



## Uma análise da terceira das *Oito Improvisações sobre Canções Camponesas Húngaras op. 20* de Béla Bartók

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Allan Medeiros Falqueiro  
USP - allanfalqueiro@gmail.com

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise formal, textural, temporal e das alturas presentes na terceira das *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras* de Bartók. Foram utilizadas a Teoria dos Conjuntos e a Simetria Inversional para a análise do âmbito das alturas. A partir da análise realizada, pôde-se demonstrar como os diversos parâmetros possuem relações entre si, resultando em uma obra coesa. Vários eixos de simetria foram encontrados, sendo possível relacioná-los estruturalmente em torno do metaeixo de soma 10.

**Palavras-chave:** Análise musical; Teoria dos conjuntos; Simetria inversional; Metaeixo simétrico.

### Analysis of Bartók's Third Improvisation on Hungarian Peasant Songs, Op. 20

**Abstract:** This paper contains an analysis of the third from Bartók's *Improvisations on Hungarian Peasant Songs op. 20*, from the formal, textural, temporal and pitch view. The results shows how these parameters works together to form a solid composition. The main analytical methods used on this paper were Set Theory and Inversional Symmetry. Several axis of symmetry were found, being possible to relate them around a meta-axis of symmetry with sum 10.

**Keywords:** Music Analysis; Set Theory; Inversional Symmetry; Symmetrical Meta-axis.

### 1. Introdução

Este trabalho tem como objeto de análise a terceira das *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras*, compostas por Béla Bartók em 1920. A utilização de fontes folclóricas é marcante em Bartók, sendo considerada por diversos pesquisadores como a principal característica de sua linguagem composicional. A peça escolhida para análise sempre me intrigou, principalmente pelas suas semelhanças com a obra *O trenzinho do caipira*, presente na *Bachiana brasileira n° 2* (1933) de Villa-Lobos. Há, portanto, uma conexão com meu projeto de doutorado, financiado pela FAPESP, que procura possíveis aproximações entre a linguagem composicional de Béla Bartók e Villa-Lobos ao tratar de simetria inversional.

O artigo versará, inicialmente, a respeito das fontes tradicionais sobre a qual a peça foi composta e também acerca de questões estruturais. Em seguida, serão abordadas questões rítmicas e texturais, tendo como base as propostas de Joel Lester (1989), Wallace Berry (1987) e Stefan Kostka (2006). Posteriormente, a análise terá como foco principal o âmbito das alturas, utilizando elementos da Teoria dos Conjuntos e também Simetria Inversional. A Teoria dos Conjuntos, cunhada por Babbitt (1961) e Forte (1973), será usada

de acordo com as propostas deste e de Straus (2013). A Simetria Inversional será baseada nos trabalhos de Perle (1972; 1977) e Antokoletz (1984).

## 2. Forma e material musical

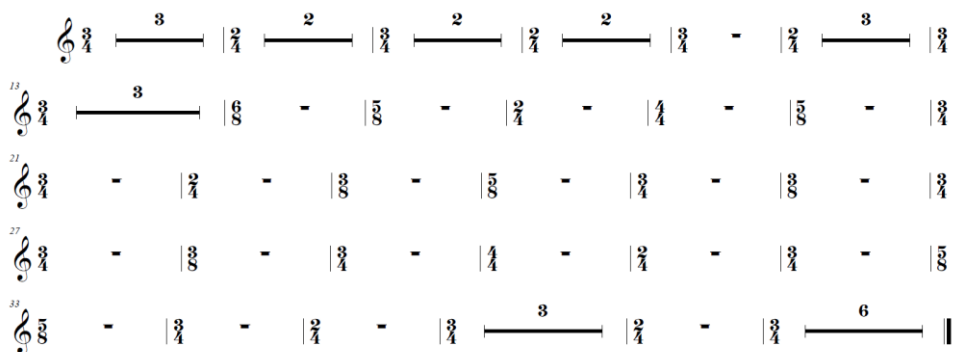
O exemplo 1 contém uma transcrição da canção escolhida por Bartók para ser utilizada como material da terceira de suas *Oito Improvisações*. A canção fora coletada em Kórógy, no condado de Szerém, no ano de 1907 e versa a respeito de uma nuvem negra a aparecer no céu. Nos 45 compassos da obra, esta canção foi utilizada três vezes, que serão denominadas como exposições temáticas. Entre a primeira e a segunda exposição temática há uma curta transição (cc. 15-17). Um episódio contrastante ocorre entre os cc. 25-30. Após a terceira exposição temática, a coda, baseada nos elementos do material inicial de acompanhamento, conclui a peça.



