

# Artifícios pós-tonais na estrutura harmônica do *Mikrokosmos 152* de Béla Bartók

Wellington Gomes

Poderíamos tentar analisar o *Mikrokosmos 152*<sup>1</sup> de Béla Bartók, através de um método de análise harmônica específica para o sistema tonal; desta forma, tentando investigar funções harmônicas e estabelecendo relações entre as mesmas, com o objetivo de encontrar um centro ou pequenas centralizações tonais. Mas poderíamos também tentar desenvolver uma análise harmônica da obra, afastando as possibilidades de qualquer procedimento familiar a um contexto tonal tradicional, apenas destacando evidências relativas à música pós-tonal. Na primeira opção, enfrentaríamos uma série de obstáculos em relação aos procedimentos harmônicos pós-tonais utilizados nesta obra, e que dificilmente poderiam ser analisados como estruturas reconhecíveis através de um método tradicional. Na segunda, deixaríamos de lado as características tonais tão fundamentais na obra, e que sem elas fica praticamente impossível entender a estrutura harmônica estabelecida por Bartók. Portanto acreditamos que a união dessas duas vertentes, ou seja, a investigação dessas relações tonais e desses procedimentos pós-tonais aqui utilizados, constituem-se numa parceria fundamental para uma análise da estrutura harmônica desta obra.

Podemos começar analisando pontos estratégicos que nos chamam a atenção de imediato, pelo fato de constituírem-se em áreas sonoras baseadas em alguma espécie de ostinato: a primeira, do início ao compasso 8 (mão esquerda/piano); a segunda, do compasso 11 ao 15 (mão direita); a terceira, nos compassos 18 e 19 (mão esquerda); a quarta, do 25 ao 30 (mão esquerda); e a quinta, do 34 ao 46 (mão direita). A princípio, a relevância desses pontos, nos parece lógica, porém precisamos observar cada exemplo, passo a passo, para chegarmos a uma conclusão. Vejamos o exemplo 1.

Ex: 1

Neste exemplo podemos observar a predominância da tríade de lá maior, de forma vertical indicada nos losangos e de forma horizontal nas indicações circulares.

<sup>1</sup> O *Mikrokosmos 152*, vol. 6 de Béla Bartók, faz parte de uma série de 153 peças em 6 volumes, para piano solo, escritas entre 1926 e 1939.

Essa predominância estende-se até o compasso 8, muito mais na mão esquerda do piano, repetindo a estrutura do primeiro compasso em forma de ostinato. Podemos também observar que o intervalo de quinta A – E apresenta-se de forma fixa no primeiro tempo de cada compasso (exceto no comp. 9). No decorrer da nossa análise, veremos que esta sucessão desempenha um papel significativo para a obra.

Observando o trecho seguinte da música (comp. 9 ao 15) verificamos uma outra predominância, agora da tríade de dó maior (comp. 11 ao 15). Neste trecho essa tríade é preparada por sua própria sensível (veja ex: 2a).

Ex:2

a.

b.

c.

No exemplo 2a podemos observar não só essa preparação (comps. 9 e 10) como também a justaposição da tríade de dó maior à sonoridade da tríade de sensível (B – D – F: comp. 11). Essa justaposição é repetida nos compassos seguintes até o compasso 15, sendo que nos compassos 12 e 13 de forma integral e nos compassos 14 e 15 a tríade de sensível se resume apenas à fundamental “B”.

Nos compassos 9 e 10 podemos observar uma outra sucessão de quintas em posição fixa (B – F). Se fizermos uma redução dos dois eventos podemos verificar que a segunda sucessão (B – F) está precedida pela anterior (A – E) por grau conjunto ascendente (veja ex: 2b). Há duas diferenças básicas entre as duas sucessões: na primeira, a sucessão de quintas construída a partir do intervalo A – E é intercalada por outros elementos da estrutura da música, enquanto que a sucessão B – F é construída sem nenhuma interferência entre as quintas e sim uma

quinta após outra; e como segunda diferença, as quintas são desiguais: A – E = quinta justa e B – F = quinta diminuta. Apesar dessas diferenças entre as duas sucessões, ambas tornam-se marcantes no contexto da obra, além de possuírem uma relação de continuidade na condução da meta harmônica. Poderíamos até descartar a relevância da segunda sucessão em relação à primeira, por ser composta apenas por dois compassos e ainda servir como uma sonoridade de passagem. Porém esta importância torna-se evidente quando verificamos que a obra é composta de pequenas dimensões, e esta pequena dimensão possui uma textura significativa em relação às demais.

Ainda no exemplo 2 podemos observar mais uma sucessão de quintas em posição fixa, desta vez construída a partir do intervalo C – G (comp. 11), que se estende até o compasso 15. Da mesma forma que analisamos a relação de resolução entre as duas sucessões anteriores (A – E) e (B – F), podemos verificar que esta sucessão está também precedida pela anterior por grau conjunto ascendente (B – F) e (C – G). Veja a redução dos dois eventos no exemplo 2c.

