

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES**

**RODRIGO DE CARVALHO VASCONCELOS**

**O SEGUNDO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA DE BÉLA  
BARTÓK: INDAGAÇÕES FORMAIS**

**São Paulo  
2020**

RODRIGO DE CARVALHO VASCONCELOS

O SEGUNDO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA DE BÉLA BARTÓK:  
INDAGAÇÕES FORMAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP –, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Área de concentração: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos. Linhas de pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Yara Borges Caznók

São Paulo  
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

V331c Vasconcelos, Rodrigo de Carvalho, 1977-  
O concerto para piano e orquestra de Béla Bartók : indagações formais / Rodrigo de Carvalho Vasconcelos. - São Paulo, 2020.  
139 f. : il.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Yara Borges Caznók  
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Musica para piano - Analise, apreciação. 2. Bartók, Béla - 1881-1945. 3. Música orquestral. 4. Sonata. I. Caznók, Yara Borges. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.2

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

RODRIGO DE CARVALHO VASCONCELOS

O SEGUNDO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRAS DE BÉLA BARTÓK:  
INDAGAÇÕES FORMAIS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP –, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Área de concentração: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos. Linhas de pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Yara Borges Caznók  
Instituto de Artes (UNESP)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriana Lopes da Cunha Moreira  
Escola de Comunicação e Artes (USP)

---

Prof. Dr. Sergio Augusto Molina  
Faculdade Santa Marcelina (FASM)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Graziela Bortz  
Instituto de Artes (UNESP)

---

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis  
Instituto de Artes (UNESP)

À Maria Vitória, brilho em minha vida.

## AGRADECIMENTOS

À Maria Lúcia Vasconcelos, mãe e incentivadora, pelo apoio que não pode ser descrito, muito menos medido. A meu pai, Oswaldo, e meus irmãos, Oswaldo e Yvonne, referências fundamentais.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Yara B. Caznók pela estimulante interlocução e sábia orientação.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Graziela Borz e ao Prof. Dr. Maurício de Bonis pelas inestimáveis contribuições, não apenas como integrantes da banca de qualificação, mas também como meus professores.

Ao Prof. Dr. João Frayze-Pereira, por incentivar-me no desenvolvimento estético e intelectual.

À Beth Bastos, porque na potência do corpo, floresce a música.

Aos amigos, Adriana Francisco, Jeanine Menezes, Rita Palmeira, Tuca Lins, Thaís Nicodemo, Daniel Trench e João Paulo Nascimento, companheiros de caminhada.

## RESUMO

O objeto de pesquisa desta Tese é o 2º. Concerto para Piano e Orquestra de Béla Bartók (1881-1945), composto em 1931. Após a contextualização da obra, apresentamos uma análise musical. Nossa perspectiva dialoga com duas principais correntes analíticas: a Teoria da Forma Sonata (Hepokoski e Darcy, Caplin e Schmalfeldt) e as Teorias Pós-tonais (Antokoletz e Straus). A análise concentrou-se no 1º. Movimento que, segundo o compositor, possuiria a Forma Sonata. Partindo desta declaração, procuramos compreender como opera, formalmente, a dinâmica entre ideias temáticas, motivos, coleções referenciais, relações contrapontísticas e texturais, e direcionalidade. O modelo da Forma Sonata foi colocado em discussão, realçando seus limites, sua maleabilidade e seus pontos de tensão, à luz dos procedimentos formais encontrados neste 1º. Movimento. Os resultados analíticos descritos textualmente apresentam-se sintetizados por meio de gráficos, considerados parte integrante do procedimento metodológico.

Palavras-chave: Bartók; Concerto para Piano e Orquestra nº. 2; Forma Sonata; Teoria dos Conjuntos; Análise Motívica.

## ABSTRACT

Béla Bartók's (1881-1945) Concerto No. 2 for Piano and Orchestra, composed in 1931, is the primary focus of this thesis. Following the contextualization of the work, we present a musical analysis. Our aim is to bring together two analytical currents: the Sonata Theory (Hepokoski and Darcy, Caplin and Schmalfeldt) and Post-tonal Theories (Antokoletz and Straus). The analysis focuses on the First Movement, which according to the composer, is in Sonata Form. Based on his statement, we intend to understand how thematic ideas, motifs, referential collections, counterpoints, directionality, and texture interact against a formal background. We discuss the Sonata Form, highlighting its limitations, malleability, and points of tension, in light of the formal procedures found in the First Movement. The descriptions of analytical results are supported by graphs, which are considered an integral part of the methodology.

Keywords: Bartók; Concerto No. 2 for Piano and Orchestra; Sonata Form; Set Theory; Motivic Analysis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1: a) Tema cromático. Música para Percussão Cordas e Celesta. Primeiro Movimento, compassos 1-5. b) Tema em Modo Mixolídio com a Quarta Aumentada. Música para Percussão Cordas e Celesta. Quarto Movimento, c. 204-209. c) Correspondência entre o segmento cromático de oito notas, em que está contido o tema cromático, no pentagrama superior, e o modo mixolídio com a quarta aumentada, no pentagrama inferior .....	27
Figura 1.2: Desenhos de Bartók com os esquemas formais dos <i>Quartetos de Corda n.º 4 e n.º 5</i> , da esquerda para a direita, respectivamente. Fonte: SOMFAI, 1996, p. 19-20. ....	33
Figura 2.1: Início de cada seção. 1º Mov, c. 1-4; 74-75; 180-181.....	35
Figura 2.2: As três ideias temáticas apresentadas na primeira seção. 1º. Mov. , c. 2-8 .....	36
Figura 2.3: Semelhança entre as duas primeiras ideias temáticas. 1º.Mov. c. 2-5.....	37
Figura 2.4: Semelhança da terceira ideia temática com as anteriores: pentacorde menor descendente. 1º. Mov., c. 6-7. ....	37
Figura 2.5: Ideia temática do trompete apresentada em imitação ao encerrar a região do 1º. Tema, emoldurando a seção. 1º. Mov., c. 25-32.....	38
Figura 2.6: Harmonia quartal. Acordes tocados pelo piano. 1º. Mov., c. 25-32.....	38
Figura 2.7: Pedal de Mi antecipado por notas que completam a coleção Mi-Fa#-Sol-Lá-Si-Do-Ré (MI Eólio). Primeiro Movimento, c. 25-32.....	39
Figura 2.8: Estrutura de sentença do 1º.Tema. 1º. Mov., c. 4-24.....	41
Figura 2.9: Material temático apresentado pela orquestra entre a apresentação e a repetição (a) e entre a repetição e a continuação (b). 1º. Mov., c. 6-8 e 10-12.....	41
Figura 2.10: Movimento entre as vozes. 1º. Mov., c. 4-5.....	42
Figura 2.11: a) Sequência de terças maiores paralelas gerando uma coleção de tons inteiros. b) Coleção de tons inteiros.....	43
Figura 2.12: Idéia temática do piano reapresentada em transposição variada por intervalo de quinta. 1º Mov., c. 8-9.....	44
Figura 2.13: Redução em tríades maiores das vozes, em movimento paralelo. Os dois compassos acima correspondem aos compassos 8 e 9.....	44
Figura 2.14: Hexacordes octatônicos gerados pelo movimento paralelo de sextas maiores tocados pela mão esquerda do piano. 1º Mov., c. 8-9.....	45

Figura 2.15: Os acordes correspondem a um pentacorde octatônico formando um Ré Maior-menor com sétima menor e um tetracorde octatônico formando um Fá# Maior-menor (Terça maior – Lá# - enarmonizada). 1º Mov., c. 5.....	45
Figura 2.16: Seções entra a <i>apresentação</i> e a <i>repetição</i> (a) e entre a <i>repetição</i> e a <i>continuação</i> (b). Em ambas, pode-se observar o movimento paralelo entre a mão esquerda do pianista e as madeiras. (a)1º Mov., c. 6-7; (b) 1º Mov., c. 10-12.....	48
Figura 2.17: Sequência descendente de tríades: Lá m – Sol M – Fá# dim. – Mi m. Coleção Octatônica Lá-Sib-Dó-Dó#-Mib-Mi-( )-Sol, com a nota Fá em lugar do Fá#. 1º Mov., c. 6-7.....	49
Figura 2.18: Sequência descendente de graus conjuntos. (a)1º Mov., c. 6-7; (b) 1º Mov., c. 10-12.....	49
Figura 2.19: Linha ascendente formada pela transposição, com inversão e retrogradação, de tricordes diatônicos e octatônicos. Os três primeiros tricordes correspondem a um segmento cromático de seis notas. A região complementar é completada por um segmento diatônico. 1º Mov., c. 12.....	49
Figura 2.20: Linha dos baixos do 1º.Tema: Ré-(Sol-Ré-Lá-Réb-Sol). 1º Mov., c. 1-24. ....	50
Figura 2.21: Linha do soprano da <i>continuação</i> , formada por reduções da ideia temática do piano. Sol-Sib-Réb-(Solb)-Réb-Sol. 1º Mov., c. 13-24.....	51
Figura 2.22: Relação entre as linhas do baixo e do soprano no início da <i>continuação</i> . 1º Mov., c. 13-14.....	52
Figura 2.23: Sobreposição e justaposição de coleções e a presença de transposições do tetracorde ascendente formado por dois tons inteiros e um semitom no início da <i>continuação</i> . 1º Mov., c. 13.....	53
Figura 2.24: Os mesmos procedimentos do compasso inicial da <i>continuação</i> prosseguem no compasso seguinte com transposição. 1º Mov., c. 14.....	53
Figura 2.25: Orquestra em acompanhamento rítmico com as notas de uma única coleção pentatônica, Solb-Láb-Sib-Réb-Mib, um semitom abaixo da coleção referencial pentatônica do início do Concerto. 1º Mov., c. 15-16.....	54
Figura 2.26: Parte do piano na <i>continuação</i> a partir da chegada do baixo (orquestra) no Réb. Quatro coleções diatônicas formadas a partir do acréscimo de Fá ou Fáb e Dó ou Dób a uma única coleção pentatônica, Solb-Láb-Sib-Réb-Mib. Seção estruturada a partir do <i>cânone</i> entre as linhas do soprano e do baixo. 1º Mov., c. 15-17.....	55
Figura 2.27: Frase que encerra o 1º.Tema. 1º Mov., c. 24.....	56
Figura 2.28: Parte da orquestra nos compassos que antecedem a frase do piano que encerra a <i>continuação</i> . Há uma oscilação cromática em torno da coleção pentatônica Solb-Láb-Sib-Réb-Mib. 1º Mov., c. 18-23.....	57

Figura 2.29: Parte do piano ao final do 1º.Tema. 1º Mov., c. 18-24.....	58
Figura 2.30: Momento em que ocorre a cesura média, finalizando a região do 1º. Tema. 1º Mov., c. 30-31.....	60
Figura 2.31: Início do 2º. Tema. 1º Mov., c.32.....	61
Figura 2.32: Fim do 2º. Tema. 1º Mov., c.55-57.....	62
Figura 2.33: Eixo de simetria do início do 2º. Tema.....	63
Figura 2.34: Início do 2º. Tema. Movimento Contrário entre as vozes do piano, formando um eixo de simetria., 1º. Mov., c.32.....	64
Figura 2.35: <i>Segunda entrada</i> do piano. Movimento de sextas paralelas entre as vozes e tricorde ascendente seguido por salto descendente, 1º. Mov., c.37-38.....	65
Figura 2.36: Fim da seção da <i>primeira entrada</i> . Movimento contrário gerando díades coaxiais em torno do eixo Ré Lá $\flat$ . , 1º. Mov., c.35-36.....	66
Figura 2.37: Frases octatônicas da orquestra. Lá-Lá $\sharp$ -Dó-Dó $\sharp$ -Mib-Mi-Fá $\sharp$ -Sol. , 1º. Mov., c.33-35.....	67
Figura 2.38: Coleção octatônica Lá-Lá $\sharp$ -Dó-Dó $\sharp$ -Mib-Mi-Fá $\sharp$ -Sol. 1º. Mov., c.33-35. ....	67
Figura 2.39: Frases convergindo para a díade Sol-Lá (eixo de simetria Ré-Lá $\flat$ ). <i>Primeira Entrada</i> do piano. 1º. Mov., c.32-34.....	68
Figura 2.40: Linha ascendente após a <i>segunda entrada</i> na mão esquerda do piano, transformação motívica na mão direita e linhas divergentes finalizando nas díades Lá $\flat$ -Lá $\flat$ e Mib-Dó $\sharp$ . 1º. Mov., c.39-40.....	69
Figura 2.41: Transformação motívica: motivo da bordadura, motivo do tricorde ascendente seguido de salto de quarta descendente (octatônico) e motivo do 1º. Tema (diatônico). 1º. Mov. ....	69
Figura 2.42: Início da segunda seção do 2º. Tema. Parte da orquestra: frases descendentes em diferentes coleções sobrepostas. Baixo em Mib. 1º. Mov, c. 41-43 .....	71
Figura 2.43: Início da segunda seção do 2º. Tema. Parte do piano: coleção menor harmônica (Ré menor). Linhas descendentes em vozes internas sobre textura espacializada. Presença do Fá $\sharp$ aumentando o conjunto de notas comuns entre a coleção do piano e as da orquestra. Notas em movimento cromático completando o total cromático. 1º. Mov, c. 41-43.....	72
Figura 2.44: Coleções referenciais sobrepostas e conjuntos de notas em comum. 1º. Mov, c. 41-43.....	72

