



A EVOLUÇÃO DA LINGUAGEM MUSICAL DE **BARTÓK**¹

ELLIOTT ANTOKOLETZ
University of Texas at Austin
antokoletz@mail.utexas.edu

1 Esta conferência foi apresentada pelo Prof. Elliott Antokoletz no dia 5 de outubro de 2009 no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O texto foi posteriormente traduzido para o português por Cinthia Rangel de Freitas. A revisão e os exemplos foram preparados pelo Prof. Rodolfo Coelho de Souza que compartilhou com o Prof. Antokoletz a apresentação deste ciclo de palestras como parte da disciplina de pós-graduação “A Música de Béla Bartók”.

RESUMO

Este artigo demonstra como a linguagem musical de Bartók foi moldada por dois procedimentos distintos, todavia convergentes: o empréstimo de fontes musicais folclóricas da Europa Oriental, por um lado, que se imbricam progressivamente com as estruturações abstratas da música pós-tonal, por outro. Essa evolução implicou em um novo tipo de sistema tonal e em novos meios de progressão harmônica. Demonstra-se como a transformação de sua linguagem musical parte do arranjo de canções folclóricas, passa pela composição com melodias folclóricas, e atinge finalmente a abstração com a fusão de coleções simétricas a elementos modais da música folclórica. São analisadas peças representativas das etapas desse processo: a Primeira das *Oito Canções Folclóricas Húngaras*, e três das *Oito Improvisações sobre Canções Camponesas Húngaras* para piano op. 20. Destaque especial é dado ao tetracorde chamado de “célula Z”. O artigo conclui que a evolução do estilo de Bartók, na direção de um idioma musical pessoal, baseou-se na utilização as doze notas do total cromático, mas de uma maneira diferente da de Schoenberg.

PALAVRAS-CHAVE: Bartók; música pós-tonal; fontes folclóricas; célula z

THE EVOLUTION OF BARTÓK'S MUSICAL LANGUAGE

ABSTRACT

This paper demonstrates that Bartók's musical language was built upon two distinct procedures, however convergent: in one hand, the borrowing of Eastern Europe folk music sources that, on the other hand, progressively imbricates with abstract structures of post-tonal music. This evolution implies a new kind of tonal system and new means of harmonic progression. It is also demonstrated how the transformation of his musical language starts with the harmonization of folk songs, evolves to the composition with folk tunes, and finally reaches an abstract level with the fusion of symmetrical collections with modal elements of folk sources. Some pieces representative of this evolution process are analyzed: the first of Eight Hungarian Folk Songs and three of the Eight Improvisation on Hungarian Peasant Songs, for piano, op.20. Special attention is given to the "Z cell" tetrachord. The paper concludes that Bartók's style evolution, in the direction of personal musical idiom, was based in the use of the twelve pitches of the chromatic scale but in a different way as conceived by Schoenberg.

KEYWORDS: Bartók; post-tonal music; folk sources; z cell

A linguagem musical de Bartók pode ser abordada sob dois pontos de vista diferentes – o primeiro, no qual os conceitos e a terminologia são derivados de fontes da música folclórica da Europa Oriental, e o outro em que os conceitos e as ferramentas analíticas são derivados de certas correntes da música culta da Europa Ocidental de seu tempo. Este estudo tem a intenção de mostrar que as premissas subjacentes a ambas as abordagens são essenciais para se entender a evolução da linguagem musical de Bartók. A significação desta evolução é que ela implicou em um novo tipo de sistema tonal e em novos meios de progressão.

Deve ficar claro desde já que o uso dos doze tons cromáticos por Bartók tem pouco ou nada a ver com a concepção de série dodecafônica

de Arnold Schoenberg. Enquanto o conjunto dos doze tons, na música de Schoenberg, “funciona à maneira de um motivo” e deve, portanto, “ser reinventado para cada peça” (SCHOENBERG, 1941, p.219), o uso dos doze tons na música de Bartók é análogo às premissas pré-compositivas das escalas maiores e menores na música tonal tradicional. Na música de Bartók, as doze notas funcionam como uma escala, em vez de um motivo *ostinato* de doze tons, para formar assim a base de sua técnica de composição não-serial. Tal como as escalas maiores e menores serviram de base para se derivar as diversas tríades maiores e menores da música tonal tradicional, a escala cromática serviu como base para derivar as novas espécies de construções harmônicas do idioma bartókiano.