Exemplo 1: Transcrição da canção camponesa utilizada como fonte para a obra. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n.º 3*.

## 3. Tempo, rítmica, textura e densidade

No âmbito temporal, é possível classificar a obra como tendo métrica mista<sup>1</sup> por conter uma ampla variedade de fórmulas de compasso. O Exemplo 2 apresenta uma redução das fórmulas de compasso da peça. Além da variedade métrica, outra característica presente na obra é a irregularidade métrica, já que não há uniformidade entre as unidades métricas<sup>2</sup>.



Exemplo 2: Fórmulas de compasso. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n.º 3*.

A partir do Exemplo 2, também é perceptível uma maior irregularidade e variação na seção intermediária da peça, sendo os 16 compassos iniciais e os 12 compassos finais exclusivamente compostos em métrica binária e ternária. Este fato complementa as proposições analíticas posteriores a respeito da textura e densidade e contribuem, também, para a geração do ápice musical no episódio contrastante.

Ao mesmo tempo, a obra possui como característica a produção de uma sensação auditiva de ametria, embora não possa ser considerada rigidamente amétrica. Isto se deve por dois fatos: a peça está em andamento *parlando rubato*, um dos estilos de canto da música dos camponeses; O acompanhamento não possui regularidade em sua duração. Desta forma, não há como o ouvinte saber o momento exato em que o acompanhamento será executado.

Por se tratar de uma melodia acompanhada, a primeira textura que viria à mente de quem estivesse prestes a ouvir a peça pela primeira vez seria a homofonia. Entretanto, por não utilizar elementos da música ocidental tonal e um acompanhamento regular, esta definição de textura não é compatível com a obra. Bartók utiliza, portanto, textura por camadas, sendo uma camada de acompanhamento e uma de melodia. Esta proposição se reforça na segunda e terceira exposições temáticas. A camada da melodia passa para o registro inferior na segunda exposição. Já na terceira, o dobramento da melodia e a criação de um contraponto aumenta a densidade desta camada e sobrepuja completamente a camada de acompanhamento, gerando a impressão de uma textura polifônica.

#### **4. Teoria dos Conjuntos e Simetria Inversional**

A partir deste ponto, a análise passará a tratar do âmbito das alturas. Importante salientar que as considerações levantadas acerca dos parâmetros anteriores são fundamentais para a escolha dos conjuntos e para alcançar uma maior consistência analítica. Porém, antes de seguir com a análise, elucidarei algumas das escolhas metodológicas do trabalho.

Os conjuntos serão apresentados a partir dos padrões propostos por Straus (2013), sendo a forma normal dos conjuntos escrita entre colchetes<sup>3</sup>. Para a forma prima, será usada a nomenclatura dada por Forte (1973), seguida pelo conjunto entre parênteses. A marcação dos conjuntos nos exemplos será realizada por retângulos ou círculos, sendo que os conjuntos relacionados por inversão ou transposição terão a mesma figura geométrica, a fim de facilitar a visualização de suas semelhanças.

Além da Teoria dos Conjuntos, dentre as principais teorias analíticas para a música atonal encontra-se a teoria da centricidade atonal (COELHO de SOUZA, 2009), transportando a ideia de centro tonal para composições não baseadas na tonalidade.

