

O Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Béla Bartók: Considerações sobre Estrutura Clássica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Rodrigo de Carvalho Vasconcelos

Instituto de Artes da UNESP – rodrigodcvasconcelos@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta a análise do Primeiro Tema do Segundo Concerto para Piano e Orquestra, de Béla Bartók, a partir de seu material harmônico, baseado no uso de coleções referenciais, e de suas ideias temáticas, com o intuito de expor sua estrutura, confrontando-a com os modelos estruturais clássicos, descritos por autores que abordam a Teoria da Sonata.

Palavras-chave: Béla Bartók. Estrutura Clássica. Coleções Referenciais. Segundo Concerto para Piano e Orquestra de Béla Bartók.

Béla Bartók's Second Concerto for Piano and Orchestra: Considerations on Classical Structure

Abstract: This article presents the analysis of the First Theme of the Second Concerto for Piano and Orchestra, by Béla Bartók, based on its harmonic material, the use of reference collections, and its thematic ideas, in order to expose its structure, in confrontation with the classical structural models, described by authors who approach the Sonata Theory.

Keywords: Béla Bartók. Classical Structure. Referential Collections. Béla Bartók's Second Concerto for Piano and Orchestra.

1. Introdução

Ao referir-se ao emprego da Forma Sonata no primeiro movimento do Segundo Quarteto de Cordas de Bartók, composto em 1917, Suchoff (2004, p.66) utiliza o adjetivo não-tradicional¹. O vínculo estrutural que a forma sonata estabelece com a tonalidade, desde o início do seu desenvolvimento nas obras do período clássico, dificulta que se reconheça o seu uso, sem ressalvas, em obras pós-tonais.

No entanto, em análises de obras suas feitas pelo próprio compositor – algumas delas publicadas, originalmente, como notas de programa ou prefácios de partituras –, Bartók apontou a utilização da forma sonata no Segundo Concerto para Piano e Orquestra (primeiro movimento), de 1931, assim como na Rapsódia para Piano e Orquestra, de 1904, no Quarto Quarteto de Cordas (primeiro movimento), de 1928, no Quinto Quarteto de Cordas (primeiro movimento), de 1934, na Música para Percussão Cordas e Celesta (segundo movimento), de 1936, na Sonata para Dois Pianos e Percussão, de 1937 e no Concerto para Orquestra (primeiro e quinto movimentos), de 1943, – nesse último caso, Bartók referiu-se a um emprego mais ou menos regular (BARTÓK, 1992, p. 399-431).

O fato de que Bartók evidenciou ter usado a sonata como referência formal em tantas obras importantes em sua fase de maturidade, após 1926, levanta ao menos dois aspectos interessantes. Primeiramente, reforça-se o laço que tais composições mantém com o repertório tradicional das salas de concerto, confrontando-as com os conteúdos ideológicos e sociais implícitos nos gêneros em que se empregou a forma sonata. Podemos aproveitar o que Hepokoski e Darcy dizem sobre Beethoven com o intuito de exemplificar que, quando uma obra é criada individualmente dentro de um determinado gênero, seja uma sinfonia ou um concerto para piano e orquestra, estabelece-se um diálogo, no qual muitas das decisões são dadas socialmente de antemão pelo gênero.

Beethoven não foi, de modo algum, o único compositor da *Eroica*: ele não poderia reivindicar, exclusivamente, a totalidade de implicações da obra. Diversos aspectos composicionais dessa peça podem ser vistos, de maneira mais precisa, como afirmações dramatizadas de normas pré-existentes e culturalmente produzidas que eram externas a Beethoven (ou em diálogo com elas): o próprio conceito da *Sinfonia*; expectativas em relação a pressupostos sobre *design*, duração, normas tonais, convenções da forma sonata e prática orquestral; a indissociável consciência da ocasião provável da *performance*; a presença de uma tradição sinfônica existente e da memória de obras bem conhecidas, e assim por diante (HEPOKOSKI, 2006, p. 607, tradução nossa)².