A terceira área a ser analisada compreende os compassos 16 ao 21. Esta área tem como sonoridade predominante a tríade de ré maior, preparada por sua sensível em conjunto com a tríade de lá maior; sua própria dominante (veja ex: 3).

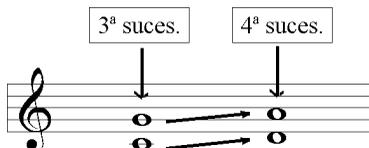
Ex: 3

A incidência desses dois procedimentos é demonstrada de forma mais clara no exemplo 3: o primeiro, um pedal de C# resolvendo em D; e o segundo, o acorde de lá maior no final de cada compasso (comps. 16 e 17). Assim como os compassos 14 e 15, anteriormente analisados, o 18 e o 19 respectivamente, repetem a mesma textura, ou seja, a justaposição da sensível à tríade tonalizada. Mais uma vez encontramos um breve evento que merece nossa atenção. O fato pelo qual achamos que estes dois compassos em ré maior tem uma importância significativa no contexto da obra, a ponto de analisarmos como uma tonicalização, dá-se por três motivos lógicos: o primeiro, a preparação sensível+dominante, anteriormente analisada; o segundo, um dos poucos pontos em que Bartók escreve uma sucessão de tríades perfeitas, de forma simultânea, numa das mãos do piano;<sup>2</sup> e o terceiro motivo, a

<sup>2</sup> Esses pontos compostos por tríades simultâneas acontecem apenas em lá maior, dó maior e ré maior, durante toda a peça.

composição de uma estrutura harmônica clara e simples, combinado em grau e registro apenas com os grupos de compassos [14-15] e [45-46], em dó maior e em lá maior respectivamente. Ainda como complementação ao segundo motivo, podemos acrescentar que a sucessão de tríades de ré maior também apresenta uma sucessão de quintas em posição fixa. Desta forma podemos relacioná-la ao contexto das sucessões anteriores, tendo em vista que a sucessão C – G segue em direção a D – A por grau conjunto ascendente, como demonstra a redução no exemplo 4.<sup>3</sup>

Ex: 4



Até aqui, descobrimos afinidades significativas entre as tríades de lá maior, dó maior e ré maior, como áreas harmônicas predominantes no contexto musical da obra. O exemplo seguinte (ex: 5) não foge aos procedimentos de preparação e resolução anteriormente analisados nos exemplos 2 e 3.

Ex: 5

Neste exemplo, o papel desempenhado pelo sétimo grau de lá maior ou sensível torna-se muito mais extenso como preparação em relação aos anteriores analisados. Podemos observar que além do grande pedal de G# (comps. 22, 23 e 24) resolvendo em A (comp. 25), a preparação é estruturada quase que totalmente com a sonoridade do acorde de vii<sup>o7</sup>, mudando para sétima maior no final do compasso 24. Este retorno à lá maior é definitivo e segue até o final da obra, estruturado através de uma dimensão também mais extensa. Neste trecho, finalmente podemos encontrar a última sucessão de quintas (A – E), que vai do compasso 35 ao 46 (veja ex: 6).

<sup>3</sup> Para esta redução, consideramos o contexto dos compassos 16 e 17 como uma sonoridade de passagem.

35 *mudança de oitava* 39

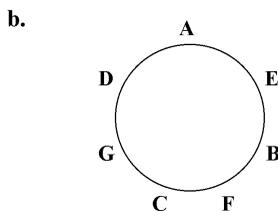
mão direita

41 *posição fixa*

Do compasso 35 ao 38 a sucessão não obedece a uma posição fixa, muda de oitava, de compasso para compasso, enquanto a estrutura da sucessão do compasso 39 ao 46 mantém uma posição fixa como nas sucessões analisadas anteriormente.

Ao concluirmos essa primeira fase da análise, a partir de afinidades tonais encontradas nesta obra, demonstraremos no exemplo seguinte (ex: 7) uma redução das áreas harmônicas predominantes, tomando como base as sucessões de quintas analisadas anteriormente.

Ex: 7 a.



No exemplo 7a demonstramos a reunião das cinco sucessões analisadas nos exemplos anteriores e verificamos que há uma organização de quintas por grau conjunto ascendente. A única exceção dessa organização é a última quinta, que representa o retorno à primeira. Desta forma, podemos observar que estas áreas correspondem à uma progressão de quintas de forma circular,<sup>4</sup> como é demonstrado no exemplo 7b.

Faremos agora uma retrospectiva das áreas tonalizadas, com o objetivo de abordar alguns procedimentos composicionais que fazem parte da estrutura harmônica estabelecida por Bartók nesta obra.

<sup>4</sup> Um procedimento muito comum ao tonalismo tradicional. O círculo de quintas foi muito utilizado pelos compositores como fonte básica para progressões harmônicas.