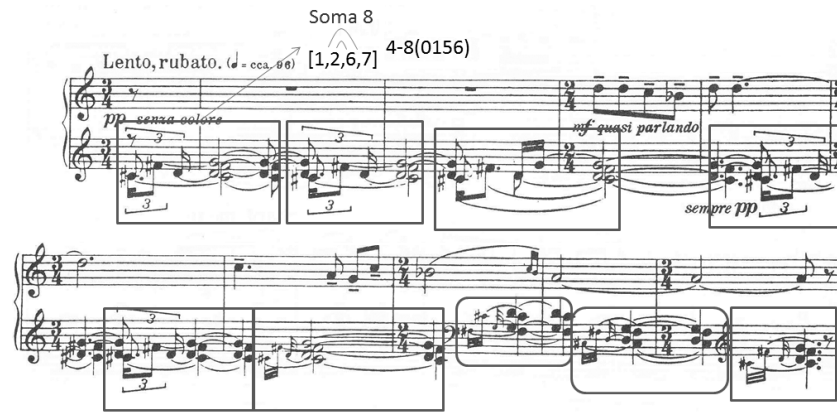
A possibilidade de encontrarmos notas que funcionem como “centros tonais”, mesmo em linguagens atonais, levou alguns autores a generalizar o princípio da centralidade para outras correntes do atonalismo. Em situação de bastante prestígio encontramos as teorias de George Perle. [...] A principal contribuição de Perle foi perceber que, em muitas composições atonais, havia uma estrutura geral que privilegiava o princípio de simetria entre a forma original e invertida da série. (COELHO de SOUZA, 2009: 143).

De acordo com Coelho de Souza (2009: 143), fora Antokoletz (1984) que levou os conceitos de Perle às últimas consequências, analisando a linguagem composicional de Béla Bartók. A Simetria Inversional pode ser considerada, então, uma nova forma de organização das alturas, diferente do modalismo ou do sistema tonal, sendo principalmente utilizada por diversos compositores como oposição ao tonalismo. Este, por sua vez, é baseado no dualismo entre tensão e repouso, gerado pelas funções tonais subdominante-dominante-tônica. Trechos simétricos, por sua vez, provocam uma sensação de estaticidade. O início da terceira das *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras* provê um ótimo exemplo desta sensação auditiva, trecho analisado no Exemplo 3.

Como escolha metodológica, os eixos simétricos serão nomeados pela soma dos números que representam os pares em notação por inteiros, pois todos os pares deste eixo conterão a mesma soma. O eixo pode ser par ou ímpar, sendo diferenciado pela forma de localização do centro: será par quando o centro coincidir exatamente com uma altura e será ímpar caso o centro se encontre em uma altura imaginária entre duas notas cromáticas, ou seja,  $\frac{1}{4}$  de tom entre elas<sup>4</sup>.

A figura de acompanhamento da peça, por exemplo, é composta pelo conjunto [1,2,6,7] e possui simetria de soma 8, já que possui os pares 1-7 (Dó#-Sol) e 2-6 (Ré-Fá#). Como demonstrado pelo Exemplo 3, o acompanhamento permanece exclusivamente neste conjunto, apenas com alteração em sua formatação nos compassos 7 e 8.

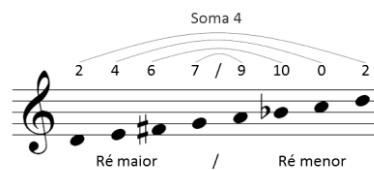
A melodia, por sua vez, encontra-se em outro eixo simétrico. A canção folclórica utilizada nesta composição possui eixo de simetria de soma 2, como demonstrado na análise presente em Falqueiro (2014). Bartók, porém, utiliza a canção transposta para a tonalidade de Ré, resultando em um eixo de soma 4. De acordo com Antokoletz (1984: 60-61), a escala formada pelo tema possui o segmento inicial da escala de Ré maior (Ré-Mi-Fá#-Sol) e o segmento final da escala de Ré menor (Lá-Si≡-Dó-Ré), como demonstra o Exemplo 4.