A importância da nova orientação de Bartók, que opta por acompanhamentos mais audaciosos, é revelada pelos meios com que ele conseguiu transformar radicalmente tanto os modos diatônicos, como os não-diatônicos, em complexas formações polimodais, abstratas e simétricas, em que estão incluídas as coleções octatônicas, as de tons-inteiros e outras. As transformações modais e polimodais, que também serviram para ressaltar a qualidade intrínseca das próprias fontes folclóricas originais, foram essenciais para a evolução da linguagem musical de Bartók em direção ao estilo modernista altamente pessoal e abstrato que utilizou nos anos 1920.

O próprio Bartók chamou a atenção para os diferentes papéis que as músicas folclóricas húngaras tiveram no seu desenvolvimento composicional. Em sua palestra, “*A Relação entre a Música Artística Húngara Contemporânea e a Música Folclórica*” apresentada na Columbia University (BARTÓK, 1941), Bartók dividiu a transcrição da música folclórica em três categorias, a saber: (1) “a melodia folclórica usada é a parte mais importante do trabalho” e “o acom-

panhamento adicional e os eventuais prelúdios e poslúdios devem ser considerados apenas como suportes para uma joia”; (2) “a importância das melodias usadas e as partes adicionais tem valor quase igual”; e (3) “o tratamento composicional adicional ganha uma importância de trabalho original, e a melodia folclórica usada deve ser considerada apenas como uma espécie de *motto*.” A última categoria é bem representada pelas suas Improvisações Op. 20. *A Oitava e Terceira Improvisações* exemplificam os meios pelos quais ele conseguiu transformar ambas as estruturas modais diatônicas e não-diatônicas da música folclórica húngara em conjuntos simétricos abstratos (isto é, neste caso, octatônicos e de tons-inteiros). Estas transformações modais, que servem para realçar a qualidade intrínseca das próprias fontes folclóricas originais, foram essenciais para a evolução da linguagem musical de Bartók.

No seu desejo de afastar-se das influências da tradição ocidental, Bartók precisava encontrar os meios para derivar novas estruturas de alturas para harmonizar tanto melodias folclóricas orientais autênticas,

como suas próprias invenções originais, que poderiam eventualmente incluir imitações de melodias folclóricas. As próprias melodias folclóricas mostraram-lhe novas maneiras de harmonização. Logo após suas primeiras investigações em fontes húngaras, Bartók expandiu suas pesquisas a fontes eslovacas e romenas, respectivamente no outono de 1906 e de 1908, aumentando assim as possibilidades de aproveitamento de materiais folclóricos em suas composições. Todas estas fontes musicais folclóricas, que diferem quanto ao grau de complexidade rítmica e modal, já continham as sementes para sua evolução, que parte do arranjo de músicas folclóricas para, a seguir, aventurar-se em alternativas mais interessantes de “composição” com melodias folclóricas. De acordo com Bartók,

quanto mais simples a melodia, mais complexa e estranha pode ser a harmonização e o acompanhamento que vai

bem com ela... É óbvio que, neste caso, nós ficamos muito mais livres para a invenção de um acompanhamento do que no caso de uma melodia de caráter mais complexo. Além disto, estas melodias primitivas não trazem nenhum traço de encaideamentos estereotipados de tríades... Isto nos permite realçar a melodia mais claramente construindo ao redor delas harmonias de ampla extensão que produzem variações em diferentes tonalidades (BARTÓK, 1941, p.342)².

