, 7 e 8 tempos (ver próximo exemplo), os acentos nos contratempos (segunda colcheia) no Violino 2, assim como a entrada do tema na Viola também sobre o contratempo, podem proporcionar uma ilusão auditiva de inversão da percepção de tempo e contratempo, estabelecendo uma convivência defasada de dois ciclos de acentuação, separados por uma colcheia.

Ex. 2.29 Polimetria

IV

Allegretto pizzicato $\text{♩} = 142$

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 15. The staves are labeled Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto pizzicato' with a quarter note equal to 142. The score features complex polyrhythmic patterns with accents and dynamic markings like *pp* and *p*. Brackets below the staves indicate the duration of specific rhythmic cycles: measures 1-5, 6-7, 8-14, and 15.

Essa Polimetria de Bartók se apresentará, no decorrer do movimento, em diversas variações alcançadas pela utilização recorrente de Cânones e Strettos, que se iniciam em todos os três tempos e seus respectivos contratempos, com uma escrita que literalmente ignora as barras de compasso, proporcionando constantemente a sobreposição de diferentes ciclos, de diferentes extensões, alinhados ou defasados em meio tempo.

f) CONCLUSÃO

Esse processo de composição por meio das Proporções Áureas será utilizado pelo compositor em suas grandes obras da década de 30 (*Sonata para Dois Pianos e Percussão, Música para Cordas, Percussão e Celesta, Cantata Profana*, entre outras) de forma cada vez mais precisa e exata, sem as pequenas defasagens que apresentamos em alguns casos²⁷.

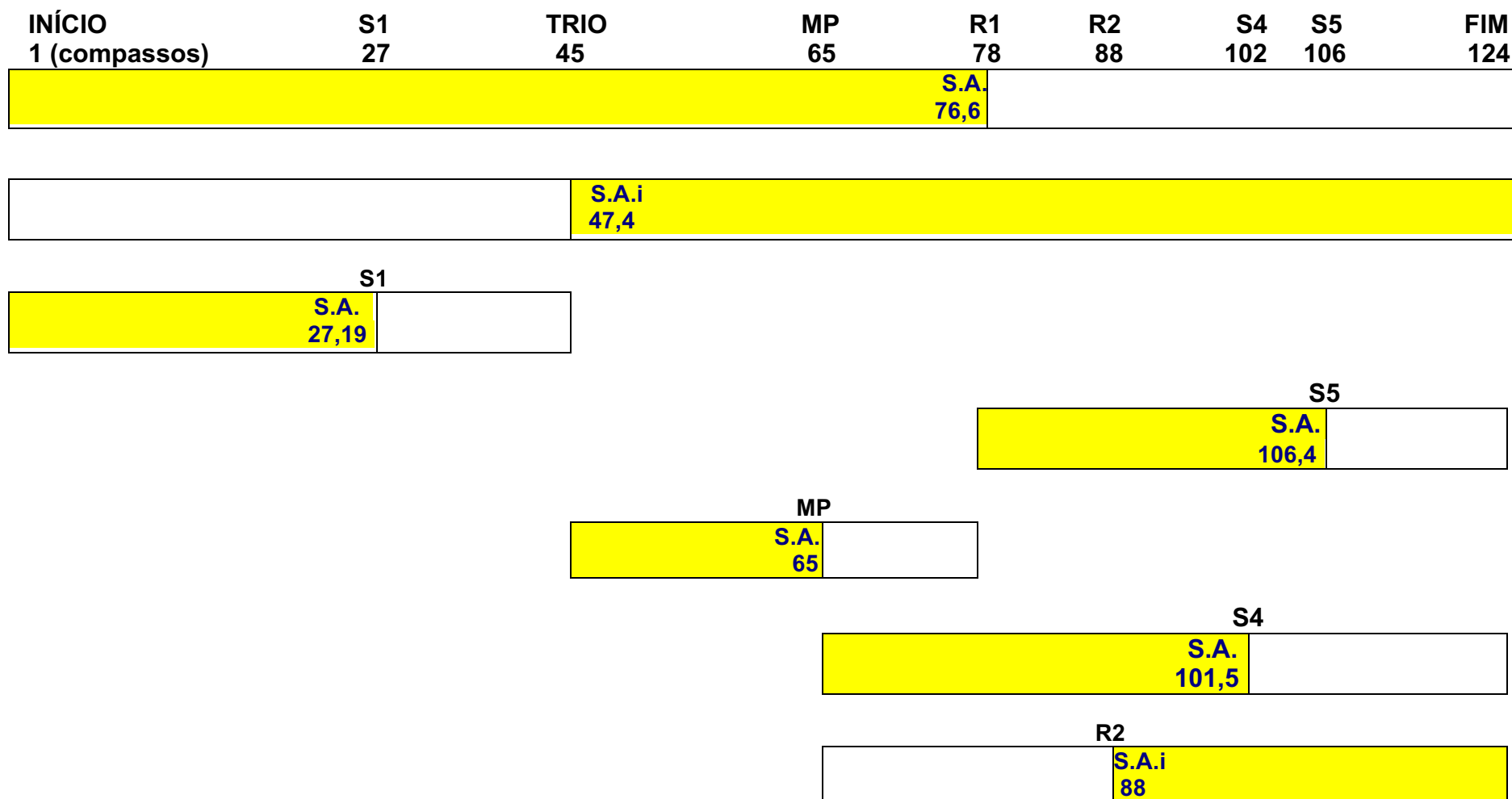
Podemos supor algumas razões para isso: uma possibilidade (demonstrada) é que Bartók certamente aplicou a Seção Áurea por meio da Série de Fibonacci, no *Quarteto IV*, para equilibrar e regular alguns parâmetros, procedimento que passaria a ser muito mais minucioso e recorrente em suas obras futuras. Mesmo assim, as defasagens verificadas com relação aos números de compassos, muitas vezes, foram compensadas com acelerandos e ritardandos e, ao verificarmos as proporções de tempo, praticamente desaparecem. Uma segunda possibilidade é que o equilíbrio de uma composição baseada em vários Sistemas Conjugados de operação, como veremos no

²⁷ Outros exemplos no Capítulo III, item f, p.143.

próximo Capítulo, muitas vezes só pode ser alcançado abrindo-se mão de detalhes de cada um desses sistemas para que o todo prevaleça, ocasionando, ora aqui, ora ali, pequenas exceções.

Ao utilizar a Seção Áurea, Bartók aponta para uma nova forma de simetria, diferente da quadratura canônica regular herdada do classicismo, uma simetria que se mostra mais adequada aos novos sistemas de composição da primeira metade do século passado. Ao trabalhar constantemente com a concepção de desenvolvimento de motivos, Bartók lança mão da Seção Áurea e da Série de Fibonacci como instrumento catalisador da idéia de **progressão em proporção**, atualizando a manifestação da forma e dos processos composicionais e fazendo com que caminhem juntos e a favor de um todo proporcionalmente coeso.

EX. 2.10 PROPORÇÕES ÁUREAS NO QUARTO MOVIMENTO DO *QUARTETO IV*



S.A. = Seção Áurea / S.A.i = Seção Áurea Invertida

S1 = Stretto 1 / S4 = Stretto 4 / S5 = Stretto 5

MP = Micropolifonia

R1 = Reexposição 1 / R2 = Reexposição 2

CAPÍTULO III: OS SISTEMAS CONJUGADOS NA OBRA DE BÉLA BARTÓK

a) INTRODUÇÃO

Como vimos nos Capítulos I e II, ao longo de sua carreira como compositor, Béla Bartók foi adquirindo uma gama variada de influências e experimentando novas técnicas, o que, paulatinamente, iria culminar em um método de composição que operaria com diversos sistemas simultâneos conjugados. Esse método de composição por meio de Sistemas Conjugados parece tomar forma, pela primeira vez de uma maneira mais completa, em seu *Quarteto IV*, mais especificamente no Quarto Movimento. Bartók, ao se referir às suas próprias obras e a seu método de composição em suas *Harvard Lectures*¹, chegou a utilizar termos como Polimodalidade, Cromatismo Modal e Politonalidade, sempre tratando cada técnica separadamente. Porém, não há registro de textos ou entrevistas em que Béla Bartók tenha tratado da sobreposição de sistemas diferentes de organização das alturas e do uso da Proporção Áurea como processo de elaboração formal da composição.

Tomando como referência as *Harvard Lectures*, quando Bartók, finalmente e cautelosamente, começa a expor seu pensamento e suas técnicas de composição, consideramos a possibilidade de que o próprio compositor poderia chegar a um único termo, mais abrangente, para tentar sintetizar o que

¹ SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók Essays*. London: Farber & Farber, 1976. p. 354-391.

denominamos de Sistemas Conjugados². Utilizando a própria terminologia de Bartók, cogitamos uma possível síntese expressa pelo conceito de “Polissistematicidade”. Essa Polissistematicidade abarcaria, equilibradamente, vários sistemas sobrepostos de organização das alturas, com a utilização simultânea de diversos modos originários de diferentes escalas matrizes (Polimodalidade e Cromatismo Modal), sobrepostos sobre o mesmo centro ou sobre dois ou mais centros simultâneos (Politonalidade), operando em conjunto através de um criterioso domínio de técnicas contrapontísticas com forte utilização de cânones, imitações, inversões e movimentos retrógrados, tudo isso regulado por um sólido embasamento consciente da Proporção Áurea e de técnicas de expansão e contração melódicas que transmutam materiais cromáticos para heptatônicos, hexafônicos ou pentatônicos e vice-versa, e apoiado sobre uma adaptação livre e criteriosa de ritmos camponeses à escrita mensurada ocidental, resultando em diferentes proposições Polimétricas.

