

A ORGANIZAÇÃO DAS ALTURAS NO QUARTO MOVIMENTO DO QUARTETO IV DE BÉLA BARTÓK

Sergio Augusto Molina
sergiomolina@uol.com.br
Faculdade Santa Marcelina e Uni-Fiam-Faam

Resumo

Confrontando as diversas análises apresentadas por especialistas na obra do compositor aos textos do próprio Bartók, analisamos a organização das alturas no quarto movimento do *Quarteto IV* (1928), destrinchando, passo a passo, o processo inicial de composição. Num primeiro momento, identificamos o material musical básico, isto é, a escala matriz criada a partir da escolha e da sobreposição criteriosa de modos característicos da música camponesa do leste europeu. Na sequência, acompanhamos a transformação dessa escala matriz em uma escala de tons inteiros e também o processo de cromatização a que será posteriormente submetida no decorrer do movimento.

Palavras-Chave: 1- Béla Bartók; 2- Quarteto IV; 3- Análise Musical

Abstract

Comparing various analyses presented by important experts in Bartók's work to his own texts, we analyzed the pitch organization in the fourth movement of the Quartet IV (1928), detailing, step-by-step, the composition process. First, we studied the basic music material, which is the matrix scale created by the composer's careful choices and the superposition of peasant typical modes from East Europe. After, we examined the conversion process of this matrix scale to a whole-tone scale and also the chromatic process to which it will be submitted during the movement.

Key words: 1 - Béla Bartók; 2 - Quartet IV; 3 - Musical Analyses

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

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 cromático, 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*. Uma provável resposta seria o enfrentamento Tom X Semitom.

A primeira questão que tem suscitado diferentes conclusões entre os pesquisadores de Bartók é a origem do primeiro material escalar. Trata-se de uma escala formada por [Láb Sib Dó Ré Mib Fá e Solb] (Ex. 1) que aparece na Viola em forma de tema a partir do compasso 6 (ver Ex. 2). Essa 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 Lá bemol Lídio com sétima menor



Bartók, embasado em suas pesquisas de gravação e transcrição de música camponesa do leste europeu, identifica e faz uso de características intervalares específicas contidas em modos especialmente selecionados.

“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” (BARTÓK in SUCHOFF, 1976: 336 e 337).

Partindo dessas “inspirações harmônicas” Bartók sobrepõe o “Mixolídio Húngaro” (e também Eslovaco) ao “Lídio Romeno”, gerando uma escala “híbrida”, o Lídio com sétima menor (Lídio7). Esta sobreposição dos dois modos guarda consigo a possibilidade de utilização também da sétima maior do modo Lídio original e da quarta justa do Mixolídio. 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.

O modo Lídio com sétima menor com a opção de utilização da sétima maior é a base do material musical apresentado por Bartók nos doze primeiros compassos do Quarto Movimento (ver Ex. 2).

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 adiante. Mas Bartók responde-nos essa questão com a sugestão de sobreposição dos modos Mixolídio e Lídio, criando um modo com um peso maior para as notas características, ou seja, a quarta aumentada (Ré) e a sétima menor (Solb).

Ex. 2 Quarto Movimento (compassos 1 a 12)

IV

Allegretto pizzicato ♩=142

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Com a segunda menor (Sol, Láb) do Violino 2, Bartók, além de exercer a opção de utilização da sétima maior do modo Lídio (Sol), coloca desde o início do movimento a questão da contradição Tom X Semitom, na forma de Heptatônica X Cromatismo, que será enfrentada no decorrer da peça.