Apesar do colapso da monarquia austro-húngara no final da Primeira Grande Guerra e da severa deterioração econômica e política que se seguiu, Bartók conseguiu produzir vários trabalhos entre 1918 e 1920, incluindo os *Três Estudos* para piano Op. 18 (1918), sua pantomima *O Mandarim Maravilhoso* Op. 19 (1919) e *As Oito Improvisações sobre Canções Camponesas Húngaras* para piano Op. 20 (1920). Todos esses três trabalhos revelam desenvolvimentos marcantes no estilo e na linguagem musical. As *Improvisações* devem

2 A publicação original chamava-se “A parasztzene hatása az újabb mu...zenére” (“A Influência da Música Camponesa na Música Moderna”), *Új Idő...k*, 37/23, Budapeste, Maio de 1931, p.718-19.

ser classificadas como “composições sobre material de música folclórica” em vez de “arranjos de música folclórica”. As próprias canções folclóricas utilizadas em arranjos (ver EXEMPLO 1), que foram coletadas de vários distritos húngaros, assumem agora um papel secundário em relação aos materiais adicionados: os elementos das melodias são sistematicamente desenvolvidos e transformados por interações de conjuntos de notas altamente abstratos.

(a)

2 *f* *lunga* *f* *mf* *sf* *Rec.* *mf* *mf* *espr. mf*

Mi-Pentatônico ----- Mi-Dórico

4 *p* *mf*

Mi-Frígio ----- Mi-Dórico Mi-Pentatônico

- (b) **Mi-Dórico:** E F# G A B C# D
Mi-Pentatônico: E / G A B / D
Mi-Frígio: E F G A B C D

EXEMPLO 1: *Primeira das Oito Canções Folclóricas Húngaras de Bartók (1907)*

(a) Compassos 3 a 8: *canção folclórica autêntica em “estilo de antiga canção folclórica húngara” – modo pentatônico (E-G-A-B-D), estrutura de estrofes de quatro linhas não-recorrentes (A-B-A-B), isométrica (onze sílabas por linha), ritmo parlando-rubato – com acompanhamento pianístico de arpejos impressionistas ao estilo de Debussy.*

(b) *Estrutura da canção em Mi-pentatônico, expandido no acompanhamento nos modos mais amplos Mi-Dórico e Mi-Frígio para formar uma simetria cromática polimodal.*

Na última das *Oito Improvisações* uma conexão entre cada uma das quatro variantes da canção folclórica diatônica utilizada³, e a escala octatônica, torna-se possível principalmente pelas propriedades interválicas do duplo-trítone que forma um tetracorde especial. Este tetracorde simétrico foi chamado, na música de Bartók, de “célula Z”⁴. A última das seções da canção folclórica (do compasso 69 em diante), que linearmente se desdobra em oitavas (ver o EXEMPLO 2a), é exclusivamente acompanhada por uma progressão harmônica baseada em cinco das seis transposições possíveis da célula Z (ver o EXEMPLO 2b). A transposição ausente é a A-D-Eb-Ab, chamada de

Z-9/3. A importância do tetracorde com duplo-trítone (célula-Z), como origem das relações tonais ao longo das Improvisações, é sugerida por uma afirmação do próprio Bartók:

as músicas folclóricas eslovacas e romenas mostram um tratamento altamente interessante do trítone (a primeira, numa espécie de modo mixolídio com sexta menor, os outros, num modo lídio). [...] Estas formas incentivaram o uso livre da quarta aumentada, da quinta diminuída e de [certos] acordes. [...] Por meio da inversão e pela colocação destes acordes em justaposição um sobre o outro, muitos acordes diferentes são obtidos, e com eles, o mais livre possível tratamento melódico, assim como harmônico, dos doze tons de nosso sistema harmônico atual (BARTÓK, 1981, p. 28-35).

3 Esta canção, que foi coletada em Diósd no distrito de Szilágy em 1914, é a base do seguinte esquema formal: seção 1 (comp. 5 a 12); episódio 1 (comp. 13 a 27); seção 2 (comp. 28 a 38); episódio 2 (comp. 38 a 52); seção 3 (comp. 53 a 64); episódio 3 (comp. 65 a 68); seção 4 (comp. 69 a 82).