- Figura 2.45: Frases descendentes da orquestra (pautas superiores) e do piano (pautas inferiores) e suas coleções referenciais. 1º. Mov, c. 41-43.....73
- Figura 2.46: Motivo do 1º.Tema justaposto à sua inversão, gerando segmento cromático contínuo. Figuração do *piccolo*. 1º. Mov, c. 41.....74
- Figura 2.47: Transformações do motivo do 1º. Tema: Original, Inverso, Retrógrado e Retrógrado inverso. Linha cromática ascendente: Ré-Mi-Fá-Fá#-Sol. Sexta aumentada Mi-Dó# abrindo em uma oitava Ré-Ré. 1º. Mov., c. 44-46.....74
- Figura 2.48: Linha cromática descendente Sol-Fá#-Fá-Mi-Mi<sup>b</sup>-Ré que se desdobra em duas linhas de tons inteiros em sua continuação: Dó-Si<sup>b</sup>-Lá<sup>b</sup>-Sol# e Dó#-Si-Lá-Sol (orquestra). As linhas do piano continuam por uma tríade aumentada Sol#-Mi-Dó (tons inteiros). Transformação do tricorde de tons inteiros (024) no tricorde octatônico (013). Presença do tricorde octatônico (016) antecipando a célula Z (0167), Dó-Fá-Fá#-Si, que conclui a passagem. 1º. Mov., c. 46-49.....77
- Figura 2.49: Relação de oitavas não simultâneas entre linhas descendentes. Mesmo percurso por diferentes coleções. 1º. Mov., c. 41-44.....78
- Figura 2.50: Presença do motivo do 1º. Tema (original, retrógrado, inverso e retrógrado inverso). Uso quase exclusivo da coleção octatônica (Sol e Dó# como notas não pertencentes). Coleção cromática no piano quase completa com a ausência da nota Fá (presente na orquestra). Frases em transposição por trítone apresentadas anteriormente no c. 34. A célula Z vertical na cabeça do compasso presente também nas primeiras e últimas notas das frases. 1º. Mov., c. 49-50.....80
- Figura 2.51: Encadeamento de duas células Z: Si-Dó-Fá-Fá# e Dó-(Dó#)-Fá#-Sol (nota Dó# presente no piano que está ausente na Figura. Notas finais das frases pertencentes à célula Z da cabeça do compasso 49.....81
- Figura 2.52: Linha descendente no oboé constituída por transposições por terça menor de uma frase cromática derivada de uma variação das frases apresentadas pela orquestra nos compassos anteriores. As outras madeiras ampliam a textura por movimento de oitava paralela e enfatizam a articulação de dois tempos. O baixo move-se do Fá# ao Ré. 1º. Mov., c. 52-54.....83
- Figura 2.53: Passagem estruturada a partir do movimento contrário de linhas cromáticas. Movimento de quartas paralelas acompanhando a linha ascendente. 1º. Mov., c. 52-55.....84
- Figura 2.54: Transformação do pentacorde diatônico 5-Z12 (01356) em octatônico 5-10 (01346), do qual forma extraídos dois tetracordes octatônicos descendentes 4-3 (0134) em movimento paralelo de sextas menores, pertencentes a coleções octatônicas distintas.....84

Figura 2.55: Condução do baixo pelo trombone enunciando uma frase que consiste em uma célula Z (Si-Dó-Fá-Fá#) preenchida pertencente à mesma coleção octatônica que contém o tetracorde da mão direita do piano Mi <sup>b</sup> -Ré-Dó-Si. 1º. Mov., c. 55-57.....	85
Figura 2.56: Seção Conclusiva 1. Retorno da ideia temática do piano apresentada em entradas por ciclo de quintas. Presença de harmonia quartal. 1º. Mov., c.58-63.....	88
Figura 2.57: Movimento descendente das flautas. 1º. Mov., c.64-67.....	89
Figura 2.58: Seção Conclusiva 2. Tétrades diatônicas e duas coleções distintas. 1º. Mov., c. 63 a 67. ....	90
Figura 2.59: Seção Conclusiva 3. Entradas da ideia temática do trompete em ciclo de quintas. Blocos de harmonia quartal ao fim da Seção. 1º. Mov., c. 68-74.....	91
Figura 2.60: Percurso do baixo na região do 2º. Tema. 1º. Mov., c. 32-74.....	92
Figura 2.61: Tema do 3º. Mov. que, segundo Bartók, é o único não derivado do 1º. Mov. (BARTÓK, 1992, p. 420-421). 3º. Mov., c. 7-8.....	94
Figura 2.62: Reaparição variada do 1º. Tema no 3º. Mov. . 3º. Mov., c. 45-65.....	95
Figura 2.63: Resumo da linha melódica do 1º. Tema. 1º. Mov., c. 4-25.....	95
Figura 2.64: Passagem orquestral entre a <i>apresentação</i> e a <i>repetição</i> na reaparição do 1º. Tema no 3º. Mov.. 3º. Mov., c. 47-49. ....	95
Figura 2.65: Tema do Desenvolvimento e suas representações variadas no 1º. e no 3º. Mov. (BARTÓK, 1992, p. 420-421).....	96
Figura 2.66: Início do desenvolvimento estruturado por linhas cromáticas em direção contrária. A linha superior estende-se pelas doze notas do Ré ao Dó# e a inferior, pelo segmento Ré <sup>b</sup> -Dó-Si-Si <sup>b</sup> -Lá-Lá <sup>b</sup> -Sol-Fá#. 1º. Mov., c. 74-81.....	97
Figura 2.67: Conjuntos formados a partir da união entre dois tricordes de classe 3-9 (027) em diferentes relações de transposição.....	99
Figura 2.68: Linhas inferiores dos tricordes executados pelas mãos esquerda e direita no Tema do Desenvolvimento. As classes intervalares evidenciam a relação de transposição entre os tricordes 3-9 (027). 1º. Mov., c. 82-86.....	100
Figura 2.69: Passagem posterior ao Tema do Desenvolvimento, estruturada por uma variação do mesmo no fagote com inúmeras imitações variadas do tetracorde inicial. Conteúdo harmônico do piano formado por tetracordes (0156) e duas células Z. 1º. Mov., c. 86-89.....	101
Figura 2.70: Sequência descendente do motivo dos tetracordes quartais antecipando a volta dos blocos de tricordes percussivos do piano. 1º. Mov., c. 89-95.....	102

Figura 2.71: Tetracordes formados a partir de um par de semitons.....	103
Figura 2.72: Variação cromática do Tema do Desenvolvimento. 1º. Mov., c. 99-109 .....	103
Figura 2.73: Figuração construída a partir do tetracorde octatônico (0134) e de suas transposições por tom inteiro em sequências crescentes.....	105
Figura 2.74: Retorno da ideia temática do piano no Desenvolvimento. 1º. Mov., c. 119-125.....	106
Figura 2.75: Apresentação das ideia temática do piano em harmonização acórdica. 1º. Mov., c. 119-122.....	107
Figura 2.76: Motivos em sequência por transposição por tons inteiros (T2) e chegada do baixo em <i>Láb</i> (c. 125) nos fagotes. 1º. Mov., c. 124-128.....	108
Figura 2.77: Final da seção 1 da parte 2 do Desenvolvimento com a ideia temática do trompete em textura imitativa. 1º. Mov., c. 129-135.....	109
Figura 2.78: Contração intervalar da ideia temática do oboé.....	109
Figura 2.79: Início da 2ª. seção da 2ª. parte do Desenvolvimento. Variações da ideia temática do oboé 1º. Mov., c.136-145.....	110
Figura 2.80:1º. Variações da ideia temática do oboé. Motivo a partir de tríade maior- menor. Mov., c. 146-154.....	111
Figura 2.81: Motivo da tríade maior-menor em progressão por tons inteiros. 1º. Mov., c. 152-155.....	112
Figura 2.82: Variação da ideia temática do oboé. 1º. Mov., c. 155-156.....	113
Figura 2.83: Disposição sequencial das variações da ideia temática do oboé. 1º. Mov., c. 155-165.....	113
Figura 2.84: Início da 3ª. parte da parte 2 do Desenvolvimento. 1º. Mov., c. 165-172 .....	114
Figura 2.85:Seção final do Desenvolvimento. 1º. Mov., c. 173-180.....	115
Figura 2.86: Início da recapitulação. Ideia temática do piano. 1º. Mov., c. 180-182 .....	117
Figura 2.87: Segunda apresentação da ideia temática do piano na Recapitulação. 1º. Mov., c. 191-193.....	118
Figura 2.88: Ideia temática do trompete em seção intermediária entre as apresentações da ideia temática do piano. 1º. Mov., c. 182.....	118

Figura 2.89: Seção após a apresentação da ideia temática do piano. 1º. Mov., c. 193-197.....	118
Figura 2.90: Final do 1º. Tema na Recapitulação. 1º. Mov., c. 197-200.....	119
Figura 2.91: Início do 2º. Tema na Recapitulação. 1º. Mov., c. 200-203.....	120
Figura 2.92: Linha ascendente estrutural no 2º. Tema. 1º. Mov., c. 208-212.....	121
Figura 2.93: Ideia temática do trompete na Seção Conclusiva da Recapitulação. 1º. Mov., c. 212-213.....	121
Figura 2.94: Início da Coda com a recapitulação do Tema do Desenvolvimento sob compressão intervalar. 1º. Mov., c. 254-256.....	122
Figura 2.95: Início da seção final da Coda. 1º. Mov., c. 282-286.....	123
Figura 2.96: Últimas apresentações da ideia temática do trompete. 1º. Mov., c. 292-305.....	123
Figura 2.97: Seções do 1º. Mov., segundo a forma sonata. As divisões entre as partes respeitam a proporção áurea.....	124
Figura 3.1: Ideia temática do piano suas ocorrências no 1º. e 3º. Movimentos.....	126
Figura 3.2: Ideia temática do trompete e algumas de suas ocorrências no 1º. e 3º. Movimentos.....	127
Figura 3.3: Tema do Desenvolvimento (c. 82-85) e suas variações no 1º. e no 3º. Mov. (BARTÓK, 1992, p. 420-421).....	128
Figura 3.4: Melodias cromáticas e diatônicas de contorno similar. Fonte: BAYLEY, 2001, p. 170.....	129
Figura 3.5: Compressão intervalar motívica. <i>Mikrokosmos</i> , vol. 6, n. 150, <i>Dança em Ritmos Búlgaros nº. 3.</i> .....	129
Figura 3.6: Tetracorde 4-7 (0145) e sua ocorrência no 1º. Tema (c. 17), no Tema do Desenvolvimento (c. 99) e no início da 2ª. seção do 2º. Tema (c. 41).....	130
Figura 3.7: Prioridade da referencialidade de uma coleção estabelecida por seus subconjuntos.....	131
Figura 3.8: Progressão X-Y-Z no 4º. <i>Quarteto de Cordas</i> . Fonte: ANTOKOLETZ, 1984, p. 139.....	132

A verdadeira variedade está nessa plenitude de elementos reais e imprevistos, no ramo carregado de flores azuis surgindo contra toda a expectativa, da sebe primaveril, que parecia incapaz de suportar mais flores; o passo que a imitação puramente formal da variedade (e o mesmo se poderia argumentar quanto às outras qualidades do estilo) não passava de vazio e uniformidade, isto é, o contrário da variedade, e se com isso conseguem os imitadores provocar a ilusão e a lembrança da variedade é tão somente para as pessoas que não a souberam compreender nas obras-primas (Marcel Proust).

## SUMÁRIO

### 1. INTRODUÇÃO

1.1 – Contextualização.....	18
1.2 – Bartók e a Forma Sonata.....	27

### 2. ANÁLISE – PRIMEIRO MOVIMENTO

2.1 – Exposição	
2.1.1 – Região do Primeiro Tema.....	34
2.1.2 – Região do Segundo Tema.....	60
2.1.3 – Seção Conclusiva.....	85
2.2 – Desenvolvimento	
2.2.1 – Primeira Parte do Desenvolvimento.....	92
2.2.2 – Segunda parte do Desenvolvimento.....	104
2.3 – Recapitulação e Coda.....	114

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
------------------------------	-----

REFERÊNCIAS.....	136
------------------	-----

## 1. Introdução

### 1.1 Contextualização

Ainda que tenha obtido reconhecimento regional e respeito entre seus pares em vida<sup>1</sup>, Béla Bartók não presenciou a posição referencial que sua obra ocupa, hoje, no repertório da música de concerto composta no século XX. A crescente valorização de sua produção, após a Segunda Guerra Mundial, ocorreu, segundo Gillies, em virtude das

[...] bem plantadas sementes de suas peças no estilo mais melódico de sua década final, no crescente número de estudantes de música estudando suas obras pedagógicas, o *Mikrokosmos* e os Quarenta e Quatro Duos, e, durante os doze últimos meses de sua vida, nas excelentes estreias da Sonata para Violino Solo e também do Concerto para Orquestra e diversas ofertas de comissões (GILLIES, 2000, p. 292, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Pode-se afirmar que as composições que Bartók escreveu com finalidade pedagógica ainda são um grande motor da difusão de sua obra e isso não foi diferente comigo. Meu primeiro contato efetivo com a música de Bartók ocorreu com o *Mikrokosmos*, como aluno de piano, e foi, justamente, esse conjunto de 153 peças para piano em dificuldade progressiva, o objeto de minha dissertação de mestrado (VASCONCELOS, 2014), já na perspectiva de professor. A pesquisa realizada então teve como objetivo demonstrar como a organização dessa obra – de singular importância, seja por suas qualidades pedagógicas, seja por suas qualidades estéticas – se realiza a partir de coleções referenciais<sup>3</sup>, entre as quais as coleções pentatônica, diatônica, acústica, de tons inteiros, octatônica e cromática. O material harmônico é

---

<sup>1</sup> A muito bem-sucedida estreia de seu balé *The Wooden Prince*, em 12 de maio de 1917, marca o momento em que Bartók conquista certo reconhecimento internacional e o leva a assinar um contrato com a prestigiada editora vienense *Universal*. Entretanto, segundo Gillies, apesar de uma rápida ascensão como um inovador musical no início dos anos 20, seu status não progrediu substancialmente ao longo de sua carreira (GILLIES, 2000, p. 291).

<sup>2</sup> [...] its seeds [of the new status of his music] had been well laid in the Works of more mellow style of his final decade, in the growing number of music students studying his pedagogical works, the *Mikrokosmos*, and Forty-four Duos, and, during the final twelve months of his life, in the excellent premieres of both the Sonata for Solo Violin and the Concerto for Orchestra and several offers of commissions.

<sup>3</sup> Compositores de música pós-tonal, frequentemente, usam grandes não ordenados conjuntos de classes de altura baseados em escalas. Ao extraírem conjuntos menores de uma única coleção referencial, pode-se unificar seções ou, ao trocar a coleção referencial, criar um senso de movimento em larga escala de uma área harmônica a outra (STRAUS, 2005, p. 140).

estruturalmente apresentado seguindo a proposta de dificuldade e complexidade crescentes dos seis volumes. Em razão disso, as coleções diatônica e pentatônica predominam na primeira metade do *Mikrokosmos*, enquanto as outras coleções ganham importância à medida que o método avança. Também é crescente a frequência da ocorrência de justaposições e sobreposições de material proveniente de coleções distintas – podendo ser, por exemplo, duas coleções diatônicas diferentes –, estabelecendo um *cromatismo polimodal*, expressão utilizada por Bartók para caracterizar seu próprio idioma musical em palestra proferida em Harvard (BARTÓK, 1992, p. 367).

