



Análise da *Primeira Dança em Ritmo Búlgaro* do *Mikrokosmos* de Béla Bartók

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE

Rodrigo de Carvalho Vasconcelos
UNESP – *rodrigodevasconcelos@gmail.com*

Resumo: No presente artigo, apresenta-se uma análise da peça de número 146 do *Mikrokosmos*, de Béla Bartók, primeira das *Seis Danças em Ritmo Búlgaro*. Três aspectos principais foram contemplados: a utilização de coleções referenciais como material harmônico fundamental; a condução linear, tanto na sua forma explícita pelo uso de graus conjuntos, quanto na sua forma estrutural; e a organização formal em que se procurou mostrar como a peça progride de maneira integrada, fundamentando-se nos aspectos anteriormente citados.

Palavras chave: Béla Bartók. *Mikrokosmos*. Coleções referenciais. Música pós-tonal.

Analysis of the *First Dance in Bulgarian Rhythm*

Abstract: In this article, we present an analysis of the piece of number 146 of the *Mikrokosmos*, of Béla Bartók, first of the Six Dances in Bulgarian Rhythm. These three main aspects were considered: the use of referential collections as fundamental harmonic material; linear progression not only in its explicit form by the use of scale steps but also in its structural form; and the formal organization in which we tried to show how the piece progresses in an integrated way based on the previously mentioned aspects.

Key-words: Béla Bartók. *Mikrokosmos*. Referential collections. Post-tonal music.

O extenso conjunto de 153 peças para piano em dificuldade progressiva que constituem o *Mikrokosmos* de Béla Bartók se encerra com um grupo intitulado *Seis Danças em Ritmo Búlgaro*. Tais ritmos, na verdade estruturas métricas, podem ser caracterizados pelo agrupamento assimétrico de pulsações rápidas. Em um ensaio publicado em 1938 sob o título de *O Assim chamado Ritmo Búlgaro*, o próprio compositor aborda o problema, esclarecendo que a assimetria rítmica não foi apenas encontrada no repertório tradicional búlgaro, mas também em material coletado na Romênia e na Turquia. Ao justificar a nomenclatura por ele adotada, Bartók afirma que:

Ao presente momento, tudo o que sabemos é que [esse tipo de ritmo] é mais conhecido e mais difundido em solo búlgaro. Por essa razão, ainda que em algum dia se descubra que sua origem não é búlgara, podemos certamente chamá-lo de ritmo búlgaro. Afinal, devemos aos búlgaros que o tenhamos conhecido. Isso é principalmente mérito dos acadêmicos búlgaros por terem percebido o fenômeno e, apesar de por meios inapropriados, terem sido capazes de notá-lo (BARTÓK, 1992, p. 47).

Mais adiante no ensaio, o compositor conclui afirmando acreditar não haver dúvidas em relação ao valor educacional dos ritmos búlgaros. Bartók considera ser “aconselhável



tratar o problema rítmico logo desde o começo dos estudos musicais (BARTÓK, 1992, p. 48).” Consequentemente, não se estranha a escolha desses ritmos dançantes para o fim do *Mikrokosmos*. Entretanto, deve-se apontar que os ritmos búlgaros também são adotados em peças anteriores, denominadas *Ritmo Búlgaro (1)* e *Ritmo Búlgaro (2)*, peças de número 113 e 115 respectivamente, já no quarto volume, no qual se encontram, em seu apêndice, três exercícios em compasso de sete tempos. A *Primeira Dança em Ritmo Búlgaro* tem compasso de nove semicolcheias agrupadas em 4+2+3.

Outra característica comum às *Seis Danças em Ritmo Búlgaro*, como será demonstrado na primeira delas, peça aqui analisada, é a utilização de material harmônico pertencente à coleção referencial diatônica. Coleções referenciais são alguns grandes conjuntos de classes de alturas importantes que fornecem material a diversos compositores pós-tonais (STRAUS, 2005, p. 140), dentre os quais, Béla Bartók, assim como importantes compositores brasileiros que, segundo Coelho de Souza, não apenas foram influenciados, mas participaram diretamente do desenvolvimento dessa linguagem (COELHO DE SOUZA, 2009, p. 141). Tais conjuntos, diferentemente dos diversos modos ou escalas que se podem formar a partir de uma única coleção, não são ordenados, ou seja, não há hierarquia entre suas notas.