4 Esta designação foi usada pela primeira vez por Leo Treitler no artigo “Harmonic Procedure in the *Fourth Quartet of Béla Bartók*”, *Journal of Music Theory* 3/2, Novembro de 1959, p. 292-98. Entretanto a célula Z só foi reconhecida como parte de um sistema mais amplo por Elliott Antokoletz em “Principles of Pitch Organization in *Bartók’s Fourth String Quartet*” (Ph.D. dissertation, City University of New York, 1975). O número de transposição da célula a uma determinada altura é determinada pela “primeira” nota. Se designarmos a classe de nota C como sendo 0 e assinalarmos um número correspondente de 0 a 11 a cada nota da escala cromática (C = 0, C# = 1, D = 2, Eb = 3 . . . C = 12 ou 0), então, por exemplo, Eb-Ab-A-D é designado como Z-3. Uma vez que Z-3 mantém seu conteúdo de alturas e sua ordem intervalar em sua transposição no intervalo de trítone, A-D-Eb-Ab (Z-9), nos referimos a esse conjunto por ambos os números de transposição, resultando assim a denominação usada Z-3/9.

(a) Maestro
(♩ = 80)

octatónico Z-8/2 Z-11/5 Z-6/0 octatónico Z-11/5 Z-2/8 octatónico Z-7/1

69 60 *marcatissimo* *poco accelerando* *ff*

C-Dórico

74 octatónico Z-4/10 Z-7/1 octatónico parcial Z-11/5 **Allegro** (♩ = 116) octatónico parcial Z-10/4 Z-11/5 Z-4/10 *allargando* *sempre cresc.*

C-Eólio

79 Z-10/4 Z-11/5 Z-4/10 Z-10/4 Z-11/5 octatónico *a tempo* (♩ = 116) *ff* *brioso* *ff* *ff*

Z-6/0 (parcial) Z-4/10 Z-6/0

(b) seis transposições da "célula Z"

G	Gb	F	E	Eb	D
D	D b	C	B	B b	A
C#	C	B	B b	A	Ab
G#	G	F#	F	E	Eb

Z-8/2 | Z-7/1 | Z-6/0 | Z-5/11 | Z-4/10 | Z-3/9 (ausente)

(c) tritonos nas escalas modais

C-Dórico	C	D	Eb	F	G	A	Bb
C-Eólio	C	D	Eb	F	G	Ab	Bb

EXEMPLO 2: Oitava das *Oito Improvisações sobre Canções Camponesas Húngaras* Op. 20 de Bartók, para piano, pertencente ao subtipo “compondo com canções folclóricas”.

- (a) Seção de fechamento baseada numa variante bimodal da canção folclórica húngara (comp. 69 em diante) harmonizada com cinco das seis transposições possíveis da “célula Z” (isto é, o tetracorde com duplo-tritono derivado das canções eslovacas e romenas) com uma extensão cadencial que emprega uma “célula Z” parcial F-C-[]- Gb (comp.80);
- (b) Propriedade de duplo-tritono em cada uma das seis possíveis transposições da “célula Z”;
- (c) Tritonos presentes na variante da canção nos modos C-Dórico/C-Eólio (Eb-A/D-Ab) implicando a presença da “célula Z-3/9” que está ausente (Eb-Ab-A-D), para demonstrar a derivação básica da estrutura de duplo-tritono da “célula Z” a partir da variante bimodal da canção folclórica.

As *Improvisações* Op. 20 constituem um exemplo da citação de Bartók transcrita acima. Os tetracordes da célula Z de acompanhamento, que primeiro parecem não estar relacionados com a variante da canção folclórica utilizada na quarta seção (ver Exemplo 2a), na verdade têm uma relação estrutural básica com a melodia. Esta começa no modo C-dórico (C-D-Eb-F-G-A-Bb-C), mas no compasso 74 um rebaixamento do sexto grau de A para Ab produz uma mudança para o modo C-eólio (C-D-Eb-F-G-Ab-Bb-C). Como mostra o exemplo 2c, o modo C-dórico contém um trítone, (Eb-A), e o C-eólio, outro, (D-Ab). Estes dois trítonos juntos subentendem a presença de uma transposição da célula Z, a Z-3/9 (Eb-Ab-A-D) que está ausente dos acordes de acompanhamento. Assim, no contexto presente, uma coleção simétrica abstrata (a célula Z) é derivada estruturalmente da propriedade de duplo trítone das variantes bimodais da melodia folclórica original. Num certo sentido, a célula Z é uma compressão cromática extrema do tema diatônico bimodal. O próprio Bartók afirmou

que sua música é baseada na “extensão diatônica” de temas cromáticos e também o reverso, a “compressão cromática” de temas diatônicos.