Princípios estruturais, que já haviam sido apontados por pesquisadores, principalmente pelo norte-americano Elliot Antokoletz (1984), a partir de peças do repertório de concerto, também se mostraram importantes para o entendimento do *Mikrokosmos* em sua totalidade, revelando o quanto as concepções pedagógicas e composicionais de Bartók estão integradas. Suas atividades como compositor, professor de piano, etnomusicólogo e pianista eram profundamente vinculadas e caracterizam a sua poética<sup>4</sup> de modo que, da trama de sua música, emergem suas diversas experiências profissionais.

A atuação de Bartók como intérprete foi determinante para que escolhêssemos analisar o Segundo Concerto para Piano. Trata-se do segundo entre três concertos para piano, compostos no período de maturidade musical do compositor. Os dois primeiros concertos foram escritos, respectivamente, em 1926 e 1931, para que o próprio Bartók atuasse como solista. Ambos exploram fortemente o potencial virtuosístico do instrumento e, “[...] ainda que seus idiomas estejam bastante distantes do grande repertório romântico de concertos para piano, eles pertencem firmemente à tradição compositor-pianista”<sup>5</sup> (LOSSEFF, 2001, p. 119, tradução nossa). O primeiro deles veio, em certo sentido, substituir uma obra concertante anterior, de 1904, a Rapsódia op.1, para piano e orquestra, que era frequentemente tocada, com o compositor ao piano, por diversas orquestras, entre elas a Filarmônica de Berlim sob a regência de Bruno Walter (SUCHOFF, 2001, p. 103). Como comenta Losseff, “uma vez que Bartók continuou a tocar a Rapsódia até 1939, podemos assumir que ele

---

<sup>4</sup> Termo entendido aqui segundo a definição de Pareyson: “a poética é programa de arte declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (PAREYSON, 1997, p. 11)

<sup>5</sup> “[...] even though their tonal language is far removed from that of the great Romantic piano concertos, they do belong firmly in the composer-pianist tradition”.

sentia, ao menos, uma afeição sincera pela obra”<sup>6</sup> (LOSSEFF, 2001, p. 119, tradução nossa). A Rapsódia foi composta após um período descrito pelo compositor, em uma autobiografia de 1921, da seguinte maneira:

Um estudo realmente completo da obra de Liszt, especialmente algumas de suas peças menos conhecidas, como *Années de Pèlerinage*, *Harmonies Poétiques et Religieuses*, a Sinfonia Fausto, *Totentanz* e outras que, estando livres de seu brilho meramente externo, que eu não gosto, revelou-me a essência verdadeira da composição. Eu comecei a entender o significado do trabalho do compositor. Para o desenvolvimento futuro da música, a sua obra pareceu-me ter muito maior importância do que a de [Richard] Strauss ou até mesmo Wagner <sup>7</sup>(BARTÓK, 1992, p. 409, tradução nossa).

O Primeiro Concerto para piano também teve sua composição motivada pelo impacto da apresentação do Concerto para Piano e Instrumentos de Sopro, de Stravinsky, pela Filarmônica de Budapeste, com o próprio compositor como solista em 1924. Tanto a obra quanto a interpretação de Stravinsky causaram forte impressão em Bartók, gerando uma reação ambivalente de atração e rejeição (TARUSKIN, 1995). A maneira *objetiva* ou *neoclássica* surpreendeu Bartók por estarem ausentes as matrizes folclóricas dos balés do compositor russo de sua fase anterior. Entretanto, ao reconhecer a influência de Bach no concerto, Bartók manifesta estar de acordo com a maneira com que Stravinsky incorpora em sua música qualquer material que acredite ser apropriado aos seus intuitos (BARTÓK, 1992, p. 360).

Em uma sucinta análise publicada do Segundo Concerto, Bartók expõe sua motivação em compô-lo. Para ele, ainda que o Primeiro Concerto fosse uma obra bem sucedida, sua escrita era bastante difícil, tanto para a orquestra quanto para o público. Bartók quis, portanto, criar um segundo concerto, em contraste com o primeiro, que fosse uma “[...] obra mais leve e cujo conteúdo temático fosse mais agradável” (BARTÓK, 1992, p. 419, tradução nossa). A preocupação com o público, com a comunicabilidade de sua música e com sua inteligibilidade foram manifestadas pelo compositor em diversas ocasiões. Em resposta a convites para concertos em Zagreb e Bremen, em 1926, Bartók respondeu:

O que nós temos que tomar cuidado para evitar é qualquer tentativa de programar obras como as minhas Sonatas para violino ou os Estudos para

---

<sup>6</sup> “Since Bartók continued to perform the Rhapsody until 1939 we can assume that he felt at least a sincere affection for the work”.

<sup>7</sup> A really thorough study of Liszt’s *oeuvre*, especially of some of his less well known works, like *Années de Pèlerinage*, *Harmonies Poétiques et Religieuses*, the *Faust* Symphony, *Totentanz*, and others had after being stripped of their mere external brilliance which I did not like, revealed to me the true essence of composing. I began to understand the significance of the composer’s work. For the future development of music his *oeuvre* seemed to me of far greater importance than that of Strauss or even Wagner.

Piano e as Improvisações em lugares onde o nível de apreciação é baixo, assim como em cidades do interior da Hungria. Tais obras apenas provocariam antagonismo em um público que não foi habituado à escuta<sup>8</sup> (BARTÓK, apud: SUCHOFF, 2001, P. 89, tradução nossa).

Alguns anos depois, em 1934, também em negociações similares, Bartók assim escreveu, em uma carta, após propor uma mudança no programa:

A propósito: eu não posso tocar os Três Estudos (!). Não os toco – nunca ou em nenhum lugar – desde 1918 [*sic*]; e a Sonata para Piano causaria no público um susto, portanto não haveria sentido em colocá-las no programa. Mas a você (ou qualquer que possa se interessar), eu posso tocá-la com prazer em particular (antes ou depois dos concerto)<sup>9</sup> (BARTÓK, apud: SUCHOFF, 2001, P. 89, tradução nossa).

De acordo com Suchoff (2001, p. 103), “o último estágio de desenvolvimento de Bartók foi a síntese entre os materiais da música folclórica oriental e as técnicas de composição da música artística ocidental”<sup>10</sup>. Considerar a relação entre esses dois universos é fundamental para que se compreenda a música de Bartók. Uma escrita musical em que estejam contemplados, organicamente, elementos da música tradicional e da música de concerto em um idioma próprio é, justamente, a marca de sua fase de maturidade a partir de 1926, ano em que, fruto de uma intensa energia criativa, foram compostas diversas obras importantes, entre elas o seu *Primeiro Concerto para Piano*, a *Sonata para Piano* e a *Suíte Out-of-Doors*.

Em seu livro *The Music of Béla Bartók*, cujo subtítulo é *Um Estudo sobre Tonalidade e Progressão na Música do Século XX*<sup>11</sup> (tradução nossa), e que, portanto, tem seu foco no parâmetro das alturas, Antokoletz (1984) avalia que a equalização das doze classes de altura<sup>12</sup> teve amplos efeitos no desenvolvimento composicional de uma gama enorme de compositores desse período. Entretanto, segundo ele, há diversos pontos de origem divergentes, a partir dos quais novos princípios evoluíram.

---

<sup>8</sup> What we must be careful to avoid is any attempt to put on such works as may two Sonatas for violin or the piano Etudes and Improvisations in places where the level of appreciation is as low as it is in Hungarian country towns. Such works would merely arouse antagonism in an audience which has not been trained to listen.

<sup>9</sup> By the way: I cannot play the 3 Etudes (!). I haven't played them – ever or anywhere – since 1918 [*sic*]; and the piano Sonata would give the audience a fright, so there would be no sense in putting it on the program. But to you (and anyone who might be interested) I would gladly play it in private (before or after the concert).

<sup>10</sup> “Bartók's last stage of development was the synthesis of Eastern folk-music materials with Western art-music techniques of composition”.

<sup>11</sup> “A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music”.

<sup>12</sup> O conceito de altura é definido pela frequência da nota a que se refere. Já uma classe de altura abrange todas as notas que tenham o mesmo nome, não importando o seu registro (STRAUS, 2005, p. 3).

Por um lado, haveria o ultracromatismo germânico da música romântica tardia e, por outro, a modalidade diatônico-pentatônica da música camponesa (ANTOKOLETZ, 1984, p. 312). A conciliação entre dois extremos seria um mérito da obra de Bartók.

O estabelecimento gradual de uma ponte entre esses dois universos, resultando na obra madura de Bartók, deu-se: 1. a partir de harmonização de melodias folclóricas autênticas; 2. por transformações simétricas dos modos folclóricos, em que, por exemplo, uma coleção diatônica se apresenta no modo dórico ou como um ciclo de quintas; 3. pelo desenvolvimento de técnicas de composição envolvendo células intervalares, eventualmente gerando eixos de simetria; 4. pelo emprego de coleções referenciais multissimétricas, tais como a octatônica e a de tons inteiros, em potente interação com as coleções diatônicas e pentatônicas. Geralmente, associa-se o uso da coleção de tons inteiros a Debussy e reconhece-se a influência de Mussorgsky e de outros compositores russos no emprego que o compositor francês fez do material modal de caráter popular. Entretanto,

Debussy foi influenciado apenas indiretamente pela música folclórica – ela permaneceu, para ele, um *exotismo* – ultrapassando a percepção de que a tradição fez amplo emprego de construções simétricas (de tons inteiros e pentatônicas, por exemplo). Portanto, foi apenas com Kodály, especialmente com Bartók (na Hungria, Romênia e em outros lugares) e, em menor grau, com Janáček (na Tchecoslováquia) na primeira parte do século XX que as primeiras investigações científicas extensivas de música folclórica foram exploradas com o intuito de alterar profundamente as fundações do sistema de escalas maior-menor (ANTOKOLETZ, 1984, p. 313, tradução nossa)<sup>13</sup>.

No segundo Prelúdio do primeiro caderno, *Voiles*, exemplo paradigmático do uso da coleção de tons inteiros em que está ausente qualquer relação com a música tradicional folclórica, o efeito explorado por Debussy provém das propriedades simétricas da coleção. Como comenta Taruskin,

quando todas as notas em jogo derivam de uma única escala de tons inteiros – ou *coleção* [...] –, não pode, de fato, haver qualquer senso de progressão harmônica. [...] Em seu lugar, tudo coexiste em relativo estado

---

<sup>13</sup> Debussy, who was only indirectly influenced by folk music – it remained for him an *exoticism* – went beyond the percepts of tradition in his extensive employment of symmetrical (e.g. whole-tone and pentatonic) constructions. Thus, it was only with Kodály and, especially, Bartók (in Hungary, Rumania, and elsewhere), and, to a lesser degree, with Janáček (in Czechoslovakia) in the early part of the present century that the first extensive scientific investigations of folk music were exploited for the purpose of profoundly altering the foundations of the traditional major-minor scale system.

de harmonia e no que parece ser um único instante estendido <sup>14</sup> (TARUSKIN, 2010, p. 75, tradução nossa).

Schoenberg, compositor desvinculado à pesquisa de música folclórica e, por outro lado, central dentro da corrente derivada do ultracromatismo germânico, entende a origem do uso da escala de tons inteiros a partir da relação desta com a tríade aumentada. Após afirmar que já utilizava os tons inteiros antes de tomar conhecimento dos compositores russos, das obras de Debussy e de Liszt em que a escala aparece, ele faz o comentário:

Alguns pensam que a escala de tons inteiros origina-se sob a influência do exótico. Dizem que tal é a música de povos exóticos, nos quais se encontra esta e também outras escalas semelhantes. No que diz respeito a mim, nunca tive conhecimento dessa música exótica. Minha ligação com esses povos poderia ter sido, se muito telepática, pois não fiz uso algum de outras possibilidades de comunicação com outras culturas (SCHOENBERG, 1999, p. 537, tradução nossa).

Não foi sem propósito que o próprio Bartók argumentou diversas vezes em favor da conciliação da música baseada em material folclórico e o movimento que tendia ao atonalismo ou ao dodecafonismo. No artigo de 1931, *Sobre o Significado da Música Folclórica*, Bartók escreve:

Longe de mim sustentar que o único caminho de salvação a um compositor de nossos dias seja fundamentar sua música na música folclórica. Mas eu gostaria que nossos oponentes tivessem uma opinião igualmente liberal sobre o significado da música folclórica <sup>15</sup> (BARTÓK, 1992, p. 345, tradução nossa).

O compositor procura esclarecer que o aproveitamento de material não original não revela falta de talento ou bloqueio criativo, pois o que determina a essência de uma obra é a forma como são trabalhados os temas utilizados e não eles em si mesmos. São os processos a que eles são submetidos que revelam o conhecimento, o poder criativo e a individualidade de um artista (BARTÓK, 1992, p. 346).

Esse difícil lugar intermediário entre duas correntes também foi apontado por Adorno, segundo o qual, “os melhores trabalhos de Béla Bartók, que em certos aspectos procurou conciliar Schoenberg e Stravinski, são provavelmente superiores

---

<sup>14</sup>As long as all the notes in play are derived from a single whole-tone scale (or “collection” (...)), there can be no sense at all of harmonic progressions. (...) Instead, everything coexists in relative harmoniousness, and in what seems a single extended instant of time.

<sup>15</sup>Far be it from me to maintain that to base his music in folk music is the only way to salvation for a composer in our days. But I wish that our opponents had an equally liberal opinion of the significance of folk music.

aos de Stravinski em densidade e plenitude” (ADORNO, 2011, p. 14). A música de alguns territórios agrários da Europa Meridional e Oriental, de acordo com Adorno, teria sido mantida à margem da tendência evolutiva da música ocidental. O autor considera que, em tal música, o material, em si fácil e corriqueiro, seja organizado de maneira muito diferente da ocidental, possuindo uma força de estranhamento que a aproxima da música de vanguarda e não da reação nacionalista. A legitimação da música grandiosa e coerente de Bartók, “[...] um pouco à margem [se encontra] no fato de que ela dá forma a um preceito técnico em si mesmo exato e seletivo” (ADORNO, 2011, p. 38).