Soma 8  
Lento, rubato. (♩ = cca. 66) [1,2,6,7] 4-8(0156)

*pp senza colore*  
*mf quasi parlando*  
*sempre pp*

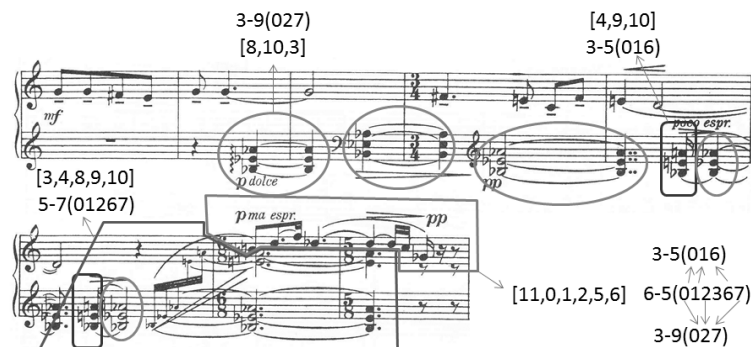
Exemplo 3: Presença do conjunto 4-8(0156). Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n° 3* (cc. 1-9).



Soma 4  
2 4 6 7 / 9 10 0 2  
Ré maior / Ré menor

Exemplo 4: Coleção de referência da primeira exposição temática. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n° 3* (cc. 1-15).

O tema possui duas frases que podem ser classificadas como pergunta e resposta, semelhantemente à estrutura de um período. A frase de resposta é acompanhada por uma nova figura, caracterizada pelos tricordes 3-9(027) e 3-5(016), como representado no Exemplo 5. Após a finalização da melodia, há uma transição de dois compassos para a segunda exposição temática. A transição pode ser dividida em dois conjuntos: um arpejo, que contém as alturas dos conjuntos anteriores e forma o superconjunto 5-7(01267); e uma breve melodia, contendo seis das sete alturas complementares ao conjunto 5-7, constituindo o conjunto 6-5(012367). Desta forma, apenas a nota Sol não está presente neste trecho, embora ela ainda esteja na memória do ouvinte por ser a nota que iniciara a resposta do tema. O conjunto 6-5 também possui os subconjuntos 3-9 e 3-5, como demonstra o Exemplo 5.



3-9(027)  
[8,10,3]

[4,9,10]  
3-5(016)

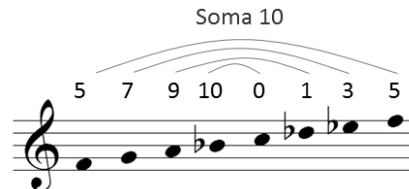
[3,4,8,9,10]  
5-7(01267)

*p dolce*  
*p ma espr.*  
*pp*

[11,0,1,2,5,6]  
3-5(016)  
6-5(012367)  
3-9(027)

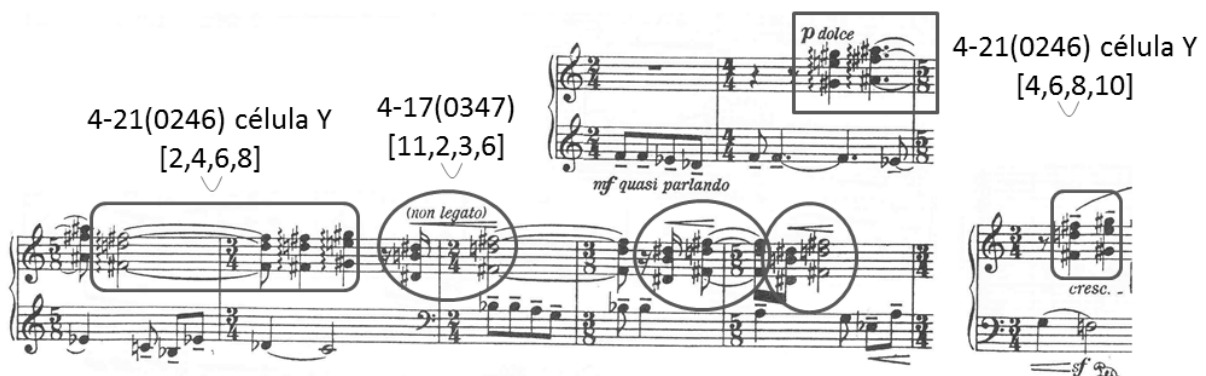
Exemplo 5: Acompanhamento da frase de resposta da primeira exposição temática. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n° 3* (cc. 10-17).