As ocorrências da célula Z, nestas justaposições específicas, na seção final (do compasso 70 em diante) produzem coleções octatônicas tanto incompletas quanto completas (ver Exemplo 2a). O primeiro emparelhamento (no compasso 70, Z-8/2 e Z-11/5) produz a coleção octatônica G#-Bb-B-C#-D-E-F-G, enquanto o último tetracorde Z do compasso (Z-6/0), implica na mudança para uma nova formação octatônica parcial, F#-[]-[]-B-C-[]-[]-F. O emparelhamento inicial (Z-8/2 e Z-11/5) retorna na segunda frase da melodia (compasso 72) e o terceiro acorde do compasso (Z-7/1) é emparelhado no compasso 74 com Z-10/4 para produzir a coleção octatônica final, E-Gb-G-A-Bb-C-Db-Eb (ver Exemplo 2a). Os acordes restantes da peça sobrepõem estas células Z em segmentos octatônicos incompletos.

A relação complementar entre a variante da canção folclórica diatônica bimodal e o acompanhamento octatônico está melodicamente implícito na estrutura da melodia. Enquanto

a melodia bimodal, do compasso 69 até o segundo tempo do compasso 80, é exclusivamente baseada no conteúdo da coleção mostrada no Exemplo 2c, a *codetta* (terceiro tempo do compasso 80) é iniciada por uma nova nota alterada cromaticamente: Gb (ver Exemplo 2a). Esta nota, mais as duas notas precedentes, produzem um desdobramento linear parcial de Z-6/0 (Gb-[]-C-F). A última célula Z

e seu complemento octatônico Z-3/9 (Bb-Ab-A-D), que estão implícitos nos trítonos do tema bimodal (ver Exemplo 2c), formam juntos sete notas da coleção octatônica Gb-Ab-A-[]-C-D-Eb-F, que permaneceu incompleta no acompanhamento. Assim, as propriedades dos trítonos da célula Z unem a variante da canção folclórica bimodal com os acordes octatônicos.

segmento octatônico C-D-Eb-[]-F#-Ab-A-B

Allegro $\text{♩} = 120$
strepitoso
ff

Versão 1
Largamente $\text{♩} = 108$

sf

Z-0/6 parcial Z-3/9

ped. só a mão esquerda: segmento C-Dórico/C-Eólio = C-D-Eb-[]-[]-Ab-A

EXEMPLO 3: Abertura das *Oito Improvisações sobre Canções Camponesas Húngaras Op. 20* de Bartók. As notas dos acordes do acompanhamento dos compassos 1 a 6 (C-D-Eb-[]-[]-Ab-A-[]) prenunciam os modos C-Dórico e C-Eólio da variante da canção folclórica do Final. Esta passagem também implica num segmento octatônico, expandido para sete notas com a entrada nos compassos 5 e 6 das duas primeiras notas B e F# da canções folclórica, o que gera um segmento quase completo C-D-Eb-[]-F#-Ab-A-B da escala octatônica.

Tal como é mostrado no Exemplo 3, a bimodalidade dórico-eólia dessa variante da canção folclórica está prenunciada nas notas dos acordes de acompanhamento da abertura desta *Improvisação*. Os compassos de introdução são baseados no tetracorde C-Eb-Ab-D, que implica a presença de uma ocorrência parcial de Z-3/9 (Eb-Ab-[]-D). Esta transposição de Z é precisamente aquela que faltou nos tetracordes finais da peça (ver Exemplo 2b), e é suprida pelos trítomos (Eb-A e Ab-D) da ocorrência final da melodia em C-dórico/eólio (ver Exemplo 2c). Uma alteração cromática, de Ab para A (no acompanhamento do compasso 6), completa Z-3/9 (Eb-Ab-A-D) (ver Exemplo 3); A e Ab também representam a diferença cromática entre o final em C-dórico e sua mistura com C-eólio na seção 4 (ver Exemplo 2c). Além disto, os dois modos diatônicos são prenunciados no conteúdo do acorde de acompanhamento inicial (C-D-Eb-[]-[]-Ab-A-[]) (compassos 1 a 6). Este conjunto também representa um segmento octatônico que é confirmado com a entrada das primeiras duas notas B e F# (nos compassos 5 e 6) na versão 1 da melodia folclórica