Em *Harvard Lectures*, 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.” (SUCHOFF, 1976:381)

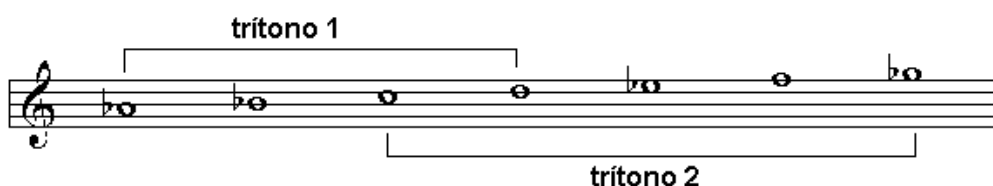
É provável que o conjunto básico seja mesmo de oito notas, compreendendo o modo heptatônico matriz Lídio⁷, normalmente explicitado nos materiais temáticos melódicos do

movimento, acrescido da sétima maior como opção, normalmente utilizada no “acompanhamento harmônico” dos temas.

Interpenetração: lídio com sétima menor e tons inteiros

Para realizar a ponte entre música camponesa e música erudita, Bartók selecionou, da música camponesa, modos com propriedades intervalares e simetrias específicas. São essas características intervalares intrínsecas aos modos que Richard Cohn denomina, em seu artigo *Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach*, 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. 3 Trítonos



Notas Pivô

Além das habilidades internas, uma 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 observada a capacidade que um material musical possui de modular-se para um outro material através de notas pivô¹. 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

¹ Denominamos *notas pivô* aquelas notas que permanecem em comum quando interpenetramos dois ou mais conjuntos de alturas diferentes.

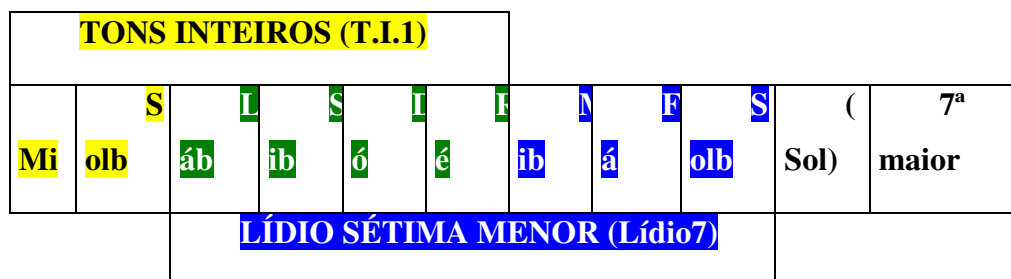
sucesso do planejamento composicional do Quarto Movimento. Bartók explorou nitidamente a habilidade externa do modo resultante de modular-se para uma escala de Tons Inteiros (Ex. 4). Com a supressão da quinta justa (Mib) e da sexta maior (Fá) e a inserção de uma quinta aumentada (Mi), o Láb-Lídio7 modula-se para uma escala de Tons Inteiros, através da sólida sustentação de cinco notas pivô [Láb Sib Dó Ré Solb].

Ex. 4 Lídio7 e Tons-Inteiros



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. 5 - 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, 6 notas – Láb Sib Dó Ré Mib Fá – sem as sétimas) e octatonismo (incompleto, 5 notas – Dó Ré Mib Fá Solb) sugerida por Elliot Antokoletz em seu *The Music of Béla Bartók*: “(...) 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.” (ANTOKOLETZ, 1984:231)

O caminho para a cromatização

No início do texto, 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 complementar² (T.I.2), criando uma textura na qual as doze alturas se fazem presentes.

Ex. 6 - 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:

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.

Ex. 7 - Tons Inteiros

² Utilizamos aqui a denominação de Allen Forte de *conjunto complementar* para a coleção de alturas necessária para completar as 12 notas.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is for measures 35 to 44. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is marked with a crescendo (cresc.) in all parts. The Cello part ends with a glissando (gliss.).

Portanto, o planejamento completa-se: a sobreposição de dois modos diatônicos camponeses (Lídio e Mixolídio) gera um outro modo heptatônico (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. Béla Bartók utilizará esse cromatismo, de forma mais intensa, na seção central do movimento (compassos 45 a 77).

Bibliografia

- 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.
- 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.
- SOMFAI, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók Essays*. London: Farber & Farber, 1976.