A segunda exposição temática é marcada pela mudança de registro da melodia. Ela também é transposta, contendo o primeiro segmento de Fá maior e o segundo de Fá menor. O Exemplo 6 apresenta sua coleção de referência, juntamente com o eixo simétrico. Como houve uma transposição de 3 semitons, o eixo simétrico tem soma 10.



Exemplo 6: Coleção de referência da segunda exposição temática. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n.º 3* (cc. 18-25).

O acompanhamento, analisado no Exemplo 7, é baseado na figura dos tricordes da resposta do tema anterior, porém com a utilização de duas díades seguidas. As duas primeiras díades formam o conjunto [4,6,8,10], denominado como célula Y pelos teóricos da linguagem composicional de Bartók (ANTOKOLETZ, 1984). Este tetracorde possui eixo simétrico de soma 2. O compasso seguinte contém uma nova célula Y, desta vez com eixo de soma 10. Acompanhando a frase de resposta do tema, há o conjunto [11,2,3,6], que possui soma 5. Este é o único eixo simétrico de soma ímpar de toda a peça.



Exemplo 7: Conjuntos do acompanhamento da segunda exposição temática. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n.º 3* (cc. 18-25).

A seção contrastante, onde há o ápice de densidade, retorna ao uso das duas células Y anteriores somadas, formando o superconjunto [2,4,6,8,10]. Este conjunto possui cinco das seis alturas da escala de tons-inteiros. Com a adição da altura Dó no c.7, a escala se completa. A melodia, por sua vez, acrescenta as notas Dó#, Lá e Fá, sendo a nota Fá utilizada também como baixo pedal. Acrescentando estas alturas ao conjunto hexafônico, forma-se o

eixo simétrico de soma 10. Os conjuntos circulados no Exemplo 8 formam a tríade aumentada [2,6,10], que possui forma prima 3-12(048) e eixo simétrico de soma 0. Após a reutilização da célula Y com eixo de soma 10, uma melodia com caráter de transição é executada. Suas alturas formam o conjunto [9,11,0,1,3], que possui eixo simétrico de soma 0, o mesmo do tricorde supracitado.

[2,4,6,8,10]      [0,2,4,6,8,10]      4-21(0246) célula Y [2,4,6,8]      Soma 0  
 5-10(02346) [9,11,0,1,3]

cresc.      *molto espr.*      *mf*      *più lento (♩ = 58)*      *espr.*      *dim.*

1      5      9      0 1 2 4 5 6 8 9 10

Soma 10

Exemplo 8: Seção contrastante. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n° 3* (cc. 25-30).

A terceira e última exposição temática retorna para a escala original, Ré maior / Ré menor, e é dobrada pelas vozes extremas (soprano e baixo). Assim sendo, possui eixo simétrico de soma 4. As vozes intermediárias, por sua vez, executam um contraponto que pode ser dividido em duas frases, como demonstra o Exemplo 9. A primeira frase gera o conjunto 5-8(02346), possuindo eixo de soma 2. A segunda, por sua vez, forma o conjunto 4-26(0358) e possui o eixo 6.

Soma 2  
 [4,6,7,8,10]  
 5-8(02346)