diatônica (ver Exemplo 3). Enquanto todas as quatro notas de Z-3/9 (Eb-Ab-A-D) estão presentes, estas duas notas, B e F#, e a nota sustentada restante C, juntas formam uma ocorrência parcial de Z-6/0 (C-[]-F#-B). A entrada do tema, portanto, expande o acompanhamento bimodal-octatônico ambíguo em um segmento octatônico de sete notas, C-D-Eb-[]-F#-Ab-B. Na versão 3 da melodia mostrada no Exemplo 4, os pares de células complementares Z produzem coleções octatônicas completas nas linhas canônicas combinadas nessa variante da melodia folclórica modal. Então, poderíamos afirmar que as versões diatônico-modais da melodia folclórica na *Oitava Improvisação* servem para estender a cor octatônica da célula Z na terceira e na última versão e naquele acorde de acompanhamento da melodia na abertura da primeira seção.

(a) **Tranquillo** ♩ = 84

Versão 3

53

pp *p* *poco a poco accelerando*

Z-5/11 Z-8/2

pp *p* Z-5/11

Octatônica II = Z-5/11 + Z-8/2

(b) **Vivo** ♩ = 126

61

cresc. *sempre più accelerando* (♩ = 144)

Z-10/4 Z-1/7 Z-10/4

Octatônica I

EXEMPLO 4: Compassos 53 a 56 e 61 a 64 das *Oito Improvisações sobre Canções Camponesas Húngaras* Op. 20 de Bartók apresentando a versão 3 das quatro ocorrências da canção folclórica utilizada. Notar os pares complementares de “Células Z”, cada par formando uma intersecção octatônica entre as linhas canônicas modais das variantes da canção folclórica: Z-5/11 e Z-8/2 = Octatônica II (F-G-Ab-Bb-B-C#-D-E); Z-10/4 e Z-1/7 = Octatônica I (Bb-C-Db-Eb-E-F#-G-A).

Embora cada uma das Oito Improvisações seja uma entidade individual e completa, as oito peças compartilham as propriedades de um conjunto de células em comum. A passagem final das Oito Improvisações (ver Exemplo 2a) é também um ponto focal para o desenvolvimento das células ao longo de toda a obra. O acorde final desta passagem une verticalmente duas transposições da célula Z distantes um tom inteiro entre si. O tetracorde superior é Z-4/10 (E-A-Bb-Eb) e sua transposição de intervalar segunda abaixo é Z-6/0 (F#-B-C-F). As díades de quartas justas superiores correspondentes (Bb-Eb e C-F) destas duas células Z também subentendem a presença de um par de díades de tons inteiros (Eb-F e Bb-C), precisamente o par de tons inteiros que aparecem na harmonia da abertura e na estrutura melódica da Primeira Improvisação (ver Exemplo 3).

Esta coleção harmônica simétrica, Eb-F/Bb-C, é também derivada localmente de uma reordenação de certos elementos da melodia folcló-

rica modal⁵ desta Improvisação. A melodia, que é repetida três vezes, está no modo dórico de C. O modo dórico é a única permutação da escala diatônica que tem uma construção simétrica: em sua ordem escalar (C-D-Eb-F-G-A-Bb-C), pode ser dividida em dois tetracordes equivalentes (C-D-Eb-F e G-A-Bb-C) separados por uma quinta justa. Nos compassos 1 a 4 da Primeira Improvisação, a melodia é acompanhada por duas díades de tons inteiros, Eb-G e Bb-C, que são verticalizações dos segmentos superiores correspondentes dos dois tetracordes. Nos compassos 5 a 8, estas díades de tons inteiros são reordenadas nas duas apojeturas iniciais para formar díades de quintas justas (F-C e Eb-Bb) (ver Exemplo 5).