O uso específico da coleção diatônica denota um vínculo estrutural que Bartók manteve com a música folclórica ao longo de toda a sua obra e a importância desse procedimento no *Mikrokosmos* é enorme. A predominância do diatonismo pode ser atestada pelo fato de que, das 76 primeiras peças, apenas oito não utilizam material diatônico (VASCONCELOS, 2014, p. 44). A coleção diatônica é um conjunto de classes de alturas não ordenado e, como se sabe, pode ser organizada em sete modos distintos, obtidos por diferentes rotações (jônio, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio). Na segunda das palestras dadas por Bartók na Universidade de Harvard em 1948, após a escrita do *Mikrokosmos*, o compositor ilustra o que chamou de *cromatismo polimodal* com a sobreposição de dois pentacordes diatônicos com a mesma nota fundamental, um lídio e outro frígio, resultando em um segmento cromático contínuo, no qual as notas abaixadas ou aumentadas não são graus alterados, mas sim “ingredientes diatônicos de uma escala modal diatônica” (BARTÓK, 1992, p. 367).

O *cromatismo polimodal* expresso pela sobreposição de duas coleções distintas ocorre já no primeiro compasso, repetido duas vezes, da *Primeira Dança em Ritmo Búlgaro*. Após a nota Mi grave no primeiro tempo, a mão direita toca as notas Fá#, Sol#, Lá, Si, Dó# e Ré#, do



modo Mi jônio, organizadas em graus conjuntos em movimento ascendente. Em direção contrária, no mesmo registro, a mão esquerda toca as notas Ré, Sol e Fá, notas características do modo Mi frígio. Quatro elementos possibilitam o estabelecimento de um centro que permita a nomeação dos modos, ou seja, a ordenação das coleções:

1. A nota Mi isolada no registro grave, que soa como pedal por 13 compassos.
2. A direção obtida pelos graus conjuntos das linhas melódicas.
3. O intervalo de sexta aumentada formado pelas notas Fá e Ré#, obtidas pelos extremos de ambas as linhas melódicas, que se abriria em uma oitava de Mi-Mi, se o movimento contrário entre as vozes se prolongasse.
4. O eixo de simetria, expresso pela díade Fá-Ré#, formado pela sobreposição dos modos Mi jônio e Mi frígio¹. Vale lembrar que a ordem de tons e semitons do modo jônio corresponde à ordem do modo frígio retrogradada: 2-2-1-2-2-2-1 e 1-2-2-2-1-2-2, onde 1 refere-se à classe de intervalos em que o semitom está incluído e 2, à classe que contém o tom inteiro².

Após os três compassos introdutórios, a *Dança Búlgara* prossegue mantendo a sobreposição de material harmônico de coleções diatônicas distintas. Assim como Suchoff, consideramos que a parte A se estende até o compasso 21 (SUCHOFF, 2002, p. 156). Essa seção de 21 compassos se desenvolve de uma maneira peculiar. Pode-se dividi-la em 3 partes: os três compassos iniciais; a apresentação e sua repetição variada de uma melodia em modo Mi frígio sobreposta ao acompanhamento em *ostinato* em Mi jônio derivado da introdução; e a transposição variada da parte anterior com mudança dos modos. O tamanho de cada uma dessas partes é diferente, crescente e há aqui um dado importante: ele reflete a série de Fibonacci (1,1,2,3,5,8,13,21,34...) a partir de seu quarto termo. À introdução de 3 compassos, seguem os 5 compassos da melodia principal que termina no oitavo compasso. Com a repetição variada, completam-se 13 compassos seguidos pelos 8 compassos seguintes que totalizam os 21 compassos da seção A. O final do compasso 21 corresponde, portanto, ao fim de um processo. O crescimento regido pela série de Fibonacci é, segundo Lendvai, um sinal de organicidade que reflete a aproximação entre composição e natureza (LENDVAI, 2009, p.29)³.

O uso das coleções referenciais é também um recurso que contribui ao estabelecimento de um senso de direção derivado de um adensamento, através do qual o material diatônico torna-se crescentemente cromático. Depois da estável sobreposição entre



Mi jônio e Mi frígio (compassos 4 a 13), o modo de Dó frígio é sobreposto não a Dó jônio, mas a Dó lídio (compassos 14 a 17). Conseqüentemente, o total cromático é atingido, perdendo-se o eixo de simetria. Nos compassos seguintes, a saturação cromática se dá na linha ascendente do acompanhamento: no compasso 18, há a sobreposição de Lá frígio e Lá lídio, mas no compasso 19, a nota Fá é acrescentada ao Lá lídio, formando o segmento cromático Ré#-Mi-Fá-Fá#. O Sol# é enharmonizado e aparece como Lá^b na voz inferior. No compasso 20, o baixo permanece na nota Lá^b, a linha ascendente é composta por um tetracorde diatônico (Lá-Si-Dó-Ré) elidido a um tetracorde cromático (Ré-Mi^b-Mi-Fá) e a linha melódica descendente percorre as notas do pentacorde diatônico (Lá^b-Si^b-Dó-Ré^b-Mi^b).