A tendência evolutiva a que Adorno se refere baseia-se em grande parte em conceitos técnicos defendidos por Schoenberg e é por esse ponto de vista que a música de Bartók se filia, ainda que não exclusivamente, a essa corrente. É fato que Bartók sempre buscou coerência e unidade em suas obras a partir de temas, motivos ou ideias temáticas. Há, nesse sentido, afinidade entre a obra de Bartók e a dos compositores da Segunda Escola de Viena. Em *Berg: O Mestre da Transição Mínima*, Adorno fundamenta tecnicamente as análises das obras de Alban Berg na identificação de motivos e considera o compositor “inserido na tradição do trabalho temático e da variação em desenvolvimento<sup>16</sup>” (ADORNO, 2009, p. 57). Por essa vertente, que, para o autor, domina a música desde a Escola de Mannheim, o conceito de forma musical dinâmica pressupõe o motivo precisa e claramente identificado e destacado, ainda que infinitamente pequeno. “Sua dissolução e variação realizam-se unicamente frente à imagem que dele se conserva na memória. A música não somente é capaz de desenvolvimento, mas é capaz também de solidez e coagulação” (ADORNO, 2011, p. 128).

O conceito de *variação em desenvolvimento* foi proposto por Schoenberg com base na música tonal. Em um artigo de 1950, sobre Bach, ele apresentou a definição:

A música do estilo de composição homofônico-melódico, ou seja, música com um tema principal, acompanhada e baseada em harmonia, produz seu material pelo que chamo de *variação em desenvolvimento* [*developing variation*]. Isso significa que os aspectos de uma unidade básica produzem todas as formulações temáticas para que gerem fluência, contrastes, variedade, lógica e unidade, por um lado, e caráter, temperamento, expressão e toda diferenciação necessária, por outro – elaborando,

---

<sup>16</sup> Em *Fundamentos da Composição* (SCHOENBERG, 1996), o termo *developing variation* é traduzido por variação progressiva.

portanto, a *ideia* da peça<sup>17</sup> (SCHOENBERG, 1975, p.397, tradução nossa).

Baseando-se em uma participação de Schoenberg em um programa de rádio, no qual o compositor aborda suas Quatro Canções Orquestrais, op. 22, Boss (1992) propõe que o processo de *variação em desenvolvimento* possa ser estendido à música pós-tonal. Pode-se aproximar do que Schoenberg (1996, p. 37) entende por *variação* pelo que ele mesmo escreveu, em *Fundamentos da Composição*, no qual são apresentados exemplos em que os motivos são variados, mudando-se o ritmo, os intervalos, a harmonia ou a melodia. Se a mudança ocorre segundo um desses parâmetros, conservam-se os outros para que a identidade motivica se preserve. Já o entendimento do caráter de *desenvolvimento* desse processo, que Schoenberg definiu, é dado por outras questões. Segundo Boss, o *desenvolvimento* “[...] realiza as [potenciais] implicações do motivo original, delimita um segmento da forma musical e caracteriza esse segmento de tal maneira que ele possa executar o seu papel dentro da forma”<sup>18</sup> (BOSS, 1992, p. 129, tradução nossa). O motivo pode tanto evidenciar uma progressão harmônica quando reaparece sobre outro grau, como também, mudar a sua função formal, passando, por exemplo, de um início de frase a uma cadência. Em um contexto pós-tonal, em situações nas quais não há progressão harmônica, torna-se de maior interesse a ideia de função formal.

São abundantes, na música de Bartók, transformações motivicas ou temáticas envolvendo transposição, inversão, retrogradação, aumento e diminuição. Outros processos mais específicos do idioma de Bartók já foram apontados. Antokoletz, no capítulo *Expansão Orgânica e Estrutura Clássica*, de *Bartók Perspectives*, extraiu um excerto de uma das palestras proferidas em Harvard, em que Bartók “[...] se refere a um princípio dos mais fundamentais a processos orgânicos de sua música – *extensão* diatônica do alcance de temas cromáticos e o reverso, *compressão* cromática de temas diatônicos” (ANTOKOLETZ, 2000, p. 78).

---

<sup>17</sup> Music of the homophonic-melodic style of composition, that is, music with a main theme, accompanied by and based on harmony, produces its material by, as I call it, *developing variation*. This means that variation of the features of a basic unit produces all the thematic formulations which provide for fluency, contrasts, variety, logic and unity, on the one hand, and character, mood, expression, and every differentiation needed, on the other hand – thus elaborating the *idea* of the piece.

<sup>18</sup> “It fulfills implications of the original motive, and it delimits a segment of the musical form and characterizes that segment in such a way that it can carry out its role within the form”.

O trabalho com os graus cromáticos deu-me uma ideia que me levou ao uso de um novo recurso. Esse consiste na transformação de graus cromáticos em graus diatônicos. Em outras palavras, a sucessão de graus cromáticos é estendida ao nível-la sobre um terreno diatônico [...]. Agora, esse novo recurso pode ser chamado de *extensão do alcance* de um tema. Para a extensão, temos a liberdade de escolher qualquer escala ou modo [...]. Tal extensão transformará consideravelmente o caráter de uma melodia, às vezes a um tal nível que sua relação com o original, a forma não estendida, será dificilmente reconhecida. Teremos, principalmente, a impressão de que estamos lidando com uma melodia inteiramente nova e essa circunstância é de fato muito boa, porque se, por um lado, teremos variedade, por outro, a unidade será mantida ileso em razão das relações ocultas entre as duas formas<sup>19</sup>. (BARTÓK, apud: ANTOKOLETZ, 2000, p.78, tradução nossa).

Dentre os exemplos mais conhecidos, estão alguns apresentados pelo próprio compositor: o Quarteto de Cordas n. 4, de 1928, e a Música para Percussão, Cordas e Celesta, de 1936. A figura 1 apresenta o tema cromático da fuga no primeiro movimento da Música para Percussão, Cordas e Celesta e como ele aparece, no quarto movimento, com seus intervalos expandidos, de modo a acomodar-se em um modo Mixolídio com a quarta aumentada.

---

<sup>19</sup> The working with [the] chromatic degrees gave me another idea which led to the use of a new device. This consists of the change of the chromatic degrees into diatonic degrees. In other words, the succession of chromatic degrees is extended by leveling them over a diatonic terrain [...]. Now this new device could be called *extension in range* of a theme. For the extension we have the liberty to choose any diatonic scale or mode [...]. Such an extension will considerably change the character of the melody, sometimes to such a degree that its relation to the original, non-extended form will be scarcely recognizable. We will have mostly the impression that we are dealing with an entirely new melody. And this circumstance is very good indeed, because we will get variety on the one hand, but the unity will remain undestroyed because of the hidden relation between the two forms.

a) 

b) 

c) 

Figura 1.1: a) Tema cromático. Música para Percussão Cordas e Celesta. Primeiro Movimento, compassos 1-5. b) Tema em Modo Mixolídio com a Quarta Aumentada. Música para Percussão Cordas e Celesta. Quarto Movimento, c. 204-209. c) Correspondência entre o segmento cromático de oito notas, em que está contido o tema cromático, no pentagrama superior, e o modo mixolídio com a quarta aumentada, no pentagrama inferior.

## 1.2 Bartók e a Forma Sonata

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-tradicional<sup>20</sup>. 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

<sup>20</sup> Nontraditional.

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 mantêm 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 e DARCY, 2006, p. 607, tradução nossa)<sup>21</sup>.

Em segundo lugar, revelar a existência da forma sonata em uma composição pode ter o sentido de orientar a compreensão da obra em questão. Assim, 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

---

<sup>21</sup>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.

possibilidades de escuta. Mas em que medida o roteiro da forma sonata pode servir como guia em um percurso de música pós-tonal?

Para seguir adiante com essa discussão, precisa-se que seja feita a distinção entre os aspectos harmônicos e os aspectos temáticos e texturais, chamados também de *retóricos* por Hepokoski e Darcy. Ao considerarmos a trajetória essencial de uma sonata, a Exposição teria uma dupla tarefa. Por um lado, a de estabelecer a tonalidade inicial e, em seguida, a modulação e cadência na tonalidade secundária. Além disso, seria sua função retórica “[...] fornecer um arranjo referencial ou um *layout* de temas e texturas especializados, contra os quais os eventos dos dois espaços subsequentes – desenvolvimento e recapitulação – deverão ser dimensionados e compreendidos”<sup>22</sup> (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. 16, tradução nossa).

Heinrich Schenker, teórico contemporâneo de Bartók, ao abordar a forma sonata em *Free Composition*, o faz contrapondo-se à *teoria tradicional* e a seus conceitos e terminologias, tais como *primeiro tema*, *tema principal*, *primeiro grupo temático* e assim por diante. Haveria, com essas designações, uma ênfase analítica no trabalho motivico e temático, muitas vezes com apoio da hermenêutica que viria a inserir poesia à partitura de maneira imprecisa (SCHENKER, p.133, 1977). Em relação ao ponto de vista schenkeriano, Hepokoski e Darcy afirmam que

essa teoria não era para se basear nas repetições de seções ou frases, ou na manipulação temática, mas em uma visão de contraponto-linear, na qual a sonata é o desdobramento de uma *estrutura fundamental (Ursatz)*, por meio de estruturas mais elaboradas dos planos mais superficiais”<sup>23</sup> (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p.5, tradução nossa).

Entretanto, podem ser observados aspectos retóricos específicos da forma sonata em que certos preceitos temáticos e texturais estavam presentes gerando expectativa. Isso é válido tanto ao considerarmos o repertório de sonatas do período clássico como para a teoria que Schenker (1977) chamou de tradicional, no contexto do início do século XX. Consequentemente, podemos estender essas expectativas aos interlocutores de Bartók, pois tratam-se de questões que compõem a cultura sobre a forma em sonata nesse momento.

---

<sup>22</sup> “[...] to provide a referential arrangement or layout of specialized themes and textures against which the events of the two subsequent spaces – development and recapitulation – are to be measured and understood”.

<sup>23</sup> This theory was not to be grounded in phrase- or section-repetitions or in thematic manipulation but rather in linear-contrapuntal views of the sonata as the unfolding of a “fundamental structure” (*Ursatz*) by means of more elaborate middleground and foreground structures.

Uma questão relacionada ao trajeto retórico da sonata que nos interessa particularmente, tendo em vista a obra aqui analisada, é a maneira como os compositores clássicos lidaram com a sobreposição da forma concerto, forma esta que consiste na intercalação de seções orquestrais, ou ritornelos, e seções de solos. A Exposição propriamente dita corresponde ao primeiro solo, mesmo havendo um ritornelo de abertura. Restrita à tonalidade principal, essa seção inicial tem, ainda assim, um papel importante. É sua função introduzir e antecipar questões formais, expondo parte dos temas principais, estabelecendo o *layout* referencial da Exposição (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. 450). Portanto, os eventos musicais ocorrentes nessa seção respondem, formalmente, apenas aos aspectos retóricos – e não harmônicos –, confirmando a importância dos mesmos para o entendimento da obra.

Willian E. Caplin (1998) segue uma linha diferente da de Schenker, filiando-se ao legado teórico de Schoenberg em seu livro *Classical Form*. A forma musical, segundo ele, baseia-se em *estruturas por agrupamento*, na identificação e classificação de *processos* e *funções* formais das menores unidades, para posteriormente estabelecer o seu funcionamento na estrutura em larga escala (CAPLIN, 1998, p. 9). Em *Fundamentos da Composição*, Schoenberg (1996, p. 27) afirma serem a lógica e a coerência os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível, em que “a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função”. Essa perspectiva reitera a importância do trabalho motivico e isso relaciona-se ao destaque que o autor dá à seção Desenvolvimento ao descrever o *allegro-de-sonata* como uma forma essencialmente ternária, que se diferencia justamente por essa seção intermediária ser

[...] exclusivamente devotada a elaborar a grande variedade do material temático *exposto* na primeira divisão. Seu grande mérito [da seção Desenvolvimento], que lhe permitiu uma posição de destaque durante cento e cinquenta anos, é sua extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de ideias musicais (pequenas ou grandes, poucas ou muitas, ativas ou passivas), em quase todos os tipos de combinação (SCHOENBERG, 1996, p.243).

Em diversos momentos, Schoenberg afirma o papel central que o motivo emprega na linguagem musical. Em um texto intitulado *Problemas da Harmonia*, de 1934, a questão é retomada:

Todos os que tem conhecimento sobre música estão conscientes de que cada peça apresenta certas partes, as menores, sempre recorrentes: os chamados motivos. Apesar de nem sempre ser possível ou fácil seguir a

função que esses motivos têm na maioria das composições modernas, não há dúvida de que isso pode ser feito nos clássicos quase sempre. O significado da elaboração dos motivos pode somente ser de uniformidade (quanto mais uma composição for uma forma de arte, maior será o alcance da aplicação): é sempre o mesmo material a ser manipulado; toda forma, não importa o quando ou como ela apareça, pode ser rastreada de volta a esses motivos, a mesma ideia está na base de tudo.[...] É difícil conceber uma peça musical que tenha significado a não ser que haja significado no motivo e na apresentação temática das ideias. Por outro lado, uma peça cuja harmonia não esteja unificada, mas que desenvolva seus motivos e materiais temáticos de maneira lógica, devem, até um certo grau, ter significado inteligente<sup>24</sup> (SCHOENBERG, 1975, p.279-280, tradução nossa).

A posição de Schenker sobre forma musical, em geral, tem outra fundamentação. Em *Free Composition*, o autor a apresenta, ao falar das Formas Canção, mas, posteriormente, afirma que o que foi dito sobre elas é válido à Forma Sonata.

Coerência em linguagem não provém de uma sílaba única, uma palavra apenas, ou até mesmo de uma só sentença; apesar da correspondência das palavras e coisas, todas as relações coerentes, em linguagem, dependem de um significado em um plano de fundo [*background*]. De maneira similar, a música não encontra a sua coerência em um *motivo* no senso usual. Por isso, eu rejeito aquelas definições de forma canção que tomem o motivo por ponto inicial e enfatizem a manipulação do motivo por meio de repetição, variação, extensão, fragmentação ou dissolução. Eu também rejeito aquelas explicações que se baseiam em frases, grupos de frases, períodos, períodos duplos, temas, antecedentes e consequentes. Minha teoria substitui tudo isso por conceitos específicos de forma, os quais, desde o início, baseiam-se no conteúdo do todo e das partes individuais; isto é, as diferenças de *prolongamento* levam a diferenças de forma.<sup>25</sup>(SCHENKER, 1977, p. 131, tradução nossa)

---

<sup>24</sup> Everyone with knowledge of music is aware that each piece has certain parts, the smallest ones, which always recur: the so-called motives. Though it is not always possible or easy to follow the function of these motives in the most modern compositions, there is no doubt that it can almost always be done in the classics. The meaning of the elaboration of motives can only be uniformity (the more of an art-form the composition is, the more far-reaching the application): it is always the same material which is being handled; every form no matter where or how it appears may be traced back to these motives, the same idea is at the base of everything. [...] It is difficult to conceive that a piece of music has meaning unless there is meaning in the motive and thematic presentation of ideas. On the other hand a piece whose harmony is not unified, but which develops its motive and thematic material logically, should, to a certain degree, have intelligent meaning.