5 Recolhida, em 1907, em Felso...iregh, Tolna.

EXEMPLO 5: Extratos das *Oito Improvisações sobre Canções Camponesas Húngaras* Op. 20 de Bartók:

(a) O último acorde da Oitava Improvisação combina duas “células Z” distantes de um tom.

(b) Na abertura da *Primeira Improvisação*, aparecem no acompanhamento as díades de tons inteiros Eb-F e Bb-C que prenunciam os tons inteiros do emparelhamento final de “células Z”; elas também comprovam a derivação local destes dois tons inteiros dos respectivos tetracordes da canção folclórica em C-Dórico (C-D-Eb-F/G-A-Bb-C)

Outro tipo de combinação ocorre entre duas células Z na passagem final da *Oitava Improvisação* (ver Exemplo 2a). A sucessão dos tetracordes Z no *Allegro* (compassos 76 a 80) é baseada em alternâncias entre Z-10/4 (A#-D#-E-A, ou E-A-A#-D) e sua respectiva transposição segunda menor acima, Z-11/5 (B-E-F-Bb). A mesma relação existe entre Z-11/5 e Z-6/0

(compasso 70, últimos dois acordes) e Z-2/8 e Z-1/7 (compasso 72, últimos dois acordes), com os dois tetracordes Z, em cada par, explicitamente separados por uma quarta justa. A combinação de Z-2/8 e Z-7/1 (compasso 72), por exemplo, implica a presença secundária de uma célula simétrica significante Db-D-Gb-G. Esta célula, reescrita como C#-D-F#-

-G, abre a *Terceira Improvisação* (ver Exemplo 6c) assim como constituiu a base harmônica da primeira frase (compassos 1 a 9) da canção folclórica⁶. Pode-se demonstrar que esta célula é o núcleo de uma combinação implícita entre Z-2/8 e Z-1/7 (ver Exemplo 6a). Esta função fica confir-

mada explicitamente no fim da Coda (ver Exemplo 6b), onde duas novas notas, Ab e C, aparecem adicionadas ao acorde original (C#-D-F#-G): enquanto Ab (em grafia enarmônica G#) completa Z-8/2 (G#-C#-D-G), C completa Z-1/7 (C#-F#-G-C) (ver Exemplo 6).

EXEMPLO 6: *Extratos das Oito Improvisações sobre Canções Camponesas Húngaras op. 20 de Bartók:*

- (a) Acordes do fim do compasso 72 da Oitava Improvisação que justapõe duas “células Z” separadas por uma quinta justa (D-G-Ab-Db e G-C-Db-Gb, escritas enarmonicamente como D-G-G#-C# e G-C-C#-F#).
- (b) Na *Terceira Improvisação*, o acorde inicial é baseado no núcleo ([]-C#-D-F#-G-[]) deste emparelhamento de “células Z” (G#-C#-D-G/C#-F#-G-C).
- (c) Na *Terceira Improvisação*, perto do final, compassos 42 a 45, que mostra a antecipação do emparelhamento em quinta justa desta “célula Z”.

A estrutura da antiga melodia folclórica húngara em estilo de *parlando-rubato* da *Improvisação Nº3* (ver Exemplo 7a) é também a base para a derivação e transformação das formações simétricas abstratas que se desdobram no acompanhamento. A melodia não-diatônica que forma uma espécie de variante de mixolídio com sexto grau rebaixado D-E-F#-G-A-Bb-C-D (ver Exemplo 7b), desenha dois tetracordes D-E-F#-G e A-Bb-C-D, que juntos formam uma escala simétrica. Em referência a esta melodia, Bartók afirmou que

outro tipo de alteração da escala pentatônica [D-F-G-A-C] surge aqui e acolá... É a elevação do terceiro grau [...]. Mas mesmo nesse caso a estrutura pentatônica permanece tão óbvia que a origem de todas essas escalas é inconfundível [...]. A terça [...] é às vezes alterada para cima e para baixo no curso de uma melodia (BARTÓK 1981, p.18).