No primeiro tempo do compasso 21, fim do processo aqui descrito, há o tricorde (Lá^b-Fá#-Ré). A sexta aumentada formada por Lá^b e Fá# é precedida por uma série de outras sextas aumentadas iniciadas já no primeiro compasso (Fá-Ré#), ainda que não tocada simultaneamente. Na sétima colcheia do compasso inicial, ou seja, na primeira colcheia do agrupamento ternário do padrão 4+2+3, há outra sexta, porém maior e não aumentada: Fá#-Ré#, notas longas (semínima pontuada) que finalizam o desenho do *ostinato*. Quando ocorre a transposição do *ostinato* para o modo Dó lídio, a sexta passa a ser aumentada (Ré^b-Si), utilizando a segunda menor do modo Dó frígio. A sexta aumentada seguinte (Si^b-Sol#) provem da mesma relação de sobreposição modal lídio/frígio, mas no compasso seguinte, é outra (Lá^b-Fá#), em decorrência da nota cromática acrescentada e da conseqüente compressão intervalar. O processo de compressão intervalar⁴ é levado adiante no compasso seguinte e a nota atingida na sétima colcheia é um Mi. Entretanto, pela primeira vez, a linha ascendente é prolongada pela nota Fá e conclui na nota no tempo forte do compasso 21 com a nota Fá# do tricorde referido no início do parágrafo. O senso de conclusão é reforçado pela nota Ré na mão direita, não pertencente à coleção diatônica antecedente, mas que, assim como a nota Fá#, é atingido por movimento cromático. As notas Fá# e Ré são obtidas, portanto por movimento contrário entre linhas de sentidos únicos formadas quase totalmente por graus conjuntos. O único salto da linha descendente superior traz a nota Mi^b, que forma com o Fá da linha ascendente inferior uma sétima menor (sexta aumentada enharmonizada), mas que progride não em movimento divergente como as sextas aumentadas que abririam em oitavas, mas em movimento convergente, fechando em uma sexta menor (Fá#-Ré).

O emprego dos graus conjuntos e o deslocamento métrico da conclusão da frase ascendente da mão esquerda para o tempo forte do compasso são fundamentais para que se

perceba o início do compasso 21 como fim de uma seção e a interrupção do *ostinato* surge como uma confirmação, marcando o início de uma nova seção. Acrescenta-se, ainda, que o uso dos graus conjuntos, intenso no início, vinha sendo pulverizado por saltos na linha melódica superior em frequência crescente, com o efeito de, por um lado, colaborar com o senso de progressão da seção, e por outro, reforçar o sentido de direção e convergência do compasso 20 para o 21.

compasso → 4 5 6 7 8

Mi frígio
jônio

Mi

Mi frígio
jônio

Dó frígio
lídio

Sétima Menor

Lá lídio Lá lídio (+1)

Figura 1: Esquema formal da seção inicial, em que se pode observar as coleções referenciais empregadas, as sextas aumentadas e a direções das frases melódicas. Procurou-se representar também o uso dos graus conjuntos, substituídos por saltos ao final da seção (comp.1 a 21).



A seção que se segue (compasso 22), nomeada B, levará ao corte principal da peça. Em outras palavras, a análise considera haver três partes, sendo que as duas primeiras compõem uma parte única conforme o seguinte esquema: (A+B)+C. O fim da seção B ocorre no compasso 37, estendendo-se pelo compasso 38, onde há um movimento melódico na linha superior concluído no compasso 39, início a parte C. O interessante é que, como a peça é composta por 60 compassos, o de número 37 corresponde justamente à seção áurea da peça (o número exato seria 37,08).

Para justificar essa segmentação, deve-se levar em conta a importância das sextas aumentadas. Pode-se pensar que a seção B se inicia na segunda colcheia do compasso 21 com uma frase descendente cujas 6 notas iniciais (Dó#-Si-Sib-Fá-Ré-Si) pertencem a uma coleção octatônica (Dó#-Ré-Mi-Fá-Sol-Láb-Sib-Si). Os compassos seguintes trazem frases diatônicas descendentes a que se seguem as sextas aumentadas ou sétimas menores na seguinte sequência a partir do final da seção anterior: Láb-Fá# (compasso 21), Sol-Fá (compasso 23) e Fá-Ré# (compasso 24). A última delas sendo justamente a sexta aumentada do início. Entretanto, o baixo retorna a Sol# (Láb) e logo ascende a Lá# saltando duas quintas justas.