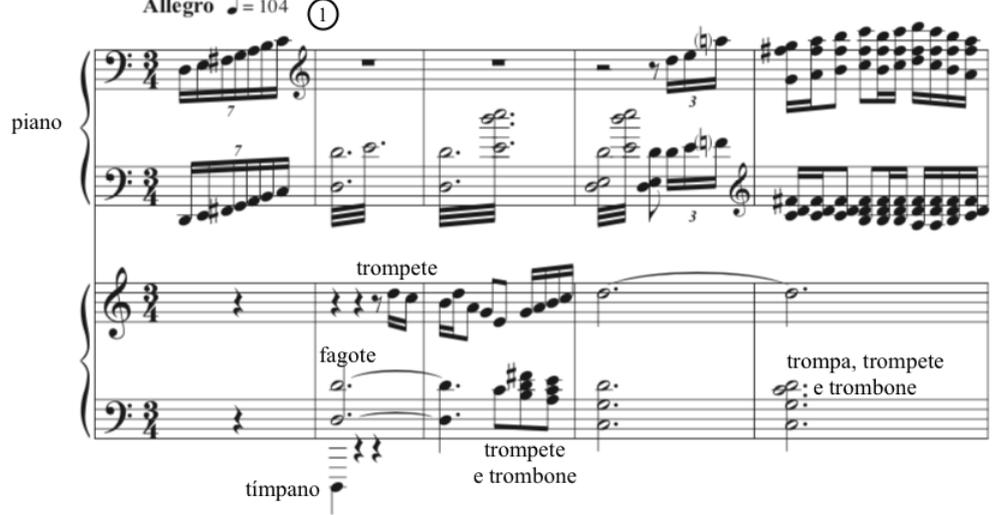
Em segundo lugar, revelar a existência da forma sonata em uma composição pode ter o sentido de orientar a compreensão da obra em questão. Nesse sentido, seria interessante lembrar das celebradas notas de programa de Donald F. Tovey (1875-1940), contemporâneo de Bartók, e posteriormente publicadas em livro como ensaios. Havia, portanto, uma demanda por compreensão do repertório sinfônico tradicional por vias analíticas, e, provavelmente, uma expectativa de que informações em relação a estrutura formal das obras, mesmo as mais conhecidas pelo público, gerariam novas possibilidades de escuta.

2. Análise do Primeiro Tema

De acordo com os comentários analíticos feitos por Béla Bartók, o Primeiro Movimento do Segundo Concerto para Piano e Orquestra foi escrito na forma sonata *clássica* e o compositor explicita suas partes: Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação (BARTÓK, 1992, p.419). Partindo dessa declaração, apresentamos o início de cada seção (figura 1)

Exposição

Allegro ♩ = 104 (1)



Desenvolvimento

Mosso ♩ = 108 (74)



Recapitulação

Tempo I ♩ = 104 (180)



Figura 1: Início de cada seção. 1º Mov, c. 1-4; 74-75; 180-181.

Três ideias servem de base ao Primeiro Tema (figura 2).



Figura 2: As três ideias temáticas apresentadas na primeira seção. Primeiro Movimento, c. 2-8.

Percebe-se uma semelhança muito grande entre as duas primeiras ideias. Em primeiro lugar, há uma predominância do uso de graus conjuntos. Ambas terminam na nota inicial, se não considerarmos a anacruze da ideia do piano, nem sempre presente em outras apresentações do mesmo. Suas direções, porém, são contrárias. Ainda assim, têm em comum o fato de que são bem definidas, ascendentes ou descendentes (figura 3).



Figura 3: Semelhança entre as duas ideias temáticas. Primeiro Movimento, c. 2-5.

O primeira ideia temática, anunciada por um trompete após o gesto inicial do pianista – uma escala ascendente em Ré Mixolídio, acompanhado pelos outros trompetes e pelos trombones, sobre um pedal de Ré tocado pelos fagotes e o trêmulo do piano – tem uma função válida por todo o 1º Mov., que é a de emoldurar as seções. O reaparecimento de certas ideias com caráter de refrão, com o intuito de produzir uma certa organização arquitetônica, é apontado pelo próprio compositor como uma possibilidade dentro do universo musical que tende ao atonalismo a depender das necessidades da obra (BARTÓK, 1992, p.458). Dessa forma, encerra-se a região do 1º. Tema da Exposição, ou seja, com a mesma ideia temática do início. Entretanto, nesse momento, a ideia temática do trompete recebe tratamento polifônico

a cinco vozes e é apresentado em imitação, sem transposição ou variação por dois pares de trompas e pelos três trompetes (figura 4).



Figura 4: Idéia temática do trompete apresentada em imitação ao encerrar a região do 1º. Tema, emoldurando a seção. Primeiro Movimento, c. 25-32.