<sup>25</sup> Coherence in language does not arise from a single syllable, a single word or even from a single sentence; despite the correspondence of word and things, every coherent relationship in language depends upon a meaning hidden in a background. Such meaning achieves no fulfillment with mere beginnings. Similarly, music finds no coherence in a *motive* in the usual sense. Thus, I reject those definitions of song form which take the motive as their starting point and emphasize manipulation of the motive by means of repetition, variation, extension, fragmentation, or dissolution. I also reject those explanations which are based upon phrases, phrase-groups, periods, double-periods, themes, antecedents, and consequents. My theory replaces all of these with specific concepts of form which, from the outset, are based upon the content of the whole and of the individual parts; that is the differences of prolongations lead to differences in form.

Considerando que a contradição entre essas duas correntes em aparente antagonismo possa encontrar uma síntese, como propõem Hepokoski e Darcy (2006), ao pensarem na dupla tarefa da forma sonata, a harmônica e a retórica, emerge o problema de que a teoria da sonata tem procurado concentrar-se no repertório do século XVIII. Charles Rosen, apenas no último capítulo de *Sonata Forms*, dedicado às sonatas posteriores a Beethoven aborda exemplos do século XX, entre eles o Quinto Quarteto de Bartók. Entretanto, ainda que Rosen considere a estrutura da obra bastante bem sucedida, ele afirma que o quarteto não se presta a um modelo formal. “Não se trata tanto de uma nova versão da forma sonata, mas de uma brilhante metáfora do século XX para a forma sonata”<sup>26</sup> (ROSEN, 1988, p. 408, tradução nossa).

A dificuldade em considerar que haja, de fato, o emprego da forma sonata nas obras de Bartók vem menos das questões temáticas e texturais do que da questão harmônica. Na ausência da progressão harmônica tonal, precisa-se reconhecer outros processos de progressão. Identificar uma seção de recapitulação e uma seção intermediária não é suficiente. A elaboração motivica responde aos problemas de unidade e coerência, mas não à questão da direção, do ganho de tensão e energia que a modulação ao quinto grau proporciona.

*Um estudo sobre Tonalidade e Progressão na Música do Século XX*, subtítulo já mencionado anteriormente do livro de Antokoletz (1984), apresenta não apenas um recurso de progressão, mas diversos. Existe uma gama de possibilidades que variam de acordo com a obra, entretanto, o processo de expansão intervalar é destacado, por ele, no artigo *Expansão Orgânica e Estrutura Clássica*<sup>27</sup> (tradução nossa), sobre a Sonata para Dois Pianos e Percussão.

Em nossa pesquisa, concentramo-nos analiticamente no 1º. Movimento. Entretanto, o 2º. Concerto é uma obra em múltiplos Movimentos com alta integração formal. O 3º. Movimento é considerado por Bartók uma variação livre do 1º., com recapitulação temática, e 2º. Movimento tem a forma ABA (*Adagio-Presto-Adagio*). Logo, delineia-se uma estrutura simétrica e palindrômica, que passou a ser conhecida por forma em arco ou forma em ponte (*Brückenform*), que se manifesta na relação entre o 1º. e o 3º. Movimentos e, internamente, nas três partes do 2º. Em outras obras,

---

<sup>26</sup> It is not so much a new version of sonata form as a brilliant twentieth-century metaphor for sonata form.

<sup>27</sup> Organic Expansion and Classical Structure

a mesma estrutura se desdobra em cinco Movimentos, como nos *Quartetos de Corda* nº. 4 e nº.5 e na *Música para Cordas, Percussão e Celesta*.

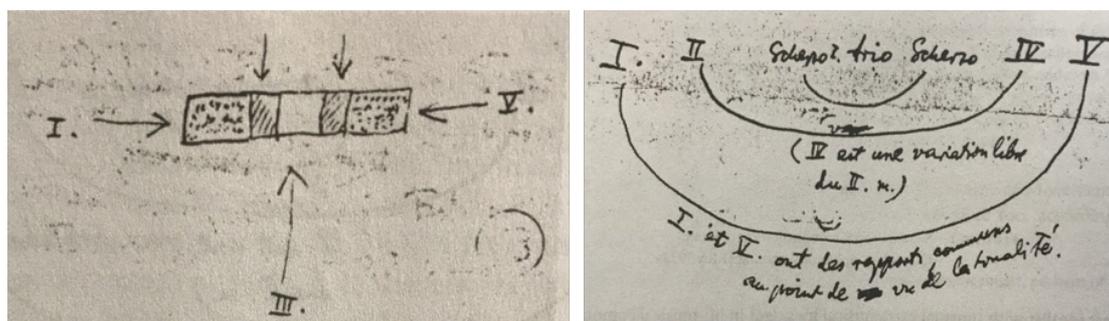


Figura 1.2: Desenhos de Bartók com os esquemas formais dos *Quartetos de Corda* nº. 4 e nº.5, da esquerda para a direita, respectivamente. Fonte: SOMFAI, 1996, p. 19-20.

A orquestração ressalta a organização formal do 2º. Concerto. O *tutti* orquestral ocorre apenas no 3º. Movimento e também na parte central (*Presto*) central do 2º. Movimento. No 1º. Movimento, não há a utilização das cordas e, nas partes externas (*Adagio*) do 2º. Movimento, não são utilizados os sopros. O piano e as percussões estão sempre presentes.

Fez-se necessária, ao longo do processo analítico, a utilização da Teoria dos Conjuntos, apoiados por Straus (*Introduction to Post-tonal Theory*, 2005). Procuramos estabelecer, sempre que possível, uma vinculação com a terminologia tradicional, nomeando os conjuntos de classe de alturas principais.

Houve, por nossa parte, a preocupação de apresentar, sempre que possível, uma Figura que expusesse e sintetizasse o conteúdo analítico abordado no texto, seja por meio de reprodução de grades completas, de redução a dois pianos, ou de gráficos simplificados com apenas o conteúdo mais estrutural da partitura. Podemos reconhecer que a redação da Tese, assim como a elaboração da parte gráfica, foi parte metodologicamente integrada à análise musical por ser a última instância no processo de formalização da mesma.

## 2. Análise – Primeiro Movimento

### 2.1. Exposição

#### 2.1.1. Região do Primeiro Tema

Ao abordar analiticamente a música de Béla Bartók, lida-se com o problema de que o compositor pouco falou ou escreveu sobre sua obra. É notória a sua recusa em trinar-se professor de composição, apesar de ter se ocupado, ao longo de sua vida, com o ensino do piano. Consequentemente, o compositor, ainda que altamente respeitado em seus últimos anos na Hungria, manteve-se um homem em relativo isolamento. As palestras de Harvard são, portanto, um caso único em que Bartók discorreu sobre suas concepções e sobre questões técnicas de suas composições. Como afirma Somfai,

ainda que ele soubesse muito bem o que havia alcançado e como o tivesse feito, sua atitude era tudo menos a de uma postura farisaica. De acordo com suas experiências pessoais, aceitava-se, ou não, uma nova composição musical quando, por si mesma, a música criava uma forte impressão. Palavras dificilmente substituíam a originalidade<sup>28</sup>(SOMFAI, 1996, p. 24, tradução nossa).

Em linguagem direta, utilizando terminologia preferencialmente tradicional e objetiva, Bartók concordou em escrever sobre algumas obras específicas, entre elas o 2º. Concerto para Piano e Orquestra. De acordo com seus comentários analíticos, seu 1º. Movimento foi escrito na forma sonata *clássica* e o compositor explicita suas partes: Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação, sem, no entanto, delimitar as seções (BARTÓK, 1992, p.419). Partindo dessa declaração, apresentamos o que consideramos os inícios de cada seção (figura 2.1):

---

<sup>28</sup> Although he knew very well what he had accomplished and how he had done it, his attitude not at all a pharisaical pose. According to his personal experiences, people either accepted a new musical composition because the music itself made a very strong made a very strong impression, or they did not. Words could hardly substitute for originality.

Exposição

Allegro ♩ = 104

1

piano

trompeta

fagote

tímpano

trompa, trompeta e trombone

---

Desenvolvimento

Mosso ♩ = 108

74

piano

tímpano

---

Recapitulação

Tempo I ♩ = 104

180

piano

trompa

trombone

fagote

Figura 2.1: Início de cada seção. 1º Mov, c. 1-4; 74-75; 180-181.

Três ideias servem de base ao 1º. Tema e nos referiremos a elas pelos instrumentos que, primeiramente, a apresentaram: trompete, piano e oboé<sup>29</sup> (Figura 2.2).

The image displays three musical staves, each representing a different instrument's thematic idea. The top staff is for the trumpet, starting with a circled '2' and showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The middle staff is for the piano, starting with a circled '4' and showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bottom staff is for oboes and clarinets, starting with a circled '6' and showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

Figura 2.2: As três ideias temáticas apresentadas na primeira seção. 1º. Mov. , 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, desconsiderando a anacruze da ideia do piano, nem sempre presente em outras apresentações da mesma. Suas direções, porém, são contrárias. Ainda assim, têm em comum o fato de que suas direções, ascendentes ou descendentes, são bem definidas.

As duas ideias temáticas têm um pentacorde como motivo de base. A reiteração desse motivo em direção contrária gera uma estrutura em palíndromo. Temos, para a ideia do trompete, os pentacordes Ré-Do-Si-Lá-Sol e Sol-Lá-Si-Dó-Ré – pentacordes pertencentes à classe de conjuntos 5-23 (02357). Para a ideia do piano, temos os mesmos pentacordes em ordem trocada: Sol-Lá-Si-Dó-Ré e Ré-Do-Si-Lá-Sol (Figura 2.3).

<sup>29</sup> Esta nomenclatura coincide com a utilizada por Losseff (2001, p. 122).



Figura 2.3: Semelhança entre as duas primeiras ideias temáticas. 1º.Mov. c. 2-5.

O mesmo motivo também pode ser identificado na terceira ideia melódica, apresentada pelas madeiras. Há, entretanto, a ocorrência de uma pequena variação: o pentacorde Lá-Si-Dó-Ré-Mi é menor – também pertencente à classe de conjuntos 5-11 (02357). Sua direção é descendente (Figura 2.4).

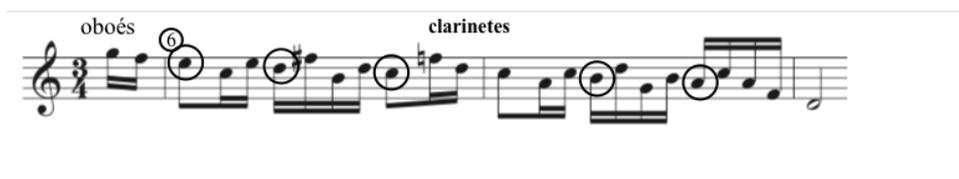


Figura 2.4: Semelhança da terceira ideia temática com as anteriores: pentacorde menor descendente. 1º. Mov., c. 6-7.

A primeira ideia temática, anunciada por um trompete após o gesto inicial do pianista – uma escala ascendente em Ré Mixolídio – é acompanhada pelas outros trompetes e pelos trombones, sobre um pedal de Ré tocado pelos fagotes e o trêmulo do piano. Sua função é válida por todo o 1º Mov.: 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). A região do 1º. Tema da Exposição encerra-se com a mesma ideia temática do início. Nesse momento, a ideia temática do trompete recebe tratamento polifônico a cinco vozes e é apresentada em imitação, sem transposição ou variação, por dois pares de trompas e pelos três trompetes (Figura 2.5).

25

trompa em fá 1. 2.

trompa em fá 3. 4.

trompete em dó 1.

trompete em dó 2.

trompete em dó 3.

30

Figura 2.5: Ideia temática do trompete apresentada em imitação ao encerrar a região do 1º. Tema, emoldurando a seção. 1º. Mov., c. 25-32.

Nesses seis compassos que encerram a região do 1º. Tema, o conjunto de notas apresentado restringe-se ao hexacorde Mi-( )-Sol-Lá-Si-Dó-Ré. Se considerarmos que a nota Dó ocorre apenas em semicolcheias, em posições métricas fracas, 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, conseqüentemente, não é raro que os compositores que trabalhem esse material harmônico, o associem 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 2.6).

Figura 2.6: Harmonia quartal. Acordes tocados pelo piano. 1º. Mov., c. 25-32.



assim por diante”<sup>31</sup> (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 que, em geral, apresentavam na primeira seção os seguintes aspectos: “[...] uma função introdutória e antecipatória, uma função retórico-exposicional e uma função de estabelecer um *layout* referencial”<sup>32</sup> (HEPOKOSKY e DARCY, 2006, p. 471, tradução nossa). Essa seção inicial apresentava-se como uma Exposição sem que ocorresse, entretanto, a necessária modulação.

No Concerto de Bartók, 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, ainda que ambos sejam complementares. Percebe-se, no entanto, com clareza quando um ou outro ocupam o primeiro plano. Solista e orquestra somam esforços alternadamente.

Consideramos que a estrutura geral do 1º. Tema, delimitado entre as duas apresentações da ideia temática do trompete, se assemelhe 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 (Figura 2.8). Na situação mais comum, a sentença estende-se por 8 compassos, sendo *apresentação*: 2 compassos; *repetição*: 2 compassos; e *continuação*: 4 compassos. O compositor ressalta que “o desenvolvimento implica não apenas crescimento, aumento, extensão e expansão, mas igualmente redução, condensação e intensificação” (SCHOENBERG, 1996, p. 59).

---

<sup>31</sup> “[...] 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”.

<sup>32</sup> “[...] an introductory-anticipatory function; an expositional-rhetoric function; and a referential-layout function”.

Figura 2.8: Estrutura de sentença do 1º.Tema. 1º. Mov., c. 4-24.

O que é atípico, neste caso, é que entre a *apresentação* da ideia principal, sua *repetição*, a orquestra apresenta outro material temático. O mesmo ocorre entre a *repetição* e a *continuação* (Figura 2.9).

Figura 2.9: Material temático apresentado pela orquestra entre a apresentação e a repetição (a) e entre a repetição e a continuação (b). 1º. Mov., c. 6-8 e 10-12.