Após a linha em oitava em que Bartók pede expressividade (compasso 28), cujas notas correspondem a um hexacorde diatônico (Fá-Sol-Lá-Si-Dó-Ré), sobreposta a um tetracorde diatônico sem nenhuma nota em comum (Fá#-Lá#-Dó#-Ré#), chega-se aos últimos compassos da seção B onde encontra-se a indicação *meno vivo*. Nesse momento ouve-se uma oitava de Mi que, considerando-se os seus registros, pode-se entendê-la como proveniente da sexta aumentada Fa-Ré#, nota mais grave da frase descendente da mão direita (compasso 31) e nota mais aguda das frases das ascendentes da mão esquerda (compasso 29), respectivamente.

Entretanto, o baixo mantém-se em Lá#. A seção B, como um todo, age como uma zona de distensão e o *meno vivo* reforça esse senso. Seu início ocorre com o tricorde (Lá#-Sol#-Mi), transposição um tom acima do tricorde que finalizou a seção anterior (Láb-Fá#-Ré) no compasso 21.

Os cinco compassos que culminam no compasso 37 são um belíssimo exemplo do contraponto livre de Bartók. Considerando a nota Ré da melodia do compasso 32 (*meno vivo*) como a quarta nota do tetracorde (Lá#-Sol#-Mi-Ré), tem-se o equivalente a um acorde de sexta francesa. Tradicionalmente esse acorde enarmonizado (Sib-Ré-Mi-Sol#) seria resolvido em Lá e isso é justamente o que ocorre, ainda que em segunda inversão. O baixo segue um caminho ascendente, passando por Lá#, Si, Dó# e Mi. Se tomarmos as notas dos

baixos anteriores, desde o compasso 21, temos um heptacorde octatônico (Mi-Fá-Sol-Láb-Lá#-Si-Dó#).

A voz superior (compasso 32) traz a recapitulação da melodia inicial que, nesse contexto, é percebida como em Lá eólio, já que seu caminho, predominantemente por graus conjuntos, oscila entre Mi e Lá, culminando em uma frase ascendente que corresponde ao modo de Lá eólio completo. As vozes intermediárias utilizam material diatônico, octatônico e cromático e seus caminhos são mais bem expressos graficamente⁵.



Figura 2: Representação da condução linear (comp. 32 a 37).

Musical score for piano, measures 32 to 37. This version of the score separates the different voices into five distinct staves. The top staff contains the vocal line, which is a simple, stepwise ascending melody. The middle three staves contain the piano accompaniment, with each staff representing a different voice part. The bottom staff contains the bass line. This layout is designed to make the individual melodic and harmonic paths of each voice part easier to follow and analyze.

Figura 3: Separação das vozes em mais pentagramas para facilitar a visualização (comp. 32 a 37).



Figura 4: Representação estrutural com as coleções referenciais empregada (comp. 32 a 37).

O compasso 37 representa a chegada a um ponto culminante que se estende por dois compassos até o compasso 39 com a volta do *tempo I*. Após essa breve extensão, a seção final se inicia. À tríade de Lá maior invertida, acrescentou-se a sétima Sol e o baixo desceu para a nota Lá. A melodia parte de um motivo derivado da ideia melódica principal, que é repetida três vezes em sequência de quartas descendentes, trazendo a nota Si sobre a tríade de Si maior. A última sequência, uma frase em modo de Si eólio, é repetida com variações por mais três vezes enfatizando a nota Si. Como um *stretto*, a nota Si continua a ser focalizada, com a frase que utiliza as notas da pentatônica de Mi menor (Mi-Sol-Lá-Si-Ré) até descer finalmente para a nota Mi. O baixo chega à mesma nota Mi, onde permanece como nota final até o fim da peça. A condução linear permanece importante na seção final. Onde há a indicação *tornando al tempo I*, o acorde de Mi maior é antecipado por duas linhas em movimento contrário em que uma é a inversão da outra: (Lá-Sol-Fá-Mi) e (Fá#-Sol#-Lá#-Si). A peça conclui-se com linhas descendentes em modo Mi frígio.

Como foi mencionado anteriormente, a *Primeira Dança em Ritmo Búlgaro* abre o pequeno ciclo que encerra o *Mikrokosmos*. Sua análise aqui apresentada mostra que sua organização formal está fundamentada no uso de coleções referenciais, sendo a coleção diatônica a sua principal. Pode-se também notar que uma visão em larga escala da peça revela um itinerário curiosamente tradicional em que as notas Mi, Lá e Si exercem um papel importante. Entretanto, deve-se lembrar que em um contexto pós-tonal, em que o conceito de dissonância está bastante transformado e, conseqüentemente, seu emprego é livre, o recurso do uso de graus conjuntos, estabelecendo direções melódicas inequívocas, não pode ser



desprezado. Assim como o vínculo à coleção diatônica, tal recurso remete justamente ao início do *Mikrokosmos*, com suas *Seis Melodias em Uníssono*, diatônicas e em graus conjuntos, concluindo com coesão um verdadeiro percurso de formação.