O conjunto de notas que o compõe restringe-se ao hexacorde Mi-()-Sol-Lá-Si-Do-Ré. Se considerarmos que a nota Dó ocorre apenas em semicolcheias em tempos fracos e partes fracas de tempo, atuando, portanto, como notas de passagem, podemos reconhecer a referência da coleção pentatônica. O intervalos de quarta ou quinta (classe 5) são os mais frequentes em uma coleção pentatônica e, frequentemente, os compositores que trabalham esse material harmônico, o associam, conseqüentemente, à harmonia quartal. No trecho a que nos referimos, o piano assume um caráter percussivo, tocando alternadamente com as duas mãos blocos de acordes de nona sem a terça, de quarta e nona ou de quarta e sétima (figura 5).



Figura 5: Harmonia quartal. Acordes tocados pelo piano. 1º. Mov., c. 25-32.

A coleção de notas só é completada pelo Fá#, formando um Mi eólio, com notas curtas, tocadas por um trombone e uma tuba, que antecipam o Mi pedal, reiterando-o, durante o trecho todo (figura 6). Os três elementos citados, a ideia do trompete em imitação, os acordes quartais do piano e o Mi pedal, conferem um caráter harmonicamente estático em concordância com a função de encerrar a seção.



Figura 6: Mi pedal antecipado por notas que completam a coleção Mi-Fa#-Sol-Lá-Si-Do-Ré (MI Eólio). Primeiro Movimento, c. 25-32.

A ideia de haver um material temático com uma *função delimitadora*³ não é uma novidade da escrita pós-tonal. Frases introdutórias e pós-cadenciais atuam com essa função também na música clássica, como salientou Caplin. Chamando de “antes do começo” e “depois do fim”, o autor fez uma analogia com uma corrida em que a preparação do corredor no bloco e a desaceleração após a linha de chegada são partes do todo (Caplin, 1998, p. 15). Quando não se tem mais a cadência harmônica como recurso formal, a reiteração de uma frase pode assumir uma função articulatória importante. É interessante notar que a mudança de textura – de um solo de trompete passa-se a uma polifonia a cinco vozes – condiz com a sensação de partida e chegada.

Circunscrita entre essas duas apresentações da ideia do trompete, encontra-se uma estrutura à qual foi garantida a unidade pelo emprego das duas ideias temáticas citadas anteriormente na figura 2. Tais apresentações não só respondem à questão formal descrita, mas também a uma expectativa relacionada ao fato de que a obra em questão é um concerto para instrumento solo e orquestra. Espera-se, portanto um “diálogo que pode estender-se desde vários graus de apoio mútuo e afirmações reativas, a trocas mais auto-assertivas ou tensas, apresentando interrupções, momentos de submissão diante da autoridade, dissolução da textura e assim por diante”⁴ (HEPOKOSKY e DARCY, 2006, p. 497, tradução nossa). A solução do período barroco foi a alternância entre *tutti* orquestrais (ritornelo) e solos e isso se manteve, de maneira adaptada, com o emprego da forma sonata pelos compositores do período clássico. Em geral, no primeiro ritornelo, verificam-se os seguintes aspectos: “uma função introdutória e antecipatória, uma função retórico-exposicional e um função de estabelecer um *layout* referencial”⁵ (HEPOKOSKY e DARCY, 2006, p. 471, tradução nossa).

Nesse Segundo Concerto, há uma relação temática dando suporte ao diálogo entre orquestra e solista, porém, em contraste com a prática clássica, solos e *tutti* não correspondem a seções inteiras. Na região do 1º. Tema, tocam orquestra e solista, mas o material temático é dividido entre eles, e ainda que ambos estejam presentes, percebe-se com clareza quem ocupa o primeiro plano. Solista e orquestra somam esforços alternadamente.

A estrutura geral da seção assemelha-se à definição de *sentença* descrita por Schoenberg, na qual a sua primeira parte é formada por uma frase e sua repetição, e a

segunda, por uma continuação em que se emprega uma espécie de desenvolvimento. Schoenberg resalta que “o desenvolvimento implica não apenas crescimento, aumento de extensão e expansão, mas igualmente redução, condensação e intensificação” (SCHOENBERG, 1996, P. 59). O que é atípico é que, entre a *apresentação* da ideia principal, sua *repetição* e a *continuação*, a orquestra apresenta outro material temático (figura 7). As entradas temáticas do piano, em registros mais agudos sucessivamente e em transposições, têm o efeito de ganho de patamares de energia e tensão, mantidos pelos curtos interlúdios orquestrais, em relação de sinergia.