Neste terceiro capítulo, voltaremos aos diversos materiais musicais e técnicas de composição, ora separadamente, ora agrupados, destacando sua utilização nas grandes obras de Béla Bartók dos anos 30 e início dos 40, assim como sua utilização pontual em obras que antecedem o *Quarteto IV*. Tendo como referência as análises realizadas sobre o Quarto Movimento, estabeleceremos paralelos e buscaremos os princípios unificadores entre os cinco movimentos deste *Quarteto IV*. Dentro desse contexto, faremos também

² Bartók completou, antes de adoecer definitivamente, apenas quatro das oito palestras planejadas para Harvard. “Nestas oito conferências irei expor as principais características da ‘Nova’ Música Artística da Hungria.” (Início da Primeira Aula em 1943).

uma breve análise do *Quarteto IV*, compreendendo seus movimentos sob os pontos de vista das operações de Timbre.

Os agrupamentos dos recortes dos Sistemas Conjugados dar-se-ão nos próximos itens:

- b) Combinação de Diferentes Sistemas de Organização das Alturas: **Cromatismo** X **Heptatônicas**; **Cromatismo** X **Tons Inteiros** (**Tom** X **Semitom**); **Cromatismo Modal** (**Heptatônicas** X **Heptatônicas**); Tonalismo X Modalismo; **Heptatônicas** (**Lídio7**) X Sistema Axial (Lendvai).
- c) Relações entre Seção Áurea e Forma: Seção Áurea em outras obras.
- d) A Seção Áurea como Reguladora das Alturas: Série de Fibonacci X Heptatônicas; Lídio7 X Inversão; Lídio7 e Eólio (b5) X Série de Fibonacci.
- e) Relações entre Timbres e Alturas: Pizzicattos X Heptatônicas; Arco com Surdina X Cromatismo.
- f) Outros Sistemas de Composição: Cânones, Fugatos e Strettos; Ataques Homofônicos.

b) COMBINAÇÃO DE DIFERENTES SISTEMAS DE ORGANIZAÇÃO DAS ALTURAS

1 - Cromatismo X Heptatônicas

Extensões Melódicas

A técnica de Extensões Melódicas de um motivo ou tema cromático para um ambiente heptatônico pode ser verificada em diversas obras do compositor. Num primeiro momento, o próprio Bartók considerou a possibilidade de ter “inventado” a técnica:

“Quando eu utilizei pela primeira vez o expediente de estender melodias cromáticas para uma forma diatônica³, ou vice-versa, eu pensei ter inventado algo absolutamente novo que nunca existira. Agora eu vejo que um princípio absolutamente idêntico existe nas melodias da Dalmácia⁴, desde, sabem os Céus, há muito tempo, talvez séculos.”⁵

No Capítulo II, mostramos como o tema cromático do Segundo Movimento do *Quarteto IV* foi estendido para uma forma heptatônica no Quarto

³ Lembramos novamente que Bartók utilizava de maneira imprecisa o termo diatônico para qualquer formação heptatônica e não apenas para os modos da Hepta 1 (Eclesiásticos). Ver nota 9, p. 16, Capítulo I.

⁴ O contato de Bartók com as melodias da Dalmácia deu-se entre 1941 e 1942, nos Estados Unidos, tempo em que o compositor trabalhou transcrevendo músicas da antiga Iugoslávia com melodias cromáticas a duas vozes. Ver ANTOKOLETZ, Elliott. *Concerto for Orchestra*. Cap. 37 in GILLIES, Malcolm. *The Bartók Companion*. England: Farber and Farber, 1993.

⁵ *Harvard Lectures in Bela Bartok Essays*, p. 383.

Movimento⁶. É exatamente este mesmo procedimento que será utilizado na *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (MCPC-1936). O tema cromático do Primeiro Movimento (compassos 1 a 3 – **Ex. 3.1**) é estendido para uma formação escalar, o mesmo Lídio⁷ do *Quarteto IV*, tendo sua última reexposição no final do Quarto Movimento, em Dó (compasso 203):

Ex. 3.1 Extensão Melódica: Cromatismo X Heptatônica - MCPC⁷

Movimento I

cromatismo

Viola 

Movimento IV

Lídio⁷

Viola 

Lídio⁷ + Sétima Maior

O caso estudado no *Quarteto IV*, no Quarto Movimento, da utilização de um tema em Lídio⁷ com a opção da sétima maior, também é um caso de Cromatismo X Heptatônicas. Assim como no *Quarteto IV*, em seu *Divertimento para Orquestra de Cordas* (1939), Bartók apresenta uma Heptatônica que sofre uma interferência de Cromatismo logo nos primeiros compassos, com um Fá Lídio⁷ com a sétima maior (Mi) acrescentada⁸.

⁶ Ver Ex. 2.2, Capítulo II, p. 83.

⁷ MCPC - *Música para Cordas, Percussão e Celesta*.

⁸ As notas Sol e Lá, ausentes no tema, aparecem no acompanhamento, no Violino e na Viola, nos compassos 1, 2 e 3.

Ex. 3.2 *Divertimento* - Início



2 - Cromatismo X Tons Inteiros

Extensões Melódicas

Bartók muitas vezes foi mais longe, estendendo melodias cromáticas para melodias baseadas na escala de Tons Inteiros. Esse enfrentamento **Cromatismo** X **Tons Inteiros** parece ser o norte unificador do *Quarteto IV* em sua totalidade e se apresentará de maneira recorrente em boa parte de suas composições subseqüentes.

Em rascunhos encontrados da sua *Sonata para Violino* (1944), uma de suas últimas composições, Bartók esboçou uma extensão do tema **Cromático** da Fuga (Segundo Movimento) para uma forma em **Tons Inteiros**, que não foi utilizada na obra⁹:

Ex. 3.3 Extensão Melódica: Cromatismo X Tons Inteiros

Tema



Extensão para Tons-Inteiros não utilizada



⁹ Mais detalhes em: GILLIES, Malcolm. *Bartók's Notation: Tonality and Modality* in *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* n° 145. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1983.

Tom X Semitom

A partir do *Quarteto IV*, a busca por motivos melódicos geradores e, conseqüentemente, unificadores dos materiais musicais de suas obras reduz-se muitas vezes ao enfrentamento das duas modalidades intervalares mais sintéticas possíveis: o Semitom e o Tom¹⁰.

No Capítulo II, p. 102, no item “*Quarteto IV*: Motivo Unificador - Célula Geradora”, vimos como a unidade da peça é garantida pela retomada adaptada, no último movimento, de perfis melódicos e materiais musicais dos principais temas dos movimentos anteriores. Voltaremos novamente ao início do *Quarteto IV* para verificar o processo de surgimento dos materiais unificadores, do ponto de vista do enfrentamento Tom X Semitom, presente já na apresentação do primeiro tema. Como identificou Stephen Walsh, em seu *Bartók Chamber Music*¹¹, o motivo mais importante de toda a obra é apresentado no Violoncelo, na corda Lá, em fortíssimo e com um ataque em semi-stacatto, e formado por dois grupos de três notas (um ascendente e outro descendente), no compasso 7, a partir da segunda colcheia, um Si natural:

¹⁰ Esse pensamento musical de motivos unificadores aproxima Bartók de Beethoven. Embora trabalhando com vários Sistemas Conjugados simultaneamente, Bartók cita e utiliza recursos composicionais herdados de Beethoven: a insistência na unidade através de motivos unificadores, a construção de temas de contraste derivados do tema principal, a utilização recorrente da Forma Sonata com desenvolvimentos extensos. Em alguns casos as citações são diretas, como a nota pedal na região grave da reexposição da *Sonata Apassionata* de Beethoven utilizada na *Sonata para Dois Pianos e Percussão* de Bartók, entre outros inúmeros paralelos.

¹¹ WALSH, Stephen. *Bartók Chamber Music*. London: BBC Publications, 1982.

Ex. 3.4 Primeiro Movimento – motivo principal



Apenas quatro compassos à frente (do 11 ao 13), Bartók finaliza esta exposição com uma codetta em que, utilizando uma versão pessoal dos processos contrapontísticos de composição sugeridos por Schoenberg em seu sistema dodecafônico, trabalha com transposições do **Original**, **Inversões** e **Retrógrados** da Inversão da célula base, propondo e enfrentando a contradição Semitom X Tom na forma de Cromatismo X Tons Inteiros.

Ex. 3.5 Células utilizadas:

Original: Viol.1 e Viola - 1 tom acima		Retrógrado da Inversão
		1/2 tom acima - Viol.2 e Cello

Inversão: Viol.1 e Viola - 2 tons acima	Original: Viol.2 e Cello
--	---------------------------------

Ex. 3.6 No contexto do *Quarteto IV*: compasso 11

The image shows a musical score for measures 11, 12, and 13 of the Quartet IV. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 11 and 12 show a chromatic descent in all parts, with a 'V' marking above the first notes. Measure 13 shows a 'ff' dynamic marking and a 'V' marking above the first notes. The Cello part has a 'ff' marking and a 'V' marking above the first notes.