Referências:

ANTOKOLETZ, Elliott. *The Music of Béla Bartók*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

BAYLEY, Amanda (Org). *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

BARTÓK, Béla. *Mikrokosmos*. Londres: Boosey & Hawkes Music Publishers, 1987.

_____. *Béla Bartók Essays / Selected and Edited by Benjamin Suchoff*. London: Bison Books, 1992.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo Coelho de. Uma Introdução às Teorias Analíticas da Música Atonal. *Pesquisa em Música no Brasil: Métodos, Domínios, Perspectivas*. Goiânia: ANPOM, vol.1, p.122-153, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/235224844_Uma_introducao_as_teorias_analiticas_da_musica_atonal

LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: An Analysis of his Music*. Segunda Edição. Londres: Kahn & Averill, 2009.

SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók: Life and Work*. Lanham: Scarecrow Press, 2001.

_____. *Bartók's Mikrokosmos: Genesis, Pedagogy, and Style*. Lanham: Scarecrow Press, 2002.

_____. *Béla Bartók: A Celebration*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-tonal Theory*. Terceira Edição. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2005



TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Conterpoint in the Extended Common Practice*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011.

VASCONCELOS, Rodrigo de Carvalho. *Coleções Referenciais do Mikrokosmos de Bartók e da Prole do Bebê n.1 de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. USP: 2014.

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

Notas

¹ Uma coleção apresenta simetria quando se pode organizá-la em díades em que ambas as alturas estão equidistantes a um eixo imaginário. Portanto, qualquer umas dessas díades pode representar o eixo de simetria. Na música de Bartók, ciclos intervalares – como a própria coleção diatônica que corresponde a um segmento do ciclo de quintas justas – e segmentos simétricos derivados têm uma importante função em estruturas de larga escala. (ANTOKOLETZ, 1984, p. 69)

² Centros em música pós-tonal podem ser estabelecidos por ênfase direta ou por reforço: alturas centrais são geralmente prolongadas, tocadas com maior intensidade, com maior frequência e são mais graves ou mais agudas do que alturas não centrais. Eixos de simetria por inversão, em torno do qual as outras alturas se equilibram, podem também estabelecer um centro. (STRAUS, 2005, p. 133)

³ A relevância da série de Fibonacci e da seção áurea na música de Bartók foi evidenciada pelo húngaro Ernő Lendvai (2009), que também apresentou uma teoria baseada em um sistema de eixos que estabeleciam uma conexão com as funções tonais. Segundo Antokoletz, “enquanto essa teoria é controversa, o conceito de Lendvai de proporções formais em certas obras (baseado na razão da seção áurea ou na série de Fibonacci) é, para mim, uma importante contribuição aos estudos de Bartók (ANTOKOLETZ, 1984, p. 325)”.

⁴ Compressão (ou expansão) intervalar é um dos processos de transformação motivica mais típicos da música de Bartók. O caso paradigmático em que um tetracorde cromático se expande em um tetracorde de tons inteiros no *Quarto Quarteto de Cordas*, de Bartók foi descrito por Antokoletz (1984, p. 109, p.118) e também por Straus (2005, p.75). No próprio *Mikrokosmos* há inúmeros exemplos, entre eles, um extremamente didático: *Linha contra Ponto*, n. 64, divididas em duas peças (a) e (b), em que (b) é a compressão cromática da peças (a), diatônica (VASCONCELOS, 2014, p. 119).

⁵ O recurso gráfico utilizado nas figuras tem a intenção de evidenciar a condução das vozes. Ainda que tal recurso visual remeta à teoria de Heinrich Schenker, a presente análise não está diretamente vinculada a essa teoria, por considerar-se problemática a transferência de certos conceitos essenciais à teoria schenkeriana como prolongamento, por exemplo. Segundo Paul Wilson, que também utilizou ferramentas gráficas e que propôs um modelo de estruturas hierárquicas para a música de Bartók, “qualquer tentativa de encontrar analogias completas e convincentes ao prolongamento em música pós-tonal está condenado ao fracasso (WILSON, 1992, p. 42)”. Entretanto, é inegável a importância do contraponto especialmente nas obras maduras de Bartók, entre as quais o *Mikrokosmos* se inclui.