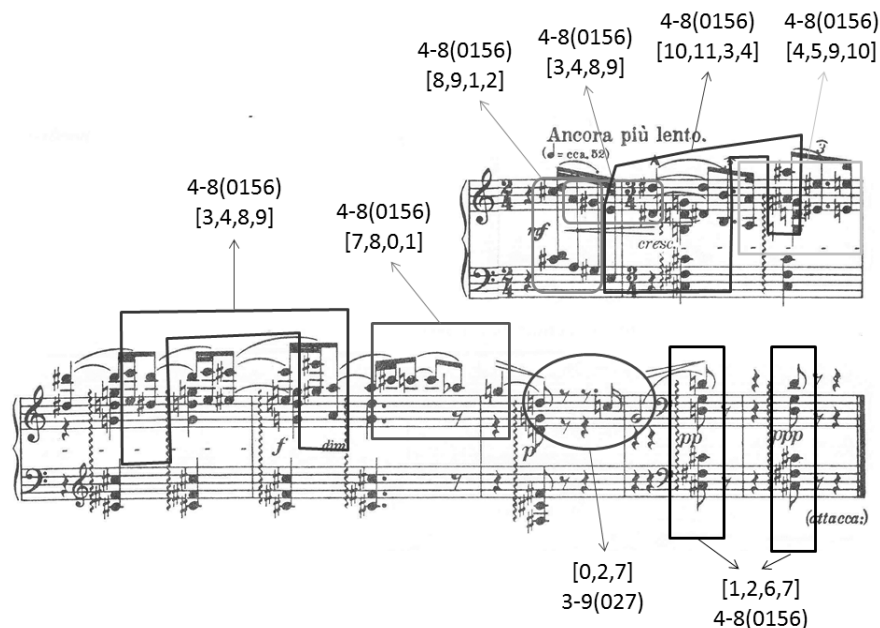
sempre *più tranquillo*  
*mp cantando*      *semplice*

4-26(0358)  
 [5,8,10,1]  
 Soma 6

*mp cantando*      *cresc. molto*

Exemplo 9: Terceira exposição temática. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n° 3* (cc. 31-38).

Por fim, na *coda* há o retorno para o conjunto inicial [1,2,6,7], sendo executado diversas vezes em forma de um único bloco sonoro arpejado<sup>5</sup>. Na camada superior, por sua vez, este conjunto é trabalho em diferentes transposições e inversões, ora sequencialmente, ora entrecortados ou sobrepostos. O conjunto 3-9(027) reaparece, produzindo uma entrada falsa para uma possível reexposição do tema, porém, é interrompido pelos tetracordes finais.



Exemplo 10: *Coda*. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n.º 3* (cc. 39-45).

## 5. Metaeixo Simétrico

O primeiro indício da importância da simetria na peça está no fato de Bartók utilizar uma canção que já possui simetria. É possível, portanto, rastrear o pensamento simétrico anterior à composição, sendo, desta forma, intencional. Para confirmar esta hipótese, foi possível encontrar, a partir da análise realizada, diversos eixos simétricos no acompanhamento do tema e em momentos de transição, tanto em coleções como na própria organização das alturas. Porém, acredito que apenas elucidar os eixos não completa uma análise, sendo necessária uma reflexão a partir dos dados obtidos. Em Falqueiro (2012), nomeei a organização simétrica de eixos de simetria como *metaeixo*, ou seja, um eixo de eixos. Assim sendo, tornou-se possível ampliar a teoria da Simetria Inversional para o nível estrutural.

Nesta peça em questão, todos os eixos de simetria que possuem soma par foram utilizados, gerando uma escala de tons inteiros no âmbito da estrutura simétrica, coleção de referência da seção contrastante da peça. Apenas um eixo simétrico de soma ímpar foi



encontrado, presente no acompanhamento da segunda exposição temática. Tratando este eixo como centro da simetria estrutural, o metaeixo de soma 10 é formado. Esta característica assemelha-se, portanto, à seção contrastante da peça, que possui o eixo simétrico 10 por conter uma escala de tons inteiros sobrepondo a nota Fá (5) pedal do baixo. Desta forma, a relação  $[0,2,4,6,8,10] + [5]$  está presente tanto no eixo simétrico desta seção quanto no metaeixo a estruturar a obra. O Exemplo 11 contém um gráfico eixo/tempo da composição, de forma a demonstrar os eixos simétricos e suas localizações. A primeira oposição simétrica se dá nos acompanhamentos da primeira e da segunda exposições temáticas, formando o par 2-8. A melodia, entretanto, terá sua oposição simétrica apenas em sua terceira reexposição, sendo oposta à segunda parte do contraponto que a acompanha. O eixo simétrico da primeira parte deste contraponto, em contrapartida, é oposto ao eixo da *coda*, formando o mesmo par de eixos dos acompanhamentos da 1ª e 2ª exposições. A segunda exposição temática, por sua vez, possui o eixo 10, mesmo eixo do episódio contrastante, complementado simetricamente pelo eixo 0 localizado na transição para a última exposição temática.