The figure displays two systems of musical notation for orchestral interludes. The first system, marked with a circled '6', shows the oboe and clarinet parts. The oboe part begins with a star symbol. The second system, marked with a circled '10', shows the flute, oboe, and clarinet parts. The oboe part in this system also begins with a star symbol. The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures across the measures.

Figura 7: Pequenos interlúdios orquestrais, com material melódico diferente do apresentado pelo piano. 1º. Mov., c. 6-8 e 10-12.

Outro aspecto importante é a textura em que se apresentam as ideias temáticas no piano e o material harmônico que as compõe. Na primeira apresentação, a orquestra mantém uma sobreposição de quintas: Dó-Sol-Ré. O piano, entretanto, toca blocos homofônicos, formados por linhas em contraponto. No primeiro compasso, as extremidades de registro, considerando mão esquerda e mão direita, relacionam-se por movimento contrário, enquanto as linhas intermediárias permanecem estáticas. No compasso seguinte, a relação entre as vozes externas muda, passando ao movimento paralelo de sétimas. Na camada intermediária surge um movimento de duas linhas duplas de terças paralelas que se relacionam por movimento contrário (figura 8).

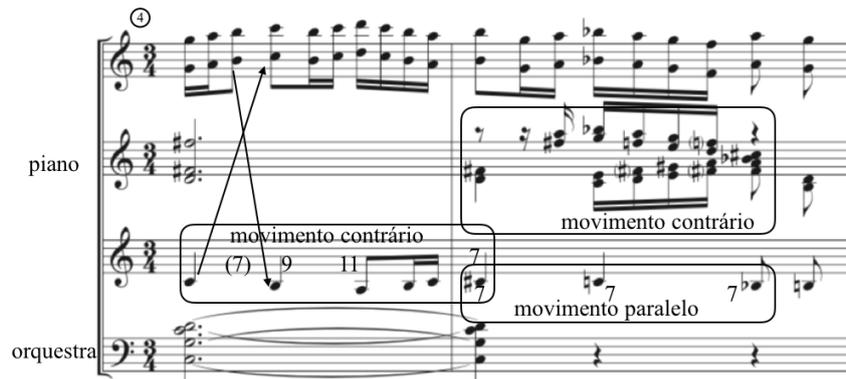


Figura 8: Movimento entre as vozes. 1º. Mov., c. 4-5.

Podemos observar que as dissonâncias⁶ predominam. No movimento contrário, quando as linhas se movem por graus conjuntos, a mudança de intervalo se dá pela soma ou subtração do número dois, de maneira que o caminho será ou por intervalos ímpares, ou por intervalos pares. No excerto destacado, temos $7^a-9^a-11^a-7^a$. A importância dessa informação é mostrar que Bartók poderia ter optado por $6^a-8^a-10^a-8^a$, ou ainda $8^a-10^a-12^a-10^a$. Houve, portanto, uma opção pela sonoridade dissonante. O mesmo ocorre no movimento paralelo, onde o intervalo é de 7^a .

Como é característico de Bartók, há aqui a justaposição e sobreposição de modos. A linha principal inicia-se no modo de Sol Jônio, recebe a terça menor e a sétima menor do modo dórico e termina com a tríade de Sol Maior. A linha grave tem as suas notas derivadas das relações de movimento paralelo e contrário descritas acima e provém de coleções diatônicas, com a alteração cromática (Dó#-Dó) acompanhando a mudança de modo da melodia principal (Si-Sib). Mas há, nas vozes intermediárias em terças paralelas, uma sequência ascendente de tons inteiros bastante significativa por gerar direção. A linha inferior das terças segue o caminho até o Fá# que antecipa o Sol da mão direita. Por ser a parte superior de um modo Jônio, há uma sequência de três tons inteiros: Dó-Ré-Mi-Fa#. A linha superior segue formando terças sempre maiores até o Lá# (escrito como Sib). Deve-se, entretanto notar o preenchimento cromático entre o Sol# e o La# (figura 9).



Figura 9: a) Sequência de terças maiores paralelas gerando uma coleção de tons inteiros. b) Coleção de tons inteiros.