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.

Outro aspecto importante é a textura em que se apresentam as ideias temáticas no piano e o material harmônico que as compõem. Na *apresentação*, a orquestra mantém uma sobreposição de quintas: Dó-Sol-Ré. O piano, entretanto, toca blocos homofônicos, formados por linhas em contraponto. No compasso em que a *apresentação* se inicia (c. 4), 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 se altera, passando ao movimento paralelo de intervalos de sétima. Na camada intermediária, surge um movimento de duas linhas duplas de terças paralelas que se relacionam por movimento contrário (Figura 2.10).

The figure shows a musical score for piano and orchestra. The piano part is written in treble clef, and the orchestra part is in bass clef. The time signature is 3/4. A circled number '4' is above the first measure. Annotations include:

- 'movimento contrário' with arrows pointing to the outer voices of the piano part in measure 4.
- 'movimento contrário' pointing to the piano part in measure 5.
- 'movimento paralelo' pointing to the piano part in measure 5.

Figura 2.10: Movimento entre as vozes. 1º. Mov., c. 4-5.

Podemos observar que as dissonâncias <sup>33</sup> 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<sup>a</sup>-9<sup>a</sup>-11<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>. A importância dessa informação é mostrar a opção pela sonoridade dissonante. O mesmo ocorre no movimento paralelo, no qual o intervalo é de 7<sup>a</sup>. Quando, no

<sup>33</sup> 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.

movimento contrário, passa-se pela 8ª, como no início da sequência ocorrente na *apresentação*, há um intercâmbio de notas entre as duas vozes. A 7ª maior Dó-Si, atingida por movimento oblíquo, antecipa a 9ª menor Si-Dó (Figura 2.10).

Como é característico de Bartók, há aqui a justaposição e a sobreposição de modos. A linha principal inicia-se no modo de Sol Jônio, em seguida, a terça e a sétima tornam-se menores (Sol Dórico), encerrando 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 terça maior para menor da melodia principal (Si-Sib).

Há, nas vozes intermediárias em terças paralelas, uma sequência ascendente de tons inteiros bastante significativa porque gera direção. A linha inferior das terças segue o caminho até 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 2.11).



Figura 2.11: a) Sequência de terças maiores paralelas gerando uma coleção de tons inteiros. b) Coleção de tons inteiros.

Na *repetição* (Figura 2.12), quando a ideia temática do piano é reapresentada, transposta por intervalo de quinta justa e variada, a textura é preenchida por linhas em movimento paralelo, formando acordes maiores (Figura 2.13). Assim como na *apresentação*, há uma nota pedal – um Dó#, que se transforma em Dó natural.



Figura 2.12: Idéia temática do piano reapresentada em transposição variada por intervalo de quinta. 1º Mov., c. 8-9.



Figura 2.13: Redução em tríades maiores das vozes, em movimento paralelo. 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-Dó-Ré e do tetracorde Fá-Sol-Lá-Sib. Com esse procedimento, o segundo tetracorde expande-se em um pentacorde. Desta forma, temos, na *repetição*, 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, 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 – ambos pertencentes à classe de conjuntos 6-Z23 (023568). Observa-se que as notas presentes na linha superior da mão direita pertencem a coleções octatônicas diferentes (Figura 2.14).



Figura 2.14: Hexacordes octatônicos gerados pelo movimento paralelo de sextas maiores tocados pela mão esquerda do piano. 1º Mov., c. 8-9.

A coleção octatônica já havia sido antecipada pela presença de tetracordes formados por tríades com terça maior e terça menor, um subconjunto da coleção octatônica privilegiado na música de Bartók, na *apresentação* (Figura 2.15).



Figura 2.15: Os acordes correspondem a um pentacorde octatônico formando um Ré Maior-menor com sétima menor e um tetracorde octatônico formando um Fá# Maior-menor (Terça maior – Lá# - enarmonizada). 1º Mov., c. 5.

Entre a *apresentação* e a *repetição* (c. 6 e 7), a mão esquerda do pianista e as madeiras seguem predominantemente em movimento paralelo. No compasso 6, os oboés se dividem e movimentam-se por basicamente terças paralelas. As mesmas terças são tocadas pelo pianista, uma oitava abaixo, mas com eventuais permutações que promovem movimento contrário. No compasso seguinte, os clarinetes mantêm uma relação semelhante com o pianista (Figura 2.16(a) e 2.9(a)).

Outra consequência da mudança de ordem das terças, entre o pianista e as madeiras, é a formação de acordes diatônicos. Se olharmos apenas para as terças, identificaremos tríades maiores e menores que antecipam as tríades paralelas da *reapresentação*. A linha do baixo é tocada por fagotes e contrafagotes e as notas da tríade de Lá menor, em oitavas, antecedem a nota Sol, e, assim como nos c. 25 e 27 (Figura 2.7), obtém-se o efeito estático de uma nota pedal. A nota Sol também é tocada pela mão direita do pianista, em oitavas, reforçando o efeito.

Como já foi anteriormente mostrado, há uma linha de graus conjuntos descendentes estruturando a seção (Figura 2.4). Consequentemente, as tríades paralelas seguem uma progressão por segundas descendentes: Lá m, Sol m, Fá# dim e Mi m (Figura 2.17). Entretanto, há outras notas compondo a textura. Se as

considerarmos, teremos acordes com sétima e o acorde de Fá# dim se torna um acorde de Ré M com sétima. A sequência caminha para o Ré M do início do oitavo compasso (Figura 2.12). Antecipando-o, no terceiro tempo do c. 7, há quase uma coleção octatônica completa: Lá-Sib-Dó-Dó#-Mib-Mi( )-Sol. A coleção estaria completa com um Fá#. Em seu lugar, há um Fá natural que faz parte de uma linha descendente Sol-Fá-Mib-Ré tocada pelas madeiras e que corresponde a base de um modo frígio<sup>34</sup>. Ressaltamos que quase todas as notas do acorde de Ré maior (c.8) são alcançadas por graus conjuntos sem mudança de direção. A única exceção é o Sib do baixo (fagotes e contra-fagotes), atingido por um salto de terça maior (Figura 2.17).

A seção entre a *repetição* e a *continuação* se estende por três compassos (Figura 2.16 (b)). Nos dois primeiros, a mesma relação entre a mão esquerda do pianista e as madeiras se mantém. Como há um compasso a mais, as flautas também entram. Iniciam a frase, seguidas pelos oboés e, por fim, os clarinetes (figura 2.9). Tal como ocorre na *repetição*, cujo material provinha da *apresentação* transposto por quintas justas, as flautas partem da transposição do material da seção análoga anterior. Entretanto, quando os oboés entram no compasso seguinte, a relação de transposição já não é a mesma. Já foi mostrado anteriormente, que a terceira ideia temática estruturava-se a partir de um pentacorde diatônico descendente. O mesmo acontece quando a ideia é retomada. Com o acréscimo de um compasso, o alcance de uma quinta é estendido a uma oitava (Si-Lá-Sol-Fá#-Mi-Ré-Dó-Si). Além disso, na primeira vez, a linha descendente repete a nota Dó no início do sétimo compasso, o que retarda a chegada na nota Lá. Já no segundo momento, a descida é direta, passando pelas oito notas em oito tempos (Figura 2.18).

A grande diferença entre as duas passagens, contudo, surge na mão direita do pianista. Depois de dois compassos seguindo em movimento de oitavas paralelas em relação às madeiras, a mão esquerda inverte o sentido e passa à direção ascendente. A mão direita, que permanecia quase parada tocando oitavas de Ré, com um Dó# acrescentado, antecipa a subida. À semelhança da *repetição* há uma sequência de tríades formadas pelas duas mãos do pianista, porém, elas se movem em defasagem. O movimento ascendente inicia-se no terceiro tempo do c. 11 e constitui-se por uma sequência formada pela transposição um semitom acima, com inversão e retrogradação, de um tricorde octatônico e diatônico, pertencente à classe 3-2 (013),

---

<sup>34</sup>Curiosamente, pode-se notar que, ao considerarmos o Mi menor do segundo tempo (c.7), temos uma progressão II-V-I, em que o V pode ser pensado como um Lá M com a nona menor (Sib) no baixo.

formado por um semitom e por um tom inteiro: Dó#-Ré-Mi; Ré-Mi-Fá; Ré#-Mi-Fá#.

Ao último tricorde, segue o tetracorde Sol-Lá-Si-Dó que inicia a *continuação* e que contém o tricorde antecipado. Os três primeiros tricordes correspondem a um segmento cromático de seis notas, Dó#-Ré-Ré#-Mi-Fá-Fá#, e a região complementar relacionada ao outro segmento de seis notas, Sol-Láb-Lá-Sib-Si-Dó, é percorrida pelo tetracorde diatônico Sol-Lá-Si-Dó. A elaboração motivica em um ambiente cromático prenuncia o trabalho a ser realizado de maneira mais intensa a partir da região do Segundo Tema.

a)

b)

triades em defasagem

Figura 2.16: Seções entre a *apresentação* e a *repetição* (a) e entre a *repetição* e a *continuação* (b). Em ambas, pode-se observar o movimento paralelo entre a mão esquerda do pianista e as madeiras. (a) 1º Mov., c. 6-7; (b) 1º Mov., c. 10-12.



Figura 2.17: Sequência descendente de tríades: Lá m – Sol M – Fá# dim. – Mi m. Coleção Octatônica Lá-Sib-Dó-Dó#-Mib-Mi-( )-Sol, com a nota Fá em lugar do Fá#. 1º Mov., c. 6-7.



Figura 2.18: Sequência descendente de graus conjuntos. (a) 1º Mov., c. 6-7; (b) 1º Mov., c. 10-12.

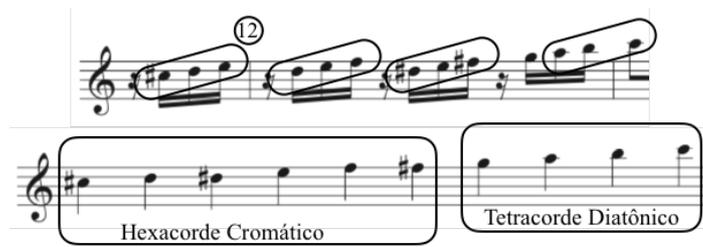


Figura 2.19: Linha ascendente formada pela transposição, com inversão e retrogradação, de tricordes diatônicos e octatônicos. Os três primeiros tricordes correspondem a um segmento cromático de seis notas. A região complementar é completada por um segmento diatônico. 1º Mov., c. 12.

A *continuação* se estende por 12 compassos, dentre os quais, 8 estão sobre um pedal de Réb. O caminho do baixo inicia-se com a nota Ré, sob a ideia temática do trompete, desce um tom, permanecendo em Dó até o fim da *apresentação*, quando atinge a nota Sol. O processo que se estabelece é semelhante ao tradicional. Como já foi visto, a *repetição* se relaciona com a *apresentação* por transposição de quinta justa, e o baixo sobe ao Ré novamente. Cabe à *continuação* o maior afastamento. Após chegar ao Lá, mais uma vez uma quinta acima do patamar anterior, o baixo

desce duas terças maiores chegando a Ré $\flat$ , onde permanece até o último compasso do 1º. Tema, quando retorna a Sol. A relação entre Sol e Ré  $\flat$  é de um trítono, ou seja, o ponto mais distante tanto cromaticamente, quanto pelo ciclo de quintas, o que estabelece um eixo. É importante notar que a mesma relação de trítono se estabelece no 2º. Tema. Entretanto, como se verá, o eixo Ré – Lá $\flat$  ocorre verticalmente logo no compasso inicial (Figura 2.20).

The image shows a musical score for the bass line of the first theme. It is divided into three sections: 'Apresentação' (measures 7-12), 'Repetição' (measures 13-19), and 'Continuação' (measures 20-24). The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The bass line starts on G2 in measure 7, moves to E2 in measure 8, and reaches B-flat1 in measure 13. The instruments listed are piano, piano and bassoons, trombone, bassoons, bassoons and contra-bassoon, trumpets, trumpets and bassoons, bassoons and clarinets, and piano.

Figura 2.20: Linha dos baixos do 1º.Tema: Ré-(Sol-Ré-Lá-Ré $\flat$ -Sol). 1º Mov., c. 1-24.

A chegada do baixo a Ré $\flat$  só ocorre no terceiro compasso da *continuação*. A linha ascendente da mão direita do piano, que a antecipa, também a prepara. A ideia temática do piano é reduzida a um único compasso e emerge da sequência ascendentes de tricordes (Figura 2.19). Evidencia-se, então, que o trítone corresponde a um motivo proveniente da ideia temática do piano. Há um deslocamento métrico, pois a primeira frase da *continuação* se inicia no terceiro tempo do c. 12, tornando o fluxo mais contínuo. Nota-se uma ambiguidade em relação ao que de fato é o início da ideia temática. Na *apresentação*, a anacruze em tercina pode ser desconsiderada e, em consequência, a ideia torna-se tética. No c. 12, porém, a ideia se apresenta anacrúzica. Isso é ambíguo porque a ancrúze em tercina da *apresentação* é também um trítone ascendente em graus conjuntos. Na *continuação*, a frase de um compasso a que a ideia foi reduzida é tocada quatro vezes em transposição. Na terceira vez, seu começo torna-se uma anacruze para o começo

de fato e isso fica claro pela célula rítmica formada por duas semicolcheias e duas colcheias (Figura 2.21).



Figura 2.21: Linha do soprano da *continuação*, formada por reduções da ideia temática do piano. Sol-Sib-Réb-(Solb)-Réb-Sol. 1º Mov., c. 13-24.

A transformação a que foi submetida a frase em sua terceira ocorrência na *continuação*, além de enfatizar a chegada do baixo a Réb, também faz com que a frase se inicie em Sol b e não em Réb, estabelecendo uma relação de quarta justa e não de oitava com o baixo. Réb é, portanto, um ponto de chegada tanto para a linha temática, quanto para o baixo. O caminho, contudo, é outro. O baixo parte de Lá e caminha por terças maiores: Lá-(Sol)-Fá-Réb. O soprano, por terças menores: Sol-Sib-Réb. De certa maneira, baixo e soprano se desacoplam nesse momento. A *apresentação* inicia-se com o baixo em Dó, mas termina em Sol, nota do começo e do fim da ideia temática do piano. Na *repetição*, baixo e soprano permanecem em torno do Ré. Seria de se esperar, se o processo seguisse adiante, por transposições de quinta, que baixo e soprano fossem a Lá. Não é o que ocorre. O baixo chega em Lá por um salto de quarta ascendente, mas o soprano inicia e termina sua primeira frase, com três semicolcheias de antecipação, em Sol. Separam-se, mas dirigem-se ao mesmo patamar. Nota-se, também, que há uma linha descendente, nas trompas, formada por graus conjuntos, uma oitava acima da linha do baixo, que conduz de Lá a Réb (Figura 2.22).