Além de apresentar o motivo Original com sua Inversão e Retrógrado da Inversão, Bartók propõe, ao mesmo tempo, o material contrastante, a escala de **Tons Inteiros (Ré, Dó, Sib e Láb):**

No **Violino 1**, as últimas três notas cromáticas, compasso 12, iniciam seu movimento a partir de **Ré**;

O **Violino 2**, também no final do compasso 12, imita o Violino 1 a partir de **Dó**;

A **Viola** segue com este Stretto, no compasso 13, a partir da altura **Sib**;

O **Violoncelo** completa imitando a Viola partir de **Láb**.

O último acorde, homofônico, no compasso 14, volta ao ambiente cromático. Trata-se de um *cluster*, com todas as alturas compreendidas entre o trítone **Sib** e **Mi**.

É importante notar que neste início do *Quarteto IV*, Bartók cuida para que os materiais sejam apresentados separadamente, um após o outro, abrindo espaço para seus desenvolvimentos específicos posteriores e para as sobreposições de estruturas geradas a partir dos dois elementos seminais propostos: Tom X Semitom.

O enfrentamento Tom X Semitom já se faz presente antes, no tema de abertura, compassos 1 e 2. Após duas notas longas – Mi no Violino 2 e Dó no Violoncelo – o Violino 1 ataca com o Semitom (Fá-Fá#) e o Violino 2 com o Tom (Mib-Fá). Nestes dois primeiros compassos todas as 12 alturas são apresentadas, à exceção de Lá $\flat$, que aparecerá com destaque no compasso seguinte com a entrada da Viola, até então em pausa, em forte¹².

Ex. 3.7 Primeiro Movimento – Início

¹² No Quarto Movimento, Bartók utilizará um procedimento semelhante. A Viola será a última a entrar, apresentando o tema sobre Lá $\flat$.

Um primeiro momento de Sistemas Conjugados é sugerido com a estratificação dos instrumentos, comum em Bartók, que incumbe cada um deles de um material musical:

Violino 1 responsável pelos Semitons (Fá-Fá# e Ré#-Mi)

Violino 2 responsável pelos Tons (Mib-Fá e Mib-Réb)

Violoncelo com uma seqüência de sextas (Dó-Lá-Fá#-Ré-Si)

A sonoridade resultante, nos compassos 1 e 2, afirma um centro claro em Dó, com uma polarização subsidiária em Fá# (Sistema Axial – Lendvai¹³) em um ambiente densamente cromático. No compasso 3, a sonoridade de Tons Inteiros prevalece, abrindo caminho para a apresentação dos temas deste primeiro movimento: o tema principal no compasso 7 (**Ex. 3.4**, p. 125) e a segunda seção temática no compasso 30 (**Ex. 3.8**, p. 130).

Esta segunda seção temática é composta também pela oposição Tom X Semitom, mas com um peso muito maior nos **Tons Inteiros**. O Violino 1 e o Violino 2 apresentam um segmento **cromático** de três notas, focalizando o Réb (Mib-Ré-Réb e Si-Dó-Réb). Na seqüência, o Violino 2 apresenta uma escala de **Tons Inteiros** completa (Fáb-Solb-Láb-Sib-Dó-Ré).

O musicólogo húngaro Janos Karpati comenta essa segunda seção temática em seu *Bartok's Chamber's Music*¹⁴:

¹³ Ex. 3.16, p. 136.

¹⁴ KARPATI, Janos. *Bartok's Chamber's Music*. Cap. XII. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1994.

“... o segundo tema começa no compasso 30 e é derivado do protomotivo. A escala de Tons Inteiros deixa este grupo temático consideravelmente vago em relação ao aspecto tonal. (...) um sentimento da tonalidade de Láb nos envolve, mesmo que apenas fracamente.”

E, mais adiante, referindo-se ao término desta segunda seção temática com movimentos cromáticos, no compasso 43, Karpati finaliza:

“... Esta seção temática parte de Láb e desemboca em Mi.”

O curioso a acrescentarmos aqui é o fato de que **Láb** em **Tons Inteiros** é justamente a tonalidade e o material musical sugerido no Quarto Movimento, e **Mi** em um ambiente **Cromático** é justamente a tonalidade e o material musical base para o Segundo Movimento. É do material musical desta segunda seção temática que Bartók retira os fundamentos para a composição dos dois Scherzos.

A seguir mostramos os compassos 30 e 31 (início da segunda seção temática – Láb – **Ex. 3.8**) e o compasso 43 (término da segunda seção temática – Mi – **Ex. 3.9**):

Ex. 3.8 Segunda Seção Temática: início – compasso 30

Violin I
Violin II
Viola
Cello

30

p *f* *sf* *meno f* *f*

Ex. 3.9 Segunda Seção Temática: término – compasso 43

Violin I
Violin II
Viola
Cello

43

3 - Cromatismo Modal (Heptatônicas X Heptatônicas)

Concerto III para Piano e Orquestra (1945) (Frígio X Lídio)

Bartók desenvolveu uma técnica específica para alcançar o cromatismo pela via modal, como verificamos nas diversas sobreposições de modos diferentes utilizados no *Quarteto IV*. Um exemplo radical dessa técnica acontece em seu *Concerto III para Piano e Orquestra* (1945), no Segundo Movimento, compassos 79 a 83, quando o piano contrapõe alternadamente as cinco primeiras alturas de **Ré Frígio** descendente e **Ré Lídio** ascendente na mão direita a **Ré Lídio** ascendente e **Ré Frígio** descendente na mão esquerda, totalizando todas as alturas da escala cromática.

A seguir teremos um exemplo centrado em Mi em que fica evidente a complementaridade entre o Frígio e o Lídio e, na seqüência, o exemplo do *Concerto III* em Ré.

Ex. 3.10 Frígio X Lídio



Ex. 3.11 *Concerto III para Piano e Orquestra*



Divertimento para Orquestra de Cordas (1939)

Um exemplo semelhante do emprego dessa mesma idéia já havia ocorrido em 1939, no encerramento do último movimento do *Divertimento*.

Ex. 3.12 *Divertimento*



Quarteto III (1927)

Um ano antes do *Quarteto IV*, no *Quarteto III* (1927), Bartók sobrepôs, em alguns momentos específicos, diferentes modos centrados em duas alturas distintas: na “*Seconda Parte*”, entre os números 14 e 15 da partitura, o compositor trabalha simultaneamente com um modo descendente de Lá Jônio com sétima menor acrescentada no Violoncelo (Sol#, Sol, Fá#, Mi, Ré, Dó#, Si, Lá) enquanto a Viola apresenta um Lá Lídio com sétima menor acrescentada

(Sol#, Sol, Fá#, Mi, Ré#, Dó#, Si, Lá). O Violino 1 inicia um movimento escalar ascendente sobre Ré Lídio enquanto o Violino 2, que havia apresentado um modo descendente Lá Bachiana (b2) (com segunda menor – Sol# Fá# Mi Ré Dó Sib Lá), finaliza um movimento em semicolcheias em semitom sobre Lá e Sib e parte também para o Ré Lídio:

Ex. 3.13 *Quarteto III* – Polimodalidade

Quarteto III

Violin I: Ré Lídio, *p* distinto

Violin II: Lá Bachiana (b2), Ré Lídio, *p* distinto

Viola: Lá Lídio com 7ª menor acrescentada

Cello: Lá Jônio com 7ª menor acrescentada

Portanto, temos: Lá Jônio com sétima menor + Lá Lídio com sétima menor + Lá Bachiana (b2) + Ré Lídio.

4 - Tonalismo X Modalismo

O *Concerto para Violino nº 2*, uma das obras mais importantes de Béla Bartók, foi composto em 1938. Passados dez anos da composição do *Quarteto IV* e um ano após a brilhante *Sonata para Dois Pianos e Percussão* (1937),

Bartók está totalmente à vontade ampliando as possibilidades de atuação de seus Sistemas Conjugados. Os Sistemas Conjugados parecem ser o instrumento ideal para flutuações entre momentos aparentemente tonais e situações modais, momentos polimodais que geram cromatismos atonais e toda sorte de intercombinações dos materiais musicais, na maioria das vezes tendo como pano de fundo o Sistema Axial (Lendvai) e as Proporções Áureas.

No início do primeiro movimento, um ambiente nitidamente tonal (de Tônicas e Dominantes) é colocado pela pulsação de tríades centradas em Si **maior** na Harpa, como citação do Tímpano pulsado que também abre o *Concerto para Violino* de Beethoven. Sobre essa atmosfera é anunciada a melodia principal do Violino solo, inicialmente sobre a pentatônica **menor** de Si (Si Ré Mi Fá# Lá); a esta pentatônica é acrescentada a sexta maior, um breve momento Dórico que desaguará em materiais cromáticos posteriormente.

Ex. 3.14 *Concerto para Violino nº 2*

The musical score is presented in a system with three staves. The top two staves are grouped by a brace and labeled 'Harp'. They are in 4/4 time and contain a series of chords, primarily triads centered on B major (Si maior). The bottom staff is labeled 'Violin' and also in 4/4 time. It begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on B4, moving up stepwise to F#5, marked with a forte (f) dynamic.