Quando a ideia temática do piano é rerepresentada (figura 10), transposta com variações por intervalo de quinta justa, a textura é preenchida por linhas em movimento paralelo formando acordes maiores (figura 11). Assim como na primeira apresentação, há uma nota pedal – um Dó#, que se transforma em Do natural.



Figura 10: Idéia temática do piano rerepresentada em transposição variada por intervalo de quinta. 1º. Mov., c. 8-9.



Figura 11: Vozes em movimento paralelo formando tríades maiores. Os dois compassos acima correspondem aos compassos 8 e 9.

A mudança da métrica, com o acréscimo de um tempo, transformando o compasso ternário em quaternário, reflete uma variação da ideia temática com uma consequência interessante. Em sua primeira ocorrência, a ideia temática é composta pela justaposição do pentacorde Sol-Lá-Si-Do-Ré e do tetracorde Fá-Sol-Lá-Sib. Com a variação, o segundo tetracorde expande-se em um pentacorde. Desta forma, temos, na rerepresentação da ideia, os pentacordes maiores Ré-Mi-Fa#-Sol-Lá e Dó-Ré-Mi-Fa-Sol, que se relacionam por transposição por segunda maior. Como, na maior parte da ideia temática, a linha melódica permanece nos tetracordes formados pelas quatro notas mais agudas de cada pentacorde, cuja estrutura é constituída pela sequência de tom-semitom-tom. Consequentemente, as sextas maiores, em movimento paralelo entre as vozes da mão esquerda, geram hexacordes octatônicos. Trata-se de uma propriedade da coleção octatônica: pode-se percorrer uma coleção octatônica inteira por movimento paralelo de terças menores (ou sextas maiores). Temos portanto, os seguintes hexacordes octatônicos: Sol#-Lá#-Si-Dó#-Ré-Mi e Fá#-Sol#-Lá-Si-Dó-Ré. Nota-se que as notas presentes na linha superior da mão direita pertencem a coleções octatônicas diferentes (figura 12).



Figura 12: Hexacordes octatônicos gerados pelo movimento paralelo de sextas maiores tocados pela mão esquerda do piano nos compassos 8 e 9.

A ocorrência da coleção de tons inteiros, na primeira apresentação da idéia temática, seguida do uso de coleção octatônica na reapresentação, a partir dos segmentos em comum que essas coleções tem com as coleções diatônicas, antecipa os materiais temáticos das partes seguintes do 1º. Mov. Além disso, como na coleção octatônica ocorre o intervalo de segunda menor, pode-se verificar um processo de contração intervalar, semelhante ao descrito por Straus (2005, p. 75), ao abordar o 1º. Mov. do Quarteto de Corda no. 4, de Bartók. Antokoletz (2000, p. 92), em artigo intitulado *Expansão Orgânica e Estrutura Clássica*, no qual a obra analisada é a Sonata para Dois Pianos e Percussão, afirma que o senso de liberdade e unidade característicos das obras de sua última fase se deve, de modo significativo ao domínio desenvolvido por Bartók da técnica de expansão (ou contração) intervalar.

Referências:

- ANTOKOLETZ, Elliot et al. (Ed.). *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- BARTÓK, Béla. *Béla Bartók Essays / Selected and Edited by Benjamin Suchoff*. London: Bison Books, 1992.
- CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.
- STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-tonal Theory*. Terceira Edição. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 2005.
- SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók: A Celebration*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

Notas

¹ Nontraditional.

² Beethoven was by no means the only composer of the *Eroica*: he cannot lay exclusive claim to the totality of the work's implications. Many of the compositional features of that piece are more accurately regarded as dramatized affirmations of (or in dialogue with) pre-existing, culturally produced norms that were external to Beethoven: the very concept of the "symphony"; expectations regarding standard designs, lengths, tonal norms, sonata-form conventions, and orchestral practice; the inbuilt awareness of probable performance; the presence of the existing symphonic tradition and well-known remembered works; and so on.

³ Propomos *função delimitadora* como tradução de *framing function*.

⁴ [...] this dialogue can range from various degrees of mutual support and reactive affirmation to more self-assertive or tense exchanges, featuring interruptions, moments of submission before authority, dissolution of texture, and the like.

⁵ [...] an introductory-anticipatory function; an expositional-rhetoric function; and a referential-layout function.

⁶ Considera-se que o conceito de dissonância no contexto pós-tonal se diferencia da concepção tonal hierárquica, apontando o valor timbrístico de intervalos e acordes.