Figura 2.22: Relação entre as linhas do baixo e do soprano no início da *continuação*. 1º Mov., c. 13-14.

O início da *continuação*, no c. 13, é marcado por um acorde de cinco notas, que não fosse pelo baixo em Lá, pertenceria a uma coleção de tons inteiros: Mi-Fá#-Sol#-Dó. Considerando o baixo, temos um acorde de Lá menor com sétima e décima terceira maiores do campo harmônico da escala de Lá menor. A escala aparece quase completa ao considerarmos a nota Si, nas trompas e no piano logo em seguida: Lá-Si-Dó-( )-Mi-Fá#-Sol#. Justaposta a essa coleção, está outra coleção proveniente da escala menor melódica: a de Sol. Nota-se que o Mi natural e o Fá# pertencem a linhas ascendentes e o Mib e o Fá natural, a linhas descendentes. O fato de a escala ser de Sol reitera a mesma transformação a que a ideia temática do piano fora submetida na *apresentação* e na *repetição*. Seu começo é em modo Jônio, mas seu fim, em modo Eólio ou Dórico.

Ainda no c. 13, deve-se notar que a textura é repleta de transposições do tetracorde 4-11 (0135), formado por dois tons inteiros e um semitom em graus conjuntos ascendentes, que inicia a ideia temática do piano: Sol-Lá-Si-Dó. Podemos identificá-lo nas trompas (Lá-Si-Dó#-Ré) e na mão esquerda do piano (Si-Dó#-Ré#-Mi e Ré-Mi-Fá#-Sol). Há, também uma ocorrência vertical no primeiro tempo do c. 13: Mi-Fá#-Sol#-Lá, tetracorde tocado simultaneamente pela orquestra e pelo piano (Figura 2.23).

The image shows a musical score for Figure 2.23. It consists of three systems of staves. The top system is for the piano, with a treble and bass clef. The middle system is for the woodwinds, with a treble clef and labels for 'flautas e oboés' and 'fagotes e clarinetes'. The bottom system is for the brass, with a bass clef and a label for 'trompas'. The score is annotated with dashed boxes and circles. The first box, labeled 'Sol Jônio', covers measures 8 and 9. The second box, labeled 'Sol Menor Melódica', covers measures 10, 11, and 12. A circled number '13' is placed above the piano staff in measure 10. Below the piano staff, there are labels for 'piano' and 'contrafagote'. The woodwind and brass parts also have annotations, including 'Lá Menor Melódica' below the trompa staff.

Figura 2.23: Sobreposição e justaposição de coleções e a presença de transposições do tetracorde ascendente formado por dois tons inteiros e um semitom no início da *continuação*. 1º Mov., c. 13.

No compasso seguinte, podem-se verificar procedimentos semelhantes: a justaposição de Sib Jônio e Sib menor melódica. O tetracorde tocado pelas trompas é dobrado pela mão esquerda do piano (Figura 2.24).

The image shows a musical score for Figure 2.24. It consists of three systems of staves. The top system is for the piano, with a treble and bass clef. The middle system is for the woodwinds, with a treble clef and labels for 'flautas e oboés' and 'fagotes e clarinetes'. The bottom system is for the brass, with a bass clef and a label for 'trompas'. The score is annotated with dashed boxes and circles. The first box, labeled 'Sib Jônio', covers measures 14 and 15. The second box, labeled 'Sib Menor Melódica', covers measures 16, 17, and 18. A circled number '14' is placed above the piano staff in measure 14. Below the piano staff, there are labels for 'piano' and 'contrafagote'. The woodwind and brass parts also have annotations, including 'Lá Menor Melódica' below the trompa staff.

Figura 2.24: Os mesmos procedimentos do compasso inicial da *continuação* prosseguem no compasso seguinte com transposição. 1º Mov., c. 14.

Ao entrar no compasso 15, a orquestra assume a função de acompanhamento, no qual, à exceção das trompas, seus instrumentos tocam em contratempo. Suas notas estão restritas a uma única coleção pentatônica, *Solb-Láb-Sib-Réb-Mib*, um semitom abaixo da coleção referencial pentatônica do início do Concerto (Figura 2.25). O caminho do baixo a *Réb* representa também uma direção ao total cromático pela busca de coleções complementares. As transposições por terças menores possibilitou que, ao passar do modo Jônio ao Eólio (ou Dórico), como ocorreu em cada apresentação da ideia temática do piano, houvesse a antecipação da coleção seguinte. Dessa forma, quando a coleção Sol Jônio se transforma em Sol Eólio – suas notas são as mesmas de Sib Jônio – assim como, Sib Eólio traz Réb Jônio. A *continuação* inverte a direção que a *repetição* havia imprimido, afinal, dirige-se para o lado oposto do ciclo de quintas. Seu início pode ser considerado o ponto culminante do 1º. Tema, tanto pelo acúmulo de energia, quanto por soarem suas notas mais agudas.

The image shows a musical score for an orchestral accompaniment starting at measure 14. The score is written for six parts: oboe 1.2., clarinet in Bb 1.2., bassoon 1.2., two trumpets in F (1.2. and 3.4.), and timpani. A bracket highlights the first measure of each instrument's part, showing the pentatonic collection Solb-Láb-Sib-Réb-Mib. The oboe, clarinet, and bassoon parts are in treble clef, while the trumpets and timpani are in bass clef. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The notes in the highlighted measure are: oboe (G4, A4, Bb4), clarinet (G4, A4, Bb4), bassoon (G3, A3, Bb3), trumpet 1.2. (G4, A4, Bb4), trumpet 3.4. (G3, A3, Bb3), and timpani (G2, A2, Bb2).

Figura 2.25: Orquestra em acompanhamento rítmico com as notas de uma única coleção pentatônica, *Solb-Láb-Sib-Réb-Mib*, um semitom abaixo da coleção referencial pentatônica do início do Concerto. 1º Mov., c. 15-16.

O piano, em primeiro plano, utiliza quatro coleções diatônicas que têm a pentatônica da orquestra, *Solb-Láb-Sib-Réb-Mib*, como notas comuns. À coleção pentatônica, acrescenta-se *Fá* ou *Fáb* e *Dó* ou *Dób*, gerando diferentes modos. Esse procedimento, encontrado inúmeras vezes em outras composições de Bartók, é um pouco diferente das outras mudanças de modo que ocorreram anteriormente, em que

houve mudança da terça. Importante notar que é apenas na linha paralela ao baixo que há ocorrência da nota Dó. Assim como na *repetição*, a mão esquerda move-se em sextas paralelas maiores e menores. Na mão direita, há, no início do c. 15, um Solb que permanece com nota sustentada, tal como o Fá# da *apresentação* e o Dó# da *repetição*, mas, logo em seguida o movimento passa a ser de quartas paralelas (com a ocorrência de quarta aumentada). No c. 16, observa-se que o Lá<sup>b</sup> assume o mesmo papel do Solb do compasso anterior, ressaltando a transposição que relaciona os dois compassos. Ainda que se verifique haver, como na seção que antecede a *continuação*, tríades quebradas em defasagem, a estrutura que fundamenta esses dois compassos é o *cânone* à oitava que ocorre entre as linhas do soprano e do baixo.

The image shows a musical score for piano, measures 15-17. The score is in 3/4 time and features a sequence of chords and intervals. Annotations include 'Fá', 'Dób', 'Dó', 'Fáb', and '2a. aum' (second augmented). A circled measure 15 is highlighted.

Figura 2.26: Parte do piano na *continuação* a partir da chegada do baixo (orquestra) no Ré<sup>b</sup>. Quatro coleções diatônicas formadas a partir do acréscimo de Fá ou Fáb e Dó ou Dób a uma única coleção pentatônica, Sol<sup>b</sup>-Lá<sup>b</sup>-Si<sup>b</sup>-Ré<sup>b</sup>-Mi<sup>b</sup>. Seção estruturada a partir do *cânone* entre as linhas do soprano e do baixo. 1º Mov., c. 15-17.

Do compasso 17 em diante, imprime-se um processo recessivo com diminuição da densidade textural. A relação intervalar entre mão direita e esquerda do piano passa a ser de oitava e surge, nas linhas melódicas, o intervalo de segunda aumentada (Mi<sup>b</sup>-Fá e Dó-Si<sup>b</sup>) com o efeito de reter a dinâmica do movimento (Figura 2.26). Pausas no piano, até então ausentes, começam a ser empregadas a partir do c. 18 (primeiro tempo), justamente no compasso com métrica binária. As pausas do c. 20 (primeiro tempo) e dos compassos 21, 22 e 23 enfatizam a entrada do piano no compasso 24 (Figura 2.27), quando a orquestra silencia. O piano apresenta, então, uma frase extraída do último compasso da *apresentação*, que encerra o 1º

Tema antes da seção identificada com *função delimitadora*, em que a orquestra retoma, em cânone, a ideia temática do trompete (Figura 2.5, p.38)



Figura 2.27: Frase que encerra o 1º.Tema. 1º Mov., c. 24.

A pausa do compasso 18 é, portanto, o início de uma zona de distensão que não é típica de *continuações* de sentenças clássicas, que, em geral, têm seus processos intensificados com caráter mais progressivo do que recessivo. Segundo Caplin, os quatro dispositivos composicionais principais são: “[...] fragmentação das estruturas fraseológicas, aceleração do índice de mudança harmônica, aumento da atividade rítmica superficial e sequências harmônicas” (CAPLIN, 1998, p. 41, tradução nossa)<sup>35</sup>.

Mesmo se tratando de um contexto pós-tonal, alguns desses dispositivos puderam ser verificados nos compassos iniciais da *continuação*. A ideia temática apresentada, de dois compassos, reduziu-se a um único compasso. Houve três transposições sucessivas, nos compassos 13, 14 e 15. A fragmentação da ideia temática, reduzindo-a a um motivo de três notas, ocorreu nas linhas ascendentes do piano que antecedem a *continuação*. Além disso, a orquestra assume um padrão rítmico definido a partir do compasso 15. No entanto, um dos sentidos da *continuação* é, também, preparar uma cadência harmônica, tornando-a suficientemente conclusiva. Com a sua ausência, há, no concerto, o retorno da ideia temática do piano, na frase extraída do último compasso da *apresentação*, e esse retorno demanda, portanto, essa preparação.

A partir do compasso 17, as trompas, seguidas pelos oboés e os fagotes, iniciam um movimento de oscilação cromática em torno das notas da pentatônica, Sol<sup>b</sup>-Lá<sup>b</sup>-Si<sup>b</sup>-Ré<sup>b</sup>-Mi<sup>b</sup>, diluindo a definição que havia nos compassos anteriores. A

<sup>35</sup> “[...] Phrase-structural fragmentation, acceleration in the rate of harmonic change, increase in surface rhythmic activity, and sequential harmony”.

entrada da caixa, no c. 19, traz uma contribuição no sentido da diluição harmônica, incrementando a atividade rítmica superficial. O movimento se estabiliza na primeira dinâmica em *piano* assinalada no Concerto, com as trompas recuperando as notas da pentatônica do início, Mi-Sol-(Lá)-Si-Ré, sobre o Réb do tímpano (Figura 2.28).

18

oboé

clarinete em Sib

fagote

trompa em F# 1.2.

trompa em F# 3.4.

tímpano

caixa

trompa em F# 1.2.

trompa em F# 3.4.

tímpano

caixa

Figura 2.28: Parte da orquestra nos compassos que antecedem a frase do piano que encerra a *continuação*. Há uma oscilação cromática em torno da coleção pentatônica Solb-Láb-Sib-Réb-Mib. 1º Mov., c. 18-23.

A frase final do 1º. Tema, tocada pelo piano, é antecipada por mais uma linha ascendente semelhante àquela anterior à *continuação* no c. 12 (Figura 2.19, p. 49) Da mesma maneira, é formada por tricordes. Entretanto, os tricordes não são sempre os mesmos (023). Há um processo de contração intervalar. No início, há um tricorde formado por um semitom e uma segunda aumentada, seguido por um tricorde de tons



e o aspecto *rotacional*<sup>37</sup> do movimento de sonata em sua totalidade (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. 12).

Duas funções podem ser atribuídas à *cesura média*: marcar o fim da primeira parte da exposição e, simultaneamente, possibilitar a entrada da segunda parte por meio de um gesto destacado (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p.25).

No 2º. Concerto, o compasso 31 corresponde à cesura média, ponto de articulação entre o que Hepokoski e Darcy chamam de *espaços de ação* ou *zonas de ação*<sup>38</sup> (idem, 2006, p.9), e verifica-se que algumas das características esperadas são mantidas. Ainda que não haja uma cadência harmônica, o baixo *Láb* é atingido, simultaneamente, por uma linha em graus conjuntos com terminação cromática, *Si-Lá-Lab*, e, curiosamente, por um salto cadencial de quarta diminuta ascendente. Do ponto de vista da orquestração, há uma inflexão importante: as madeiras substituem os metais. O material melódico – a frase ascendente *Sol-Lá-Si-Dó-Ré* – é mantido, mas a textura polifônica não. As madeiras apresentam a mesma frase simultaneamente e não mais em defasagem. Aos trombones e tuba e, em seguida, aos tímpanos, cabe a execução de uma célula rítmica formada por duas semicolcheias com deslocamento métrico e conseqüente mudança acentuação, com o trítone formado por *Láb* e *Ré*. Trata-se de uma gestualidade típica identificada por Hepokoski e Darci (2006, p. 34), como *golpes de martelo*<sup>39</sup>. Segundo os autores, tem o efeito tanto de ser o pico final do ganho de energia como o de preparar a descarga de tensão subsequente.

---

<sup>37</sup> Tendência de repetir ciclicamente grandes blocos tematicamente diferenciados (Tendency to cycle repeatedly through large, thematically differentiated blocks). (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. 12, tradução nossa).

<sup>38</sup> Action-space ou actino-zone.

<sup>39</sup> Hammer-blows.

The image shows a musical score for a woodwind and brass section. The staves are labeled as follows: flautas 1.2., oboé 1.2., clarinetes em Sib 1.2., fagotes 1.2., trompas em Fá 1.2., trompetes 1.2., trombones 1.2., trombones e tuba, tímpano, and piano. A circled '30' is at the top left. A box highlights a passage in the woodwinds and brasses. A dashed line with circles connects notes in the trombone and tuba staff to notes in the piano staff.