	1ª Exposição temática				2ª Exposição temática				3ª Exposição temática			
10					melodia	+ acompanhamento	melodia	Episódio Contrastante				
9												
8	acompanhamento											Coda
7												
6											contraponto	
5							acompanhamento					
4		melodia									melodia	
3												
2						acompanhamento					Contraponto	
1												
0								trícorde aumentado	transição			

Exemplo 11: Estrutura simétrica da peça, organizada em torno do metaeixo de soma 10. Bartók, *Oito improvisações sobre canções camponesas húngaras: n.º 3*.

## 6. Considerações Finais

Bartók compõe, portanto, uma peça altamente coerente no ponto de vista simétrico, organizando as alturas em torno de eixos e, em um nível mais profundo, organizando tais eixos em torno de um metaeixo. Para ampliar a complexidade de tais relações, ainda organiza a estrutura simétrica da peça de forma semelhante à utilizada para organizar as alturas da seção contrastante. Tudo isso, certamente, amparado por um alto grau de coerência em todos os outros âmbitos analisados, como demonstrado pela análise. Foi possível verificar como a densidade textural aumenta simultaneamente com a irregularidade rítmica, proporcionando o ápice na seção contrastante. A análise também demonstrou como os conjuntos se sobrepõem em momentos chave para a formação de superconjuntos, de forma com que poucas classes de conjuntos proveram uma grande variedade de elementos. Iniciar e concluir a obra com o mesmo conjunto, 4-8(0156), também pode ser citado como elemento a dar coesão à obra.

Apresentando diversos elementos da linguagem composicional de Bartók, esta pequena peça retrata a síntese entre as duas principais fontes de sua música: o Leste, representado pela canção camponesa, e o Oeste, representado pela música moderna.

### Referências:

- ANTOKOLETZ, Elliott. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- BABBITT, Milton. Set Structure as Compositional Determinant. *Journal of Music Theory* 5, n.1, 1961.
- BARTÓK, Béla. The melodies of the Hungarian Soldiers' songs. In: SUCHOFF, Benjamin (Ed.). *Béla Bartók Essays*. London: Faber & Faber, 1976.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. NY: Dover, 1987.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. Uma Introdução às Teorias Analíticas da Música Atonal. In: BUDASZ, Rogério. (Org.). *Introdução à Pesquisa em Música*. 1 ed. Goiania: Anppom, 2009, v. 1, p. 122-153.
- FALQUEIRO, Allan. Simetria inversional como síntese do Leste e Oeste na música de Béla Bartók. In: II ENCONTRO ÍBERO-AMERICANO DE JOVENS MUSICÓLOGOS, 2014, Porto. *Actas...* Porto: Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2014.
- FALQUEIRO, Allan. Simetria inversional: considerações metodológicas e novas propostas. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL UNESP/USP/UNICAMP, 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP/USP/UNICAMP, 2013.
- FALQUEIRO, Allan Medeiros. *Síntese do Leste e Oeste: uma análise dos eixos simétricos no Terceiro Quarteto de Cordas de Béla Bartók*. Florianópolis, 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2012.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W. W. Norton, 1989.
- PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley: University of California Press: 1972.
- PERLE, George. *Twelve-Tone Tonality*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.

---

<sup>1</sup> O conceito de métrica mista utilizado baseia-se na proposta de Kostka (2006).

<sup>2</sup> Definição utilizada com base em Lester (1989: 29).

<sup>3</sup> As alturas serão representadas pela notação por inteiros entre vírgulas.

<sup>4</sup> Para aprofundamentos na teoria e metodologia da Simetria Inversional, ver Falqueiro (2013).

<sup>5</sup> No Exemplo 10, este conjunto está demarcado apenas nos últimos compassos para não dificultar a visualização dos demais conjuntos presentes no trecho.