

da tonalidade pura dos maiores e menores (uma música popular atonal parece-me inconcebível).

“Como nossa atividade baseia-se na música tonal, é evidente que nossas obras são de caráter nitidamente tonal. É verdade que, durante certo tempo, aproximei-me de uma espécie de música de doze sons (Bartok fala aqui do que chamamos dodecafonismo), mas mesmo minhas obras desse período são decididamente fundadas sobre a tonalidade. Este é o seu caráter indiscutível.”

Bem estabelecido isso, como Bartok adaptou sua linguagem musical a essa dupla tendência, que se não é contraditória, pelo menos corre o risco de se tornar? Existe uma espécie de complementaridade entre os modos diatônicos, de que ele encontrou os elementos na música popular, e o sistema cromático, sobre o qual refletiu longamente, experimentando suas leis.

O modo diatônico que ele emprega com maior agrado não pertence aos nossos catálogos. É sobretudo um cruzamento de dois modos medievais, e é o fato de tomar por empréstimo, a cada um deles, as suas mais surpreendentes características, que lhe confere sua grande beleza. Este modo, por suas quatro primeiras notas, pertence ao modo de *fa*, ao modo *hipolídio*, modo extremamente marcante por causa da concentração dos três grandes tons inteiros que apresenta entre os quatro primeiros graus, o que lhe dá uma grande força ascendente. Mas o modo bartokiano abandona o modo lídio nos seus dois últimos intervalos, suprimindo a nota sensível — de que já falamos bastante — a qual, por estar muito próxima da oitava da tônica, em um semitom, é violentamente atraída para ela.

Bartok elimina esta atração abaixando a nota sensível em um semitom, isto é, dotando-a de um bemol. Assim, sua gama termina com o modo de *ré*, *modo lídio* — oitavo modo do cantochão medieval — numa atmosfera menor que contrasta com o superior evocado pelos grandes intervalos dos quatro primeiros graus:



Exemplo 67.

Em seus aspectos cromáticos, o sistema harmônico de Bartok está baseado sobre um princípio de um tecnicismo tão grande que é impossível torná-lo inteligível sem usar aqui o jargão profissional que nos proibimos por princípio.

Esse sistema estabelece, por uma demonstração lógica, certos parentescos funcionais entre tonalidades diferentes e aparentemente bastante afastadas umas das outras.

Se parto da tonalidade de *dó maior*, que não tem nem sustentido nem bemol, a tonalidade que lhe está associada, segundo o sistema, é a de *fa sustentido maior*, da qual seis notas são marcadas com sustenidos. Por outro lado, os mesmos raciocínios aplicados ao tom relativo de *dó maior*, isto é, de *lá menor*, permitem estabelecer uma relação análoga com o tom de *mi bemol menor* (do qual seis notas são marcadas com bemóis).

Estas quatro tonalidades tornam-se, desde então, um mundo fechado, formam uma espécie de supratonalidade que envolve todas as quatro, uma supratonalidade de que todos os elementos são intercambiáveis. Segundo as sinuosidades que o músico pretende descrever com suas linhas melódicas, segundo as cores cambiantes com as quais quer iluminá-las, substituirá um acorde sem alteração por um outro repentinamente carregado de quatro sustenidos, sem romper uma unidade que pode finalmente envolver todos os sons da gama cromática.

Uma outra chave da linguagem de Bartok, muito mais secreta, reside na utilização que faz da seção áurea, não apenas na estrutura interna de suas obras, mas mesmo em sua maneira de estabelecer sucessões de intervalos extremamente sutis, de que sua música traz a marca. Esta mesma atitude pode ser reconhecida na constituição de sua linguagem harmônica cuja base é o acorde maior-menor (aqui reencontramos uma das características da técnica tipo tais como esta (Ex. 69):

Partindo desta harmonia considerada como consonante, um procedimento que evitarei detalhar levamos a certas agregações tipo tais como esta (Ex. 69):



Exemplo 68.



Exemplo 69.

Não digamos mais nada sobre isso.

Seria necessário ainda estudar a rítmica de Bartok que é, talvez, a mais original de seu tempo, juntamente com a de Stravinsky. Ele certamente recolheu sua tradição da boca de camponeses que, ignorando a barra de compasso e as divisões binárias e ternárias do academicismo ocidental, sempre lhe cantaram melodias impossíveis de prender nas malhas da nossa pobre notação escolar.

Daí a complexidade de sua escrita rítmica e seu uso de tempos desiguais. O que significa dizer: ao considerarmos que cada subdivisão do compasso — a que chamamos de *tempo* — tem exatamente a mesma duração das subdivisões vizinhas, e que o que aí se