5 - Heptatônicas (Lídio7) X Sistema Axial (Lendvai)

O Lídio7 é também o modo gerador do tema principal do Terceiro Movimento da *Sonata para Dois Pianos e Percussão* (1938):

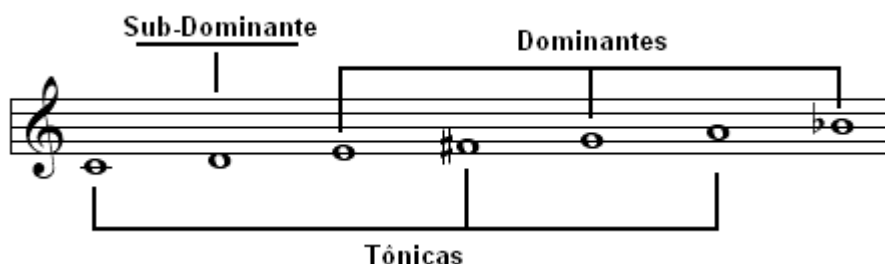
Ex. 3.15 Lídio7

A predileção de Bartók pelo Lídio7 pode ser justificada pelo fato de que este modo, além da proximidade com a Série Harmônica e da facilidade para se modular para uma escala de Tons Inteiros, entre outras Habilidades Internas¹⁵, possui três alturas do eixo de Tônicas (Sistema Axial) e três alturas do eixo de Dominantes, identificado por Lendvai na grande maioria das composições posteriores ao *Quarteto IV*. Trabalhar com o Lídio7 proporciona ao compositor uma possibilidade privilegiada para tecer diferentes conexões operacionais no

¹⁵ Ver Capítulo I, p. 28.

artesanato que edifica os vários Sistemas Conjugados (Modos, Sistema Axial, Proporções Áureas, etc.).

Ex. 3.16 Lídio7 X Sistema Axial



Tônica		Subdom.		Dominante	
	<u>Dó</u>		<u>Fá</u>		<u>Sol</u>
Lá	Mib	Ré	Láb	Mi	Sib
Fá#		Si		Dó#	

Embora trabalhe com as 12 alturas, o Sistema Axial de Bartók propicia, em diversas obras, um pensamento musical que se aproxima do Sistema Tonal, estabelecendo um plano de polarizações em diferentes centros em seus desenvolvimentos. Neste sentido, uma relação estreita entre o modo gerador dos temas (Lídio7) e os centros dos eixos de Tônica, Subdominante e Dominante, sobre os quais a peça irá apoiar-se, unifica e sustenta o planejamento harmônico da obra.

c) RELAÇÕES ENTRE SEÇÃO ÁUREA E FORMA

Seção Áurea em Outras Obras

No Capítulo II, analisamos detalhadamente a aplicação da **Seção Áurea** e da **Série de Fibonacci** como elementos de estruturação e organização formal no *Quarteto IV*, sugerindo o conceito de **desenvolvimento em progressão**¹⁶, totalmente integrado à utilização, atualizada a seu tempo, que Béla Bartók faz da Forma Sonata no Século XX. Na grande maioria de suas obras subseqüentes, Bartók lançou mão de mais esse sistema. Entre as várias maneiras experimentadas pelo compositor de utilização da Seção Áurea e da Série de Fibonacci, a mais comum foi a de reservar o ponto áureo (0,618), no que corresponde ao número total de compassos de um movimento (ou à duração em tempo cronometrado) para a **Reexposição** de um tema principal, após seu desenvolvimento. Veremos a seguir exemplos em outras obras:

Música para Cordas, Percussão e Celesta (1936)

Em *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, em seu Primeiro Movimento, pouco antes da Reexposição em **Inversão** do tema principal, todas as vozes atingem, depois de um intrincado contraponto, um grande *fff* em **Mib**. Isto acontece no início do compasso 56. Considerando que o movimento tem o total de 88 compassos, temos: **88 X 0,618 = 54,4**; uma defasagem de um

¹⁶ Desenvolvimento em progressão no sentido da progressão da quadratura clássica para a organização das frases musicais em outros agrupamentos de compassos.

compasso e meio¹⁷. Além desse uso da **Seção Áurea**, dos **Cânones** e das **Inversões** (ver item **f-1**, p. 143), lembramos que o **Sistema Axial** também está sendo explorado neste movimento: o **Mib** é exatamente a altura correspondente ao trítono do **Lá** (mesmo eixo de Tônica) que inicia e finaliza o movimento em uníssono.

Outros exemplos:

Sonata para Dois Pianos e Percussão (1937)

Primeiro Movimento

443 compassos X 0,618 = **274** (**reexposição** exatamente)

Seção Áurea Invertida: 443 - 274 = **169** (desenvolvimento começa no 175)

274 compassos do início até a reexposição.

Seção Áurea Invertida: 274 X 0,618 = **169**; 274 - 169 = **105** (exatamente

Più Tranquillo – Tema C)

Concerto II para Violino e Orquestra (1938)

Primeiro Movimento

389 compassos X 0,618 = **240,4** (**reexposição** – Tema B – no **241**)

Utilizando a Série de Fibonacci com o número de compassos:

¹⁷ Lembramos que, em muitos casos, a soma do número de compassos não leva em conta compassos com número diferente de tempos (comuns em Bartók) nem acelerandos e rallentandos. Com uma cronometragem geral do movimento, normalmente, percebemos que as pequenas defasagens diminuem e até desaparecem.

Série de Fibonacci: **1.1.2. 3. 5. 8. 13. 21** (no compasso **22** – tema A2 – **a tempo mosso**). **34. 55** (no compasso **56** – tema B – **Risoluto**). **89** (no compasso **92** – **Vivace** - trêmolo – início da transição), etc.

Concerto para Orquestra (1943)

Segundo Movimento:

263 compassos X 0,618 = **162,5** (a reexposição no final do **164**).

Quarto Movimento:

151 compassos X 0,618 = **93,3** (reexposição dos trinados do início no **92**).

Quinto Movimento

625 compassos X 0,618 = **386** (a reexposição acontece no final do **384**).

d) A SEÇÃO ÁUREA COMO REGULADORA DAS ALTURAS

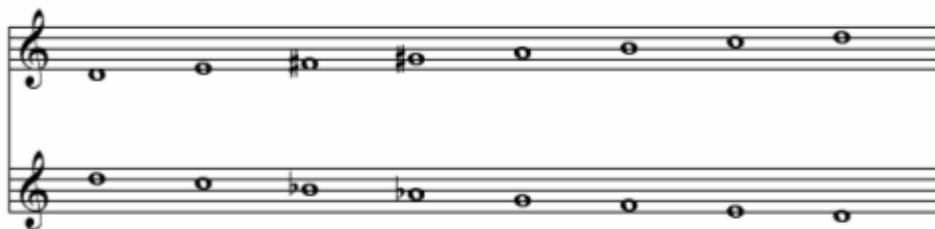
Série de Fibonacci X Heptatônicas

Além da utilização recorrente da **Seção Áurea** como sistema de estruturação formal interna dos movimentos de suas obras, Bartók utilizou a **Série de Fibonacci** como instrumento regulador na escolha de materiais musicais específicos (Heptatônicas) que seriam matrizes para determinadas obras.

Lídio7 X Inversão

O modo Lídio7, também chamado de Escala Acústica por Lendvai e, mais recentemente, de Escala Bartók, foi base de estruturação de uma série de obras do compositor, notadamente após o *Quarteto IV*.

Ex. 3.17 Lídio7 e sua Inversão (Eólio b5)



No exemplo acima temos o Lídio7 (em Ré) e um modo descendente (Eólio b5) gerado pela inversão dos intervalos do Lídio7. Este Eólio b5 é mais um modo da mesma Hepta 2 que analisamos no primeiro Capítulo.¹⁸

Lídio7 e Eólio b5 X Série de Fibonacci – *Cantata Profana* (1930)

O Eólio b5 aparece na *Cantata Profana* – para dois coros, tenor solo, barítono solo e orquestra (1930) –, primeira obra de grande formação após o *Quarteto IV*. Além de ser a inversão do Lídio7, o Eólio b5 é também um modo que se aproxima de uma formação escalar baseada na Série de Fibonacci, considerando os números (1 2 3 5 8 etc.) como intervalos de meio-tom¹⁹:

Ex. 3.18 Série de Fibonacci no Eólio b5



¹⁸ Além do Eólio b5 e do Lídio7 (*Cantata Profana*), Bartók já havia utilizado no *Quarteto IV* a Menor Melódica, o Mixolídio com sexta menor e o Lídio Aumentado, todos modos da mesma Hepta 2.

¹⁹ Esta relação entre Escala Acústica e Série de Fibonacci é colocada por Lendvai em: LENDVAI, Ernő. *Bela Bartók. An analysis of his music*. London and Edinburgh: Kahn & Averill, 1971. Embora o Eólio b5 tenha quatro alturas que coincidem com a Série de Fibonacci (segunda maior, terça menor, quarta justa e sexta menor) a principal característica do modo, a quinta diminuta, não está representada na série.