Figura 2.30: Momento em que ocorre a cesura média, finalizando a região do 1º. Tema. 1º Mov., c. 30-31.

### 2.1.2. Região do Segundo Tema

O início do 2º. Tema ocorre em um compasso quaternário. O tempo acrescentado desloca a entrada do piano, atrasando-a em relação à entrada do *ostinato* tocado pelo clarinete solo, e cria um efeito de surpresa sem que se altere a métrica ternária da frase do solista. Em outras palavras, o tempo a mais do compasso quaternário apenas cria espaço para antecipar a entrada do clarinete em relação à do piano (Figura 2.31). A partir desse momento, alterações de fórmulas de compasso tornam-se mais frequentes.

The image shows a musical score for piano and clarinet. The piano part is written in two staves (treble and bass clef) and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The clarinet part is written in a single staff (treble clef) and has a more melodic line with eighth notes. The score is in 4/4 time and ends with a 3/4 time signature. The number 32 is circled at the beginning of the piano part.

Figura 2.31: Início do 2º. Tema. 1º Mov., c.32.

Os golpes *de martelo*, dos metais e do tímpano, e a entrada deslocada do piano compõem conjuntamente uma articulação formal em que o término e o início de seções se expõem com clareza e são mutuamente independentes. A compreensão de um não se faz sem que se compreenda o outro. É, portanto, um recurso retórico gestual que atinge níveis estruturais.

A região do 2º. Tema estende-se por 41 compassos, do c. 32 ao c. 73 e é composta por duas seções: a primeira é o 2º. Tema propriamente dito e a segunda, a partir do c. 58, é a Seção Conclusiva com a volta do material temático do 1º. Tema. Retornos como esse constituem um aspecto retórico fundamental de movimentos de sonata que, segundo esses autores, “[...] estão engajados em um diálogo com um princípio arquitetural mais básico de recorrência em larga escala que nós chamamos de *rotação* (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p.611, tradução nossa)”<sup>40</sup>. Trata-se de padrões temáticos que estabelecem uma sucessão ordenada desde o início da peça. Pode-se acrescentar que o emprego de material temático do 1º. Tema é um procedimento comum no repertório clássico.

A Seção Conclusiva, neste Concerto de Bartók, serve também como delimitadora do 2º. Tema, uma vez que seu final tem caráter recessivo, com o piano repetindo o mesmo material por três compassos enquanto a orquestra se retira, restando apenas um baixo com um Fá# em nota pedal executada por um trombone

<sup>40</sup> “[sonata movements] are engaged in a dialogue with a more basic architectural principle of large-scale recurrence that we call *rotation*”.

solo com surdina. Separando o 2º. Tema da Seção Conclusiva, há apenas a notação de uma vírgula (Figura 2.32).

The image shows a musical score for the end of the 2nd Theme, 1st Movement, measures 55-57. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a complex rhythmic pattern of eighth notes and triplets, and a trombone part with a simple melodic line. The piano part is marked with '3' above the notes, indicating triplets. The trombone part is marked 'trombone 1. com surdina'.

Figura 2.32: Fim do 2º. Tema. 1º Mov., c.55-57.

A linha inferior, tocada pelo trombone solo, corresponde à única participação desse instrumento durante o 2º. Tema. Os trompetes permanecem ausentes e os tímpanos contribuem em um único momento. Nesta seção, a orquestra compõe-se, portanto, de madeiras e trompas, em diálogo com o piano, tanto estabelecendo uma textura de fundo como também apresentando frases melódicas que não são tocadas pelo solista.

A extensão do 2º. Tema é de 26 compassos (c. 32 a 47). Há uma semelhança entre sua estrutura e a do 1º. Tema. Entretanto, ao invés de nos referirmos à seção inicial como *apresentação* da ideia básica e sua *repetição*, denominaremos simplesmente *primeira entrada* e *segunda entrada* do piano, e ao equivalente à *continuação*, segunda seção do 2º. Tema.

Do ponto de vista retórico, este 2º. Tema tem características contrastantes em relação ao 1º Tema e isso se reflete em sua estrutura ou, melhor dizendo, a como essa estrutura se apresenta perceptivamente. Sua fluidez é expressa, entre outros parâmetros, pelas tercinas do piano, que assume um caráter virtuosístico mais tipicamente concertante, e provocam a sensação que se esperaria de uma transição. Há portanto uma ambiguidade do ponto de vista da função formal, o que se trata de algo presente na tradição da sonata. A orquestra apresenta, em momentos em que o piano se estabiliza, frases cromáticas ou octatônicas que muitas vezes se compõem de notas presentes nas linhas que organizam o material do piano.

A repetição de uma ideia temática estrutura, segundo Schoenberg (1996, p. 48), tanto a *sentença* quanto o *período*, com a diferença de que, no segundo caso, a repetição é adiada e precedida por uma cadência harmônica. A repetição variada que ocorre no 2º. Tema do Concerto não estabelece um novo patamar, como ocorre em uma *sentença* e, tampouco, é um recomeço precedido por cadência como em um *período*. Trata-se mais de uma retomada, um segundo impulso. Caplin (1998, p.85) propõe o conceito de organização coesa (*tight-nit*) e organização afrouxada ou solta (*loose*) e os relaciona às funções formais. Segundos temas e transições são funções geralmente associadas às organizações afrouxadas e, entre os critérios apresentados pelo autor, encontra-se a convencionalidade formal. O que ocorre, no Concerto de Bartók, é a existência de um 2º. Tema cuja estrutura se apresenta privilegiando a continuidade em contraste aos patamares bem definidos por ideias temáticas claras do 1º. Tema. A assertividade do início do Concerto, no qual o piano apresenta, predominantemente, uma textura em blocos, dá lugar a uma expressividade fugidia e fluida e as linhas melódicas apresentadas, tanto pela orquestra quanto pelo piano, buscam a direção descendente.

A primeira seção do 2º. Tema se estende por nove compassos (c.32 a 40), nos quais o baixo permanece em *Láb* durante quase todo o tempo, associando-se ao desenho em semicolcheias dos clarinetes sobre *Ré-Láb*. Este trítone estabelece um eixo de simetria que organiza o material harmônico dessa primeira seção (Figura 2.33).

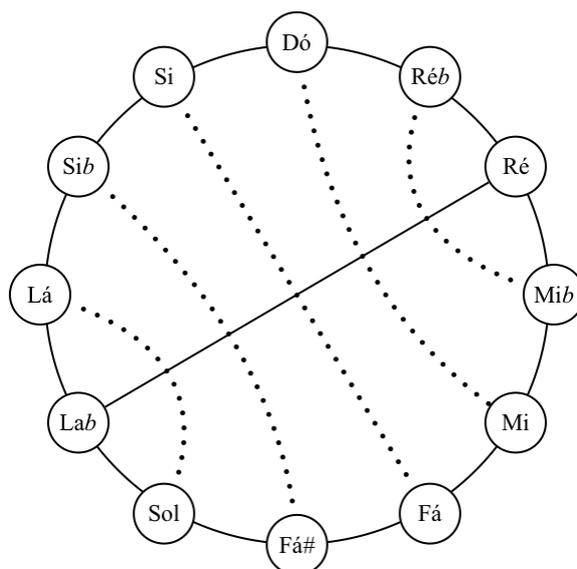


Figura 2.33: Eixo de simetria do início do 2º. Tema.

As linhas do piano caminham por movimento contrário, percorrendo pentacordes quase cromáticos relacionados por inversão: Ré-Dó-Si-Sib-La e Ré-Mi-Fá-Fá#-Sol, ambos pentacordes de classe 5-2 (01235). Em decorrência, formam-se díades coaxiais, Ré-Ré, Mi-Dó, Fá-Si, Fá#-Sib e Sol-Lá, cujo eixo é o trítano Ré-Lab (Figura 2.34). As ideias temáticas do 1º. Tema também se constituem a partir de linhas diatônicas de cinco notas em graus conjuntos em direção descendente. Conseqüentemente, pode-se afirmar que houve um processo de contração intervalar. A linha do 2º. Tema foi ornamentada por bordaduras de tons inteiros e suas direções mantém a relação de movimento contrário. As trocas de registro, gerando saltos de nona na mão esquerda, contribuem para a espacialização da textura e questionam o padrão linear. Posteriormente, os saltos serão intensificados nos momentos em que a orquestra apresenta suas frases.

Figura 2.34: Início do 2º. Tema. Movimento Contrário entre as vozes do piano, formando um eixo de simetria., 1º. Mov., c.32.

Em contraste com a *primeira entrada*, o movimento entre as vozes, na *segunda entrada*, é de sextas paralelas e não mais contrário. A linha descendente se expande por seis notas. Seu início corresponde a um pentacorde octatônico, mas a linha termina com dois semitons seguidos. A nota inicial da linha superior da *segunda entrada* (Láb) mantém relação de trítano com a nota inicial da linha superior da *primeira entrada* (Ré), o mesmo trítano correspondente ao eixo de simetria da seção. Ao movimento de bordadura de tom inteiro, soma-se a bordadura de quinta justa. Um tricorde ascendente, seguido por um salto quarta diminuta descendente, encerra a frase: trata-se de um motivo que já havia sido antecipado nos compassos anteriores

(Figura 2.36, c. 35). As notas finais das duas linhas, Dó# e Mib, alinham-se ao eixo Ré-Láb.

As sextas paralelas são menores quando a bordadura de quinta está na linha superior e são maiores quando o mesmo ocorre na linha inferior. Isso ocorre porque o tetracorde, formado pelas primeiras notas de cada tercina no início do c. 37, Solb-Fá-Mib-Ré, não corresponde a uma transposição do tetracorde paralelo, Sib-Láb-Sol-Fá. Ambos são, entretanto, octatônicos. Conseqüentemente, as passagens pelos semitons e pelos tons inteiros não coincidem. Trata-se de uma situação que permitiu que os tetracordes formados pelo conjunto de notas de cada tercina simultânea fossem todos pertencentes à mesma classe de conjuntos 4-z29 (0137), mesmo com a inversão do sentido da bordadura de quinta e com a permanência do sentido ascendente da bordadura de tom inteiro. Os tetracordes, também octatônicos, são transposições de uma tríade maior com quarta aumentada. São eles: Solb-Sib-Dó-Réb, Réb-Fá-Sol-Láb, Mib-Sol-Lá-Sib e Sib-Ré-Mi-Fá.

Figura 2.35: *Segunda entrada* do piano. Movimento de sextas paralelas entre as vozes e tricorde ascendente seguido por salto descendente, 1º. Mov., c.37-38.

O movimento de bordadura não é mera ornamentação, mas sim o motivo constitutivo da linha melódica e o gesto que marca as duas entradas (c. 32 e c.37). Anteriormente à *segunda*, na anacruze do c. 35, o motivo ocorre a partir da nota Ré, como um eco da *primeira entrada*, uma oitava abaixo, mas o movimento intervalar de segunda logo se converte em movimento de nona, o que ocorrera, no início da seção

apenas na mão esquerda, e a linha da mão esquerda se rarefaz com notas longas (Figura 2.36).

É nesse momento que o motivo da bordadura é transformado no motivo do tricorde ascendente seguido de salto de quarta descendente. Este motivo é então posto em sequência, em jogo de pergunta e resposta, finalizando a seção da *primeira entrada* e preparando a *segunda entrada*. O padrão do clarinete sobre as notas Ré e Lá $\flat$  modifica-se, mas o eixo de simetria, estabelecido por esse trítone, é mantido por díades coaxiais formadas por linhas em movimento contrário (Figura 2.29). A linha descendente percorre um hexacorde, cujo início é o mesmo tricorde Ré-Dó-Si da *primeira entrada*, descendo, porém, por um pentacorde octatônico com terminação cromática: Ré-Dó-Si-Lá-Lá $\flat$ -(Sol). O pentacorde da *primeira entrada* Ré-Dó-Si-(Si $\flat$ )-Lá, por isso, pode ser ressignificado e visto como um tetracorde octatônico com um preenchimento cromático.

Figura 2.36: Fim da seção da *primeira entrada*. Movimento contrário gerando díades coaxiais em torno do eixo Ré Lá $\flat$ . , 1º. Mov., c.35-36.

A sequência de tricordes ascendentes prolonga a linha descendente por meio das notas Fá-Mi, apontando para a nota Ré, que surge na mão esquerda como baixo no c. 36. A linha contrária é ainda mais cromática: Fá $\sharp$ -Sol-Sol $\sharp$ -Lá-Si $\flat$ -Dó $\flat$ -Dó. A nota Ré é interpolada pelas notas finais das duas linhas, Dó e Mi. A orquestra, no início do c. 36, apresenta a díade Dó $\sharp$  (clarinete) e Mi $\flat$  (flauta). O piano aproxima-se da nota Ré por tons inteiros (Dó-Ré-Mi) e a orquestra, por semitons (Dó $\sharp$ -Ré-Mi $\flat$ ). O

Mib da flauta completa a linha descendente dos oboés, cujas notas encontram-se na mão direita do piano.

Em seguida à *primeira entrada*, nos c. 33 e 34, a orquestra apresenta duas frases também de perfil descendente. A primeira delas, tocada por oboés e fagotes, é também um pentacorde octatônico preenchido cromaticamente: Fá#-Mi-Mib-(Ré)-Dó-Dó#. Nota-se que sua extensão Dó-Fá# é praticamente complementar à do pentacorde do piano, Lá-Ré (*primeira entrada*, c. 32). Há, entretanto, uma permutação entre as notas Dó e Dó#, provocando mudança de direção e gerando uma terminação ascendente. O contorno do perfil é retrogradado e invertido na segunda frase, apresentada apenas pelos oboés em registro mais agudo. Ambas iniciam-se em Fa#, mas em oitavas diferentes. Seu percurso estende-se por um acorde de Fa# maior com sétima, subconjunto da mesma coleção octatônica (Figura 2.37).



Figura 2.37: Frases octatônicas da orquestra. Lá-Lá#-Dó-Dó#-Mib-Mi-Fá#-Sol. , 1º. Mov., c.33-35.

A coleção octatônica a que pertencem as notas que constituem as frases da orquestra nos c.33 a 35 alinha-se com o eixo de simetria Ré-Láb e a presença do Ré, na primeira frase, não altera o eixo e contribui para a sua fixação (Figura 2.38).