Uma propriedade simétrica básica desta variante modal (a tríade aumentada, D-F#-A#) emerge como um evento importante de primeiro plano no Episódio 2 (ver Exemplo 7d), onde esta tríade aumentada aparece em todas as suas três posições harmônicas. Estas permutações pro-

duzem um movimento rotativo ao redor da nota D, que funciona como eixo, invariante num registro estável, estabelecendo mais adiante a conexão simétrica deste acorde com a variante modal em D da primeira seção (ver Exemplos 7a e 7b).

A tríade aumentada D-F#-A# é antecipada no acompanhamento da primeira frase da seção 2 (ver Exemplo 7c). A sucessão de terças maiores esboça um segmento de cinco notas (D-E-F#-G#-A#) inteiramente baseado num dos ciclos de tons inteiros. As notas desta passagem estão dispostas simetricamente ao redor de D-F#-A#, que, pela primeira vez, aparece como um evento local de primeiro plano, devido à adjacência de duas terças maiores, F#-A# e D-F#. Tanto a escala de tons inteiros quanto a tríade aumentada representam transformações abstratas da melodia modal.

(a) *Lento, rubato* ♩ = c. 96

mf quasi parlando

(b)

D E F# G# A#

(c)

mf quasi parlando

(d)

più lento ♩ = 58
espr.

EXEMPLO 7: *Terceira Improvisação sobre Canções Camponesas Húngaras op.20 de Bartók:*

- (a) Canção folclórica húngara autêntica, em estilo antigo, que emprega um modo não-diatônico (D-E-F#-G-A-Bb-C-D), uma espécie de modo mixolídio com o sexto grau rebaixado que resulta da elevação do terceiro grau da subestrutura pentatônica no cantar dos camponeses.
- (b) Estrutura simétrica do modo utilizado, com sua subestrutura simétrica básica (a tríade aumentada D-F#-A#).
- (c) Acompanhamento da seção 2 da canção (compassos 18 a 21) baseado na expansão simétrica da tríade aumentada em um segmento de cinco notas em tons inteiros (D-E-F#-G#-A#).
- (d) Compassos 25 a 30 do Episódio 2, que traz no acompanhamento uma projeção para o primeiro plano da tríade aumentada simétrica.

CONCLUSÃO

Nas obras de Bartók dos anos 20, a transformação de sua linguagem musical que parte do arranjo de canções folclóricas, passa pela composição com melodias folclóricas, e finalmente atinge a abstração com a fusão de coleções simétricas a elementos modais da música folclórica, pode ter sido influenciada na direção de uma extrema sistematização através do contato com seus contemporâneos e suas obras: em 1921 ele conheceu Ravel e Stravinsky em Paris, e em 1922 ele participou, com membros do círculo de Schoenberg em Viena, além de Stravinsky, Milhaud, Hindemith e outros, dos primeiros concertos da SICM/ISCM - Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Já nas duas Sonatas para violino e piano, compostas em 1921 e 1922, logo após as Improvisações, Bartók se aproximou mais do que em qualquer de outras de suas obras de um tipo de linguagem dodecafônica característica das obras expressionistas da Escola de Schoenberg. Entretanto, Bartók comentou que “ele quis mostrar a Schoenberg que era possível usar todas as doze

notas e ainda assim permanecer tonal” (MENUHIN, 1977, p. 165). Portanto, a evolução da música de Bartók, a partir do princípio de arranjo de canções folclóricas para aquele de composição com canções folclóricas, é essencial para se entender a mudança de seu estilo na direção de uma concepção pessoal de idioma musical que utiliza as doze notas do total cromático de uma maneira diferente da de Schoenberg.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTÓK, Béla. *Béla Bartók Essays*. Benjamin Suchoff (ed.). New York: St. Martin's Press, 1941 (versão para inglês de 1976).

BARTÓK, Béla. *The Hungarian Folk Songs*. Benjamin Suchoff (ed.), M.D. Calvocoressi (trad.). Albany: State University of New York Press, 1981.

MENUHIN, Yehudi. *Unfinished Journey*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

SCHOENBERG, Arnold. "Composition with Twelve Tones (I)". In: *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein (ed.) e Leo Black (trad.). Londres: Faber and Faber, 1941 (versão para inglês de 1975).

Data de recebimento: 20/05/2012

Data de aprovação: 04/06/2012