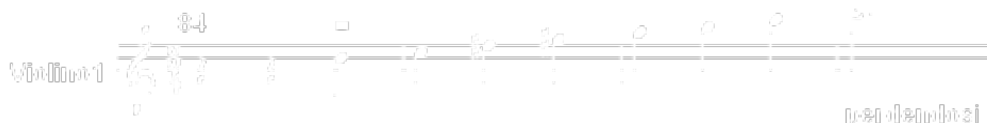
É exatamente com este modo que Bartók abre o Primeiro Movimento da *Cantata Profana*:

Ex. 3.19 *Cantata Profana* – compassos 1 a 3



A inversão – Ré Lídio7 – pode ser observada no encerramento da peça, nos últimos compassos do Terceiro Movimento:

Ex. 3.20 *Cantata Profana* – Terceiro Movimento



e) RELAÇÕES ENTRE TIMBRES E ALTURAS

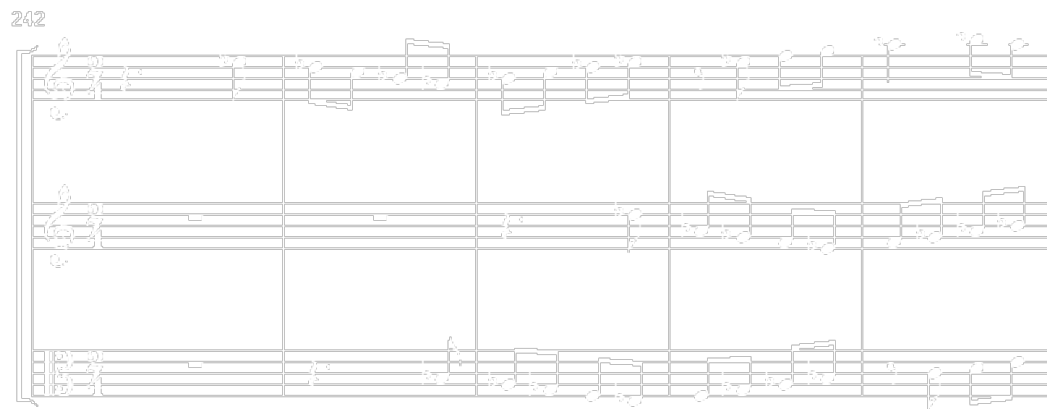
Pizzicattos X Heptatônicas

Assim como Forma e Seção Áurea relacionam-se de maneira estreita na obra de Bartók, determinadas escolhas de materiais musicais (alturas) são enfatizadas com a opção de determinado timbre específico. Vimos no Capítulo anterior a relação direta do **Cromatismo** quase glissando do Segundo Movimento do *Quarteto IV* com o **Arco** das cordas e a interferência de

pizzicattos e, também no Quarto Movimento, a relação das **Heptatônicas/Tons** **Inteiros** com os **Pizzicattos** e a interferência do Pizzicato Bartók.

A partir da metade do Segundo Movimento da *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, Bartók utiliza-se de uma junção de procedimentos explorados no Segundo e Quarto Movimentos do *Quarteto IV*. No compasso 243 inicia-se uma seção de **Pizzicattos** (como no Quarto Movimento do *Quarteto IV*) sobre **Heptatônicas** descendentes (o mesmo Láb Mixolídio com sétima maior acrescentada) em imitação:

Ex. 3.21 Pizzicattos – *Música para Cordas, Percussão e Celesta*



Arco com Surdina X Cromatismo

Cerca de um minuto ou 70 compassos depois (compasso 309), inicia-se uma seção movimentada (Allegro em semicolcheias) com as cordas em **Arco e Surdina** sobre segmentos **Cromáticos** (como no Segundo Movimento do *Quarteto IV*, com destaque para a mesma altura - Mi).

Ex. 3.22 Arcos com Surdina - *Música para Cordas, Percussão e Celesta*



Em Béla Bartók, uma alteração no timbre pode estar marcando tanto uma nova seção formal quanto uma modificação do material musical (alturas) em operação.

f) OUTROS SISTEMAS DE COMPOSIÇÃO

1 - Cânone, Fugatos e Strettos

Desde a primeira década do século XX, Bartók demonstrava sua admiração e sua profunda dedicação pelo estudo da obra de J. S. Bach. O próprio Bartók publicou, em 1908, uma edição revisada do *Cravo Bem-Temperado*, em que reorganiza a seqüência dos Prelúdios e Fugas utilizando parâmetros didáticos de dificuldade de execução como opção ao da seqüência das tonalidades. Em meados da década de 20, Bartók incorpora técnicas contrapontísticas do Barroco Italiano, transcrevendo originais para o piano e trabalhando sobre Marcello, Frescobaldi e outros.

Em seu capítulo *Chamber Music*, publicado no compêndio organizado por Gillies, Elliot Antokoletz destacou:

“Os estudos de Bartók sobre Bach podem ser mais intensamente sentidos nas obras desse período (meados de 20). Suas peças para piano pressagiam um movimento em direção à grande densidade cromática e ao altíssimo artesanato contrapontístico dos dois Quartetos (III e IV) (...) baseados num uso sistemático e penetrante de cânones, fugatos e strettos.”²⁰

E nas palavras do próprio compositor:

“(...) Bach (...) nos mostrou o significado transcendente do contraponto...”²¹

Exemplificaremos, na seqüência, o emprego de cânones e imitações como técnicas fundamentais na composição de Béla Bartók.

Two Portraits (1911)

É justamente na época da publicação de sua edição do *Cravo Bem-Temperado* (1907/1908), ainda no início de sua carreira de compositor, que Bartók inicia a composição do Primeiro Movimento de seu primeiro *Concerto para Violino*, inacabado e mais tarde orquestrado como o Primeiro Movimento de *Two Portraits* (op. 5 - 1911). Embora ainda envolto na herança tonal dessa primeira década do século 20, a utilização de cânones longos e fugatos em *Two Portraits* faz-nos lembrar muito mais o Bartók dos anos 30 que o dos anos 10 e da primeira metade dos anos 20. O tema principal, que é construído sobre um

²⁰ GILLIES, Malcolm. *Bartók Companion*. England: Farber and Farber, 1993, p. 258.

²¹ MOREAUX, Serge. *Béla Bartók*. London: Havill Press, 1953.

acorde de **Ré** maior com sétima maior (**Ex. 3.23**), dura 7 compassos e é apresentado pelo Violino Solo, retomado na entrada do Violino 1 no compasso 17, pelo Violino 2, em **Lá**, no compasso 24, pelas madeiras novamente em **Ré**, no compasso 34 e, mais adiante, na entrada dos Violoncelos e Contrabaixos em **Sol**, no compasso 38.

Ex. 3.23 *Two Portraits* – Tema em Ré



Quarteto IV

É, mais uma vez, no Quarto Movimento do *Quarteto IV* que Bartók experimenta de forma definitiva uma adaptação pessoal das técnicas contrapontísticas absorvidas de Bach. A estrita relação entre os materiais musicais pré-selecionados (**Heptatônicas**) e a apresentação em cânone promove o ambiente propício para as primeiras sobreposições que se estabelecerão. A Polimodalidade gerada por essas sobreposições deflagrará, num segundo momento, um Cromatismo Modal. Esse ambiente densamente cromático é também alcançado pela sobreposição das duas **Hexafônicas** com a utilização de todas as 12 alturas. Assim como Bach, Bartók aparentemente encaminha as entradas do “sujeito” na tonalidade principal (**Láb** Lídio7) na Viola

e de sua “resposta” quinta acima (**Mib**) no Violino 2. A diferença é que por meio das sucessivas entradas em ciclo de quintas, com Violoncelo em **Sib** e Violino 1 em **Fá**, Bartók vai sobrepondo “tonalidades” simultâneas e gerando seu Cromatismo Modal. A Exposição dos temas, neste Quarto Movimento, termina com um Stretto onde ouvimos segmentos centrados em Láb, Mib, Sib e Fá, entre os compassos 37 e 40, abrindo espaço para a dissolução posterior dos Cânones na textura do Trio.

Ex. 3.24 Stretto em Ciclo de Quintas - *Quarteto IV* - Quarto Movimento

The musical score for Ex. 3.24 is a stretto in cycle of quintas from the fourth movement of Bartók's Quartet IV. It consists of four staves. The first staff (Violino 1) begins at measure 37 with a melody in La b. The second staff (Violino 2) also begins at measure 37 with a melody in La b. The third staff (Violoncelo) begins at measure 37 with a melody in Sib. The fourth staff (Bass) begins at measure 37 with a melody in Fá. The score shows a cycle of quintas: La b, Sib, Fá, and Mib. The dynamics are marked mf.

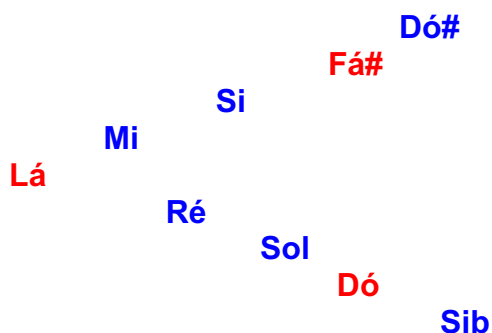
“(...) aqui o tema é ouvido em quatro diferentes níveis. Esta espécie de arranjo em fugato, que mais tarde assumirá uma forma mais consistente em *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, obviamente produz uma maior amplitude tonal que a “resposta” em dois níveis à quinta.”²²

²² KARPATI, op. cit., p. 357.

Música para Cordas, Percussão e Celesta (1936)

Em *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, Bartók amplia as sobreposições à quinta em cânones, operando simultaneamente com uma organização fundamentada em eixos e simetria. A partir da altura **Lá**, tomada como eixo, Bartók encaminha simetricamente entradas do tema, alternadamente, em ciclos de quintas ascendentes e descendentes:

Ex. 3.25 Cânones – Ciclos de Quintas



As entradas seguem-se alternadas até as vozes agudas atingirem **Fá#** (final do compasso 26). Neste momento, uma voz grave inicia quase simultaneamente (início do compasso 27) o tema em **Dó**, estabelecendo três das quatro alturas (em **vermelho** no **Ex. 3.26**) do Sistema Axial identificado pelo musicólogo húngaro E. Lendvai nas obras de Bartók dos anos 30:

Ex. 3.26 Sistema Axial

Tônica	Subdom.	Dominante
<u>Lá</u>	<u>Ré</u>	<u>Mi</u>
Dó Fá#	Fá Si	Sol Dó#
Mib	Láb	Sib

Os exemplos a seguir destacam cânones presentes em outras obras de Bartók, posteriores ao *Quarteto IV*:

***Cantata Profana* (1930)**

A abertura do Primeiro Movimento, Molto Moderato, inicia-se com um cânone nas cordas em **Ré** num ambiente polifônico que nos remete à *Paixão Segundo São Matheus* de Bach:

“(…) A introdução orquestral certamente tem a intenção de se assemelhar ao Movimento de Abertura da *Paixão Segundo São Matheus* de Bach. Por outro lado, a *Cantata Profana* representa B. Bartók na plena maturidade de seu estilo pessoal.”²³

Ex. 3.27 *Cantata Profana*

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of *Cantata Profana*. The score is written for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#), indicating D major, and the time signature is 8/8. The music begins with a measure of rest for all instruments, followed by a canon in D major. The Violoncello enters first with a half note D, followed by the Viola with a half note D, then the Violin II with a half note D, and finally the Violin I with a half note D. The instruments then play a series of eighth and sixteenth notes, creating a polyphonic texture. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

²³ SONFAI, László. *Cantata Profana*. Prefácio em Philharmonia Partituren. Wien-London: Universal Edition, 1955.

Concerto II para Violino e Orquestra (1938)

Logo após a exposição dos dois primeiros temas no Violino em **Si** – um primeiro tema inicialmente em dórico que será cromatizado e um segundo tema também em **Si**, mas na pentatônica menor –, ouve-se a repetição do primeiro tema nas cordas, em cânone, com os Violinos 1 e 2 apresentando o tema na tonalidade básica (**Si**) e as Violas, Violoncelos e Contrabaixo um tom acima (**Dó#**):

Ex. 3.28 Concerto para Violino nº 2

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is for measures 43 through 46. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Violin I and Violin II parts are in treble clef, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts are in bass clef. The score begins with a forte (f) dynamic marking. The Violin I and Violin II parts play a melodic line, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a harmonic line. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are in canon with the Violin I and Violin II parts, starting one measure later.

Sonata para Dois Pianos e Percussão (1938)

Nos compassos 4 e 5 do Primeiro Movimento, os dois pianos apresentam o motivo inicial em cânone, separados por um trítono **Fá#** e **Dó** (Sistema Axial):

Ex. 3.29 Sonata para Dois Pianos e Percussão

4

Piano 1

pp

Piano 2

pp

Divertimento para Orquestra de Cordas (1939)

Na abertura do Segundo Movimento, Molto Adagio, um primeiro tema é apresentado nos Violinos 2. A partir do compasso 6, é repetido nas Violas em cânone (em quarta justa) com os Violinos 1:

Ex. 3.30 Divertimento

6

Violin I

con sord.

pp

Viola

con sord.

p

2 - Ataques Homofônicos

Um procedimento composicional recorrente no *Quarteto IV* e em grande parte da obra subsequente de Béla Bartók é a introdução de ataques homofônicos em forte, interrompendo e recortando o discurso musical linear de determinado movimento. Ao contrário dos diversos Sistemas Conjugados analisados, os Ataques Homofônicos são muito mais uma característica estilística do compositor, que pode ser aplicada a diferentes sistemas, do que um sistema composicional propriamente dito. Provavelmente herdados do Stravinsky da *Sagração da Primavera* (1913) e *Les Noces* (1923), em Bartók os Ataques Homofônicos cumprem a função de: a) introduzir elementos de assimetria e surpresa no universo rigoroso das Proporções Áureas, Cânones, Espelhos e Inversões; b) provocar o efeito da interferência de um material estranho que interrompe o discurso contínuo e facilita a transição entre seções distintas.

Quarteto IV: Quarto Movimento

No Quarto Movimento, os Ataques Homofônicos aparecem como interferências em fortíssimo no discurso linear em *ppp* da Micropolifonia (compassos 65 a 77). Os Ataques Homofônicos ganham força no final do compasso 75 e viabilizam a Reexposição a partir do compasso 77.

Ex. 3.31 Ataques Homofônicos – Compassos 65 a 77 – Quarto Movimento

The musical score is divided into three systems, each containing four staves (two treble and two bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 65-68):** Measures 65 and 66 start with a *ppp* dynamic. Measures 67 and 68 end with a *f* dynamic. Accents (>) are present on the first notes of measures 65, 66, 67, and 68.
- System 2 (Measures 69-73):** Measures 69 and 70 start with a *ppp* dynamic. Measures 71 and 72 end with a *f* dynamic. Measures 73 and 74 start with a *ppp* dynamic. Accents (>) are present on the first notes of measures 69, 70, 71, 72, and 73.
- System 3 (Measures 74-77):** Measures 74 and 75 start with a *ppp* dynamic. Measures 76 and 77 end with a *mf* dynamic. Measures 74 and 75 also feature a *ff* dynamic. Measures 76 and 77 are marked *sul pont.* (sul ponticello).

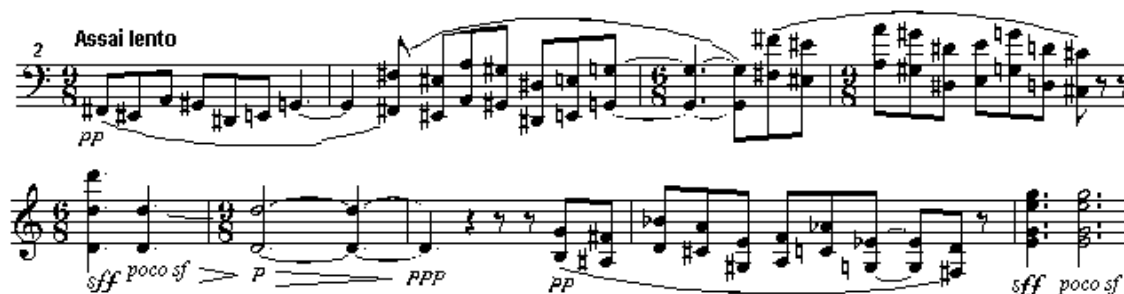
Quarteto IV: Primeiro Movimento

No Primeiro Movimento, a transição entre o final da seção de desenvolvimento e a recapitulação (compasso 92) é feita, a partir do compasso 82, por Ataques Homofônicos em *sff* com a mesma altura **Fá**, na região aguda, dos Ataques Homofônicos do Quarto Movimento.

Ex. 3.32 Ataques Homofônicos – Compasso 82 – Primeiro Movimento

Dois Planos e Percussão, no Primeiro M

Ex. 3.34 Sonata para Dois Pianos e Percussão



Os cânones, strettos, fugatos e os ataques homofônicos são utilizados por Bartók necessariamente atrelados a outros sistemas de organização das **alturas** (Polimodalidade, Politonalidade, Cromatismo Modal) sobrepostos e de **simetrias** (Sistema Axial, Seção Áurea, Inversões, Retrógrados, etc.) inter-relacionados.

A análise cuidadosa da obra da última década e meia de vida de Béla Bartók proporciona uma infindável coleção de intersecções de sistemas que operam de forma conjugada. Por ora, esses trinta e quatro exemplos de onze obras diferentes, apresentados neste Capítulo III, parecem ser suficientes para um primeiro contato mais criterioso com o pensamento composicional do músico húngaro.

CONCLUSÃO

O *Quarteto de Cordas IV* de Béla Bartók tem sido, nos 76 anos que nos separam de sua composição, uma das obras que mais instigam e intrigam compositores, intérpretes, pesquisadores e admiradores do compositor húngaro. Em decorrência disso, e a partir das duas principais fontes, Budapeste e Nova York, acumulou-se uma extensa bibliografia específica de diferentes linhas de análise, por vezes aparentemente contraditórias.

O desafio da análise harmônica do Primeiro Movimento trouxe para o campo de debate diversas teorias, todas consistentemente fundamentadas, mas, na maioria dos casos, dificilmente sustentadas por toda a partitura. A justificativa simples e esclarecedora para isso é o fato de que o compositor não faz uso de apenas um sistema de composição, mas, sim, de vários sistemas que operam conjugados, sobrepondo, interpenetrando e deslizando de um para o outro através de materiais pivôs que irradiam e guardam, em seu cerne mais primordial, duas questões fundamentais, uma Microcósmica e outra Macrocósmica:

1) Microcósmica: trata do enfrentamento das menores células motivicas da música ocidental, o Tom e o Semitom, como protomateriais de um verdadeiro drama instrumental que há de ser experimentado em cada frase, em cada seção, em cada movimento e em cada obra do compositor. Esses Tons e Semitons individuais podem agrupar-se pouco a pouco, formando células, gerando modos e edificando a obra pelo encaixe artesanal preciso de seus fragmentos.

2) Macrocósmica: trata o Tom e o Semitom no âmbito do sistema global, observados não mais do ponto de vista (ou de audição) do particular, mas do todo.

Aqui o Tom e o Semitom aparecem ordenados no Sistema Axial de doze alturas, no cromatismo decorrente da complementaridade das duas Hexafônicas, na sugestão de materiais estabelecidos a partir da Série de Fibonacci.

Mesmo assim, um olhar (ou escutar) Microcósmico ou Macrocósmico para desvendar o pensamento de Bartók no *Quarteto IV* e em sua obra posterior ainda não é suficiente. É necessário **sobrepor** o micro e o macro. Tratar simultaneamente, como fazia o compositor, o fragmento e o todo.

Ainda assim, esse olhar de completude esclarecerá apenas o que chamamos de “questão harmônica” da obra. Acontece, no Bartók pós-1928, que a questão harmônica pode não se justificar totalmente quando observada isolada dos outros Sistemas de composição que estão sendo utilizados. Determinada extensão de frase, por vezes, só pode ser explicada pela “quadratura” de Fibonacci, cuja série pode estar ao mesmo tempo regulando operações rítmicas, entradas de cânones bachianos e imitações e inversões em desenvolvimento. O Timbre, muito mais do que um efeito, se observado de maneira isolada, estabelece freqüentemente conexões com a Forma, ajudando a preparar transições e a seccionar a estrutura. E, por se relacionar com a Forma, relaciona-se conseqüentemente com as alturas (“harmonia”), destacando notas aparentemente e propositadamente estranhas a um contexto, mas simpáticas a um outro Sistema em operação, como que se auto-iluminando e revelando generosamente a frágil incógnita de nossa equação sonora.

Todo esse processo é construído passo a passo na história musical do Béla Bartók pré-*Quarteto IV* por meio de um temperamento generoso de deixar-se

influenciar, sempre, pelo micro e pelo macro e de absorver as grandes conquistas musicais, venham elas das fontes e épocas que vierem.

O microcosmo das pesquisas de música camponesa traz consigo a experiência sincrônica do **particular e universal**, sugere modos, afinações, ritmos. Ao mesmo tempo, Bartók olha para o folclore e para a natureza tendo como ponto de referência seus estudos das Proporções Divinas ou Áureas. Modos camponeses da Hepta 2 (Modalismo) podem operar em conjunto com o sistema Axial de 12 alturas (Atonalidade), que é também Funcional, com Tônicas, Subdominantes e Dominantes (Tonalidade), com temas e desenvolvimentos, com inversões e cânones perfeitos. Bartók propõe e estabelece parcerias de velhos camponeses romenos com Bach, de antigas canções árabes com Beethoven, sob um olhar atento e discreto de Debussy, aceitando, vez por outra, sugestões pontuais de Stravinsky, entre outros.

Esta dissertação procurou, a seu modo, reproduzir esse percurso trilhado por Bartók em três níveis:

Um primeiro momento (Capítulo I), que antecede a composição e parte de inspirações de fontes camponesas, selecionando cuidadosa e criteriosamente os materiais musicais básicos (Lídio⁷ – por exemplo) e aplicando a eles o filtro da tradição para, em seguida, confrontá-los e sobrepô-los aos seus próprios desdobramentos, criando texturas e resultantes ao mesmo tempo inesperadas e diversificadas, mas com forte presença de elementos unificadores.

Um segundo momento (Capítulo II), que organiza e precede o todo pelo olhar das operações de simetria (Seção Áurea e Série de Fibonacci), mas que se dá de fato passo a passo, compasso a compasso, no artesanato instantâneo do

ato da composição, regulando segmentos de frase, números de tempos, ritmos, seções, etc.

E um terceiro momento (Capítulo III) em que, já de posse dos conhecimentos obtidos e sintetizados e em plena maturidade na maestria das aplicações dessa Polissistematicidade, pode-se explorar, caso a caso, as infinitas possibilidades de Conjugação desses Sistemas, com pequenos enfoques de destaque e combinações, ora aqui, ora ali, em diversas obras distintas, para formações variadas (solo, câmara, orquestral e vocal), como fez Bartók nos anos 30 e 40.

A composição posterior do Quarto Movimento do *Quarteto IV* trouxe para a obra um equilíbrio formal (Forma em Arco), fortalecendo a unidade e as conexões entre os movimentos e destrinchando, paralelamente, tanto os **Semitons** (Segundo Movimento – 1º Scherzo – cromatismo quase glissando) quanto os **Tons** (Quarto Movimento – 2º Scherzo – Pizzicatos – Tons Inteiros), propostos no início do Primeiro Movimento.

O Quarto Movimento do *Quarteto IV* de Béla Bartók foi construído de modo técnico e sintético e ocultou, sob o disfarce curioso da sofisticação timbrística dos Pizzicattos, um modelo composicional que resume e aglutina as conquistas de um percurso de quase trinta anos e sedimenta o terreno para os últimos dezessete.

Béla Bartók deixa a nós a missão, atualizada a este início de século XXI, de identificar e estudar os Sistemas Conjugados de composição para, mais adiante, aventurarmo-nos a tentar percorrer o caminho que faltou:

“...devo partir e ainda tenho tanto para dizer...”

BIBLIOGRAFIA

1 - Livros e Artigos

ABRAHAM, Gerald. The Bartók of the Quartets. *Music and Letters XXVI*, nº 4, Oxford, 1945.

ANTOKOLETZ, Elliott. Concerto for Orchestra. *The Bartók Companion*. England: Farber and Farber, 1993.

_____. Middle-Period String Quartets. *The Bartók Companion*. England: Farber and Farber, 1993.

_____. The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music nº 137*. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1981.

_____. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

BACHMANN, Tibor and Peter J. An Analyses of Béla Bartók's Music Through Fibonacci Numbers and Golden Mean. *The Musical Quarterly: vol. LXV nº 1*. New York/London: G. Schirmer, jan. 1979.

BARTÓK, Béla. *Escritos sobre Música Popular*. Tradución de Roberto V. Raschella. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.

BASS, Richard. Models of Octatonic and Whole-Tone Interaction: George Crumb and his predecessors. *Journal of Music Theory: vol. 38.2*. New Haven, Connecticut: Yale University, fall 1994.

- BAYLEY, Amanda. *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BERNARD, Jonathan W. Space and Symmetry in Bartók. *Journal of Music Theory*: vol. 30.2. New Haven, Connecticut: Yale University, fall 1986.
- CAZNOK, Y. B. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: Unesp, 2003.
- CHALMERS, Kenneth. *Béla Bartók*. London: Phaidon Press Limited, 1995.
- CITRON, Pierre. *Bartok (Collections Solfèges)*. France: Editions du Seuil, 1963.
- COHN, Richard. Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach. *Journal of the American Musicological Society*, vol. XLIV, nº 2. New Haven, Connecticut: Yale University, summer 1991.
- _____. Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók. *Music Theory Spectrum (The Journal of the Society for Music theory)*. Vol. 10, 1988.
- DEUTSCHE GRAMMOPHON COLLECTION. *Bartók: A Voz da Música Popular Húngara*. Fascículo 42. Barcelona: Ediciones Altaya, 2000.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Edição concisa. SADIE, S. (Ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- DINGLE, Christopher. Book Reviews: Béla Bartók Studies in Ethnomusicology. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 202. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1997.
- DÓRATI, Antal. Bartokiana. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 136. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1981.
- DOWNEY, John W. *La Musique Populaire dans l'œuvre de Béla Bartók*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1964.

FORTE, Allen. Bartók's "Serial" Composition. *Problems of Modern Music*. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1960.

GILLIES, Malcolm. Bartók and Boosey & Hawkes: The European Years. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* n° 200. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1997.

_____. Bartók's Notation: Tonality and Modality. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* n° 145. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1983.

_____. Béla Bartók. *The New Grove dictionary of music and musicians*. SADIE, S. London: Mac Millan Publishers Limited, 1995, 20 v.

_____. Book Reviews: Béla Bartók Studies in Ethnomusicology. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* n° 202. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1997.

_____. Masterworks (1): Music for Strings, Percussion and Celesta. *The Bartók Companion*. England: Farber and Farber, 1993.

_____. *The Bartók Companion*. England: Farber and Farber, 1993.

GINASTERA, Alberto. Homage to Béla Bartók. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* n° 136. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1981.

GOW, David. Tonality and Structure in Bartók's First Two Strings Quartets. *Music Review Vol. 34, n° 3-4*, august-november, 1973.

GRIFFITS, Paul. *A Música Moderna*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

GRIFFITS, Paul. *Gyorgy Ligeti. The Contemporary Composers*. London: Robson Books, 1997.

HARLEY, Maria Anna. Book Reviews: Béla Bartók. Composition, Concepts and Autograph Sources; Bartók: The Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's World; Béla Bartók by Kenneth Chalmers; Bartók and His World. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 198. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1996.

KARPATI, Janos. *Bartok's Chamber's Music*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1994.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

LACERDA, Marcos Branda. Pribaoutki de Igor Stravinsky. *Revista Música* 9 e 10. São Paulo: Departamento de Música da ECA - USP, 1998-1999.

LENDVAI, Ernő. *Bela Bartók. An analysis of his music*. London and Edinburgh: Kahn & Averill, 1971.

_____. *Bartók and Kodály: vol. 3*. Budapest: Institute for Culture, 1979.

MASON, Colin. An essay in Analysis: Tonality, Symmetry and Latent Serialism in Bartók's Fourth Quartet. *The Music Review* 18 nº 3, august 1957.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MEYER, John A. Beethoven and Bartók: A Structural Parallel. *Music Review* 31 pp. 315-21, 1970.

MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara N.1*. São Paulo: Rondó, 2003.

PANUFNIK, Andrzej. Homage to Béla Bartók. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 136. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1981.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1991.

_____. Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók. *The Music Review* 16, 1955.

RITMO. *Béla Bartók 1881-1991*. nº 514, Madrid, 1981 (Revista).

SALZMAN, Eric. *Introdução à Música do Século XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

SAMSON, Jim. Book Reviews: Béla Bartók Essays. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 123. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1977.

_____. Books Reviews: Bartók's Strings Quartets. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 123. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1977.

_____. Books Reviews: The Music of Béla Bartók. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 155. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1985.

_____. Books Reviews: The Workshop of Bartók and Kodály. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 151. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1984.

SOMFAI, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

STEVENS, Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: W. W. Norton & Company, 1953.

STEVENSON, Ronald. Book Reviews: Béla Bartók: Serbo Croatian Folksongs, Rumanian Folk Music and Turkish Folk Music From Asia Minor. *Tempo: A*

Quarterly Review of Modern Music nº 124. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1978.

SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók Essays*. London: Farber & Farber, 1976.

_____. Synthesis of East and West: Mikrokosmos. *The Bartók Companion*. England: Farber and Farber, 1993.

TOOP, Richard. *György Ligeti*. Londres: Phaidon, 1999.

TREITLER, Leo. Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók. *Journal of Music Theory*, Vol. 3, nº 2, november 1959.

WALSH, Stephen. *Bartók Chamber Music*. London: BBC Publications, 1982.

WILSON, Paul. *The Music of Béla Bartók*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.

XENAKIS, Iannis. Homage to Béla Bartók. *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* nº 136. England: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1981.

2 - Partituras

BARTÓK, Béla. *Allegro Barbaro – piano solo* (partitura). USA: Universal Edition, 1945.

_____. *Cantata Profana* (partitura). Viena: Universal, 1934.

_____. *Concerto for Orchestra* (partitura). England: Boosey & Hawkes, 1946.

_____. *Concerto 1 for Piano and Orchestra* (partitura). Viena: Universal Edition, 1927.

_____. *Concerto 2 for Piano and Orchestra* (partitura). Viena: Universal Edition, 1932.

_____. *Dance Suite* (partitura). Viena: Universal, 1924.

_____. *Deux Portraits pour orchestre* (partitura). Budapest: Editio Musica Budapest, 1953.

_____. *Divertimento for String Orchestra* (partitura). London: Boosey & Hawkes, 1940.

_____. *Music for String Instruments, Percussion and Celesta* (partitura). Viena: Boosey & Hawkes, 1937.

_____. *Sonata para Piano (1926)* (partitura). New York: Boosey & Hawkes, 1955.

_____. *Sonata for Two Pianos and Percussion* (partitura). New York: Boosey & Hawkes, 1942.

_____. *String Quartet N° 1, op. 7* (partitura). Budapest: Editio Musica Budapest, 1956.

_____. *String Quartet N° 2, op. 17* (partitura). Viena: Universal Edition, 1920.

_____. *String Quartet N° 3* (partitura). Viena: Universal Edition, 1929.

_____. *String Quartet N° 4* (partitura). Viena: Universal Edition, 1929.

_____. *String Quartet N° 5* (partitura). Viena: Universal Edition, 1936.

_____. *String Quartet N° 6* (partitura). England: Universal Edition, 1941.

_____. *Suite op. 14 for piano* (partitura). New York: Boosey & Hawkes, 1918.

_____. *3rd Piano Concerto* (partitura). England: Boosey & Hawkes, 1947.

_____. *The Wooden Prince op. 13* (partitura). Viena: Universal, 1951.

_____. *Violin Concerto n° 2* (partitura). England: Boosey & Hawkes, 1947.

LIGETI, György. *Ramifications for String orchestra or 12 solo Strings* (partitura). Mainz: Schott, 1970.

3 - Gravações

BARTÓK, Béla. *Concerto for Orchestra / Dance Suite* (CD). Budapest Festival Orchestra por Iván Fischer. São Paulo: Paulus, 1994.

_____. *Concerto for Piano and Orchestra N° 1 e N° 2* (CD). Maurizio Pollini e Chicago Symphony Orchestra por Claudio Abbado. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH, 1979.

_____. *Concerto for Piano and Orchestra N° 3 / Music for Strings Percussion and Celesta* (CD). Huseyin Sermet e Tokio Symphony Orchestra por Naoto Otomo, 1998.

_____. *Concerto for 2 Pianos, Percussion and Orchestra / Sonata for 2 Pianos, Percussion and Orchestra* (CD). Katia & Marielle Labèque, Sylvio Gualda & Jean-Pierre Drouet e City Birmingham Orchestra por Simon Rattle. USA: Emi, 2002.

_____. *Concerto para Viola e Orchestra op. Póst* (CD). Daniel Benyamini e Orchestre de Paris por Daniel Barenboim. Deutsche Grammophon Collection, 1980.

_____. *Contrasts* (CD). Da Camera. Radio Canada Internacional, 1987.

_____. *20th Century String Music: Bartók (Divertimento Sz 113) – Britten (Simple Symphony op.4) – Walton (2 Pieces from Henry V) – Stravinsky (Concerto in D Major)* (CD). Bournemouth Sinfonietta por Richard Studt. Munich: Naxos, 1994.

_____. *Duo Piano Extravaganza. Martha Argerich & Friends. Béla Bartók: Concerto for 2 Pianos, Percussion and Orchestra / Sonata for 2 Pianos,*

Percussion and Orchestra (CD). Martha Argerich, Nelson Freire e Royal Concertgebouw Orchestra por David Zinman. New York: Philips, 1995.

_____. *44 Duos for Two Violins* (CD). András Keller e János Pilz. Germany: ECM, 2002.

_____. *For Children* (CD). Zoltán Kocsis. São Paulo: Paulus, sem data.

_____. *Four Old Tunes 9* (CD). Sviatoslav Richter. Melodiya, 1974.

_____. *Four Orchestral Pieces, op. 12 (Sz 51) / Concerto for Orchestra (Sz 116)* (CD). Chicago Symphony Orchestra por Pierre Boulez. Deutsche Grammophon Collection, 1993.

_____. *Herzog Balubarts Burg / Cantata Profana* (CD). Dietrich Fischer-Dieskau, Hertha Töpper, Helmut Krebs, RIAS-Kammerchor, Chor der St. Hedwigs-Kathedrale e Radio-Symphonie-Orchester Berlin por Ferenc Fricsay. Hamburg: Polydor International GmbH, 1960, e Deutsche Grammophon GmbH, 1994.

_____. *Mandarim Miraculoso, op. 19 / Dois Retratos, op. 5* (CD). Ambrosian Singers, John MacCarthy, Shlomo Mintz e London Symphony Orchestra por Claudio Abbado. Deutsche Grammophon Collection, 1983.

_____. *Mandarim Miraculoso, op. 19 / Two Portraits, op. 5* (CD). Chorus of the Viena State Opera, por Helmut Eroschauer e Christoph von Dohnány. Decca, 1981.

_____. *Mandarim Miraculoso / Suíte de Danças* (CD). Schola Cantorum, Hugh Ross, New York Philharmonic por Pierre Boulez. CBS, 1974.

_____. *Mikrokosmos: complete edition* (CD). György Sándor. Holland: Sony Music, 1992.

_____. *Music for Strings, Percussion and Celesta / Concerto for Orchestra* (CD). Philharmonia Orchestra por Herbert von Karajan. London: EMI Records Ltd., 1998.

_____. *O Príncipe de Madeira, op. 13* (CD). London Symphony Orchestra por Antal Dorati. Phillips, 1963.

_____. *6 String Quartets* (CD). Emerson String Quartet. Hamburg: Polydor International, 1988.

_____. *String Quartets* (CD). The New Budapest Quartet. London: Hyperion Records Limited, 1993-1996.

_____. *The 6 Strings Quartets* (CD). Novák Quartet. New York: Phillips, 1994.

_____. *Violin Concerto N° 2 / Sonata for solo violin* (CD). Yehudi Menuhin e Philharmonia Orchestra por Wilhelm Furtwängler. EMI Records Ltd., 1988.

DEBUSSY, Claude. *Préludes 1º Livre / L'Isle Joyeuse* (CD). Maurizio Pollini. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1999.

LIGETI, György. *A Cappella Choral Works* (CD). London Sinfonietta Voices por Terry Edwards. Germany: Sony, 1994.

_____. *Chamber Concerto / Ramifications / String Quartet N° 2 / Aventures / Luz Aeterna* (CD). Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez e La Salle Quartet. Hamburg: Polydor International, 1983.

_____. *Chamber Music / Trio for Violin, Horn and Piano / Ten Pieces & Six Bagatelles for Wind Quintet / Sonata for Solo Viola* (CD). Saschko Gawriloff, Marie-Luise Neunecker, Pierre-Laurent Aimard, London Winds e Tabea Zimmermann. New York: Sony Music, 1998.

_____. *Streichquartett Nr. 1 / Streichquartett Nr. 2* (CD). Arditti-String-Quartet.
Germany: Wergo, 1988.

STRAVINSKY, Igor. *The Firebird (Suite) / Le Sacre du Printemps* (CD). London
Symphony Orchestra por Claudio Abbado. São Paulo: Polygram, 1996.