À primeira vista podemos notar que a estrutura harmônica da obra contém um complexo sonoro que não é comum à uma estrutura harmônica tonal tradicional, apesar das afinidades tonais encontradas na análise dos exemplos anteriores. A partir desse dado, passamos a observar quais são os artifícios harmônicos adicionais e a origem de cada um deles.

Observem o exemplo 8:

Ex: 8

Neste exemplo, quando evidenciamos o movimento melódico em relação às notas fixas, surge um dado esclarecedor. O âmbito melódico de cada compasso na mão direita contrasta com o âmbito dos respectivos compassos na mão esquerda. Na mão direita, um âmbito de 4ª justa<sup>5</sup> e na esquerda, um âmbito de 4ª aumentada ou tritono. A sonoridade desta justaposição torna-se significativa nessa parte da obra (início ao comp. 8). Se observarmos a composição do primeiro motivo (A - B - C# - D#), cujo âmbito é de 4ª aumentada, veremos que este é composto por uma escala parcial de tons inteiros: A - B - C# - D# - (F - G). Se observarmos o exemplo 9, encontraremos a sonoridade dessa escala espalhada por pontos estratégicos na obra.

Ex: 9

a.

comps: 25, 26, 27 e 29

28 e 30

b.

<sup>5</sup> As notas que estão entre parênteses são consideradas apenas como ornamentos (bordaduras).

c.

No exemplo 9a podemos observar a ocorrência do intervalo de quinta aumentada F – C# no final de cada motivo apresentado na mão esquerda do piano. Esta ocorrência se apresenta desta forma nos compassos 25, 26, 27 e 29, e nos compassos 28 e 30 através de uma inversão harmônica. A sonoridade desse intervalo apresenta-se com maior frequência e de forma sucessiva nos compassos seguintes até o compasso 34, agora na mão direita do piano (veja ex: 9b). No exemplo 9b podemos observar também a ocorrência de inversões harmônicas. Tanto o primeiro intervalo de quinta aumentada quanto os outros aqui mencionados são constituídos de notas que fazem parte da escala de tons inteiros, demonstrada no parágrafo anterior. Esta escala pode ser ainda observada através do exemplo 9c. Neste exemplo ela apresenta-se de forma completa e serve como preparação ao retorno da tríade de lá maior no compasso 35. Assim como o procedimento anterior analisado a partir do exemplo 8, este também apresenta-se de forma significativa nesta parte da obra.

Um outro artifício observado ocorre nos compassos 16 e 17, e do 19 ao 24. Nestes dois trechos, Bartók utiliza a escala cromática como fonte geradora do resultado harmônico (vejam ex: 10).

Ex: 10

No exemplo 10, estão demonstradas todas as notas que compõem a estrutura melódico-harmônica dos compassos anteriormente mencionados, agrupadas pela mão esquerda e direita do piano. A partir deste exemplo podemos verificar que a estrutura do motivo inicial no compasso 16 (mão esquerda) serve como base para todos outros motivos que compõem estes dois trechos. A única exceção ocorre no

final do compasso 24 (mão direita) na passagem da nota F para G, desta forma ocasionando um intervalo de segunda maior ao invés de segunda menor como nas demais estruturas.<sup>6</sup>

Finalmente analisaremos o último trecho desta obra (comp. 35 ao final). Uma das características marcantes neste trecho é a justaposição de duas sonoridades distintas; a primeira, composta por tríades de lá maior (mão direita) e a segunda, por uma progressão de quartas provenientes da escala pentatônica (mão esquerda). O exemplo 11 demonstra de forma clara essa progressão.

Ex: 11

The image shows a musical staff in bass clef with four measures numbered 43, 44, 45, and 46. Each measure contains a sequence of notes: A#, D#, G#, and C#. A dashed line connects the notes A#, D#, G#, and C# across the four measures, with a box labeled 'Progressão' underneath it.

Neste exemplo podemos observar as notas A#, D#, G# e C#, destacadas na segunda metade do primeiro tempo de cada compasso. Se reorganizarmos estas notas numa ordem escalar, A# - C# - D# - (F#) - G#, teremos como resultado uma escala pentatônica parcial, faltando apenas o F# como complemento dessa escala. Neste trecho, é como se Bartók tivesse criado como último artifício, uma sonoridade diatônica na mão direita, justaposta à uma estrutura pentatônica na mão esquerda, esta última, proveniente das teclas pretas do piano.

Durante a nossa análise tivemos a oportunidade de observar procedimentos a partir de afinidades tonais e procedimentos estruturados a partir de três escalas: a hexatônica, a cromática e a pentatônica. Tendo em vista que a união desses procedimentos torna-se fundamental para a estrutura harmônica desta obra, acreditamos que, para uma boa compreensão dessa estrutura é necessário não só observar essas afinidades tonais, como também investigar procedimentos utilizados como artifícios que estabelecem uma nova concepção sonora na música pós-tonal.

<sup>6</sup> Esta ocorrência também está analisada no exemplo 5, através da transformação do acorde de vii<sup>o</sup> 7 (de lá maior) para vii<sup>o</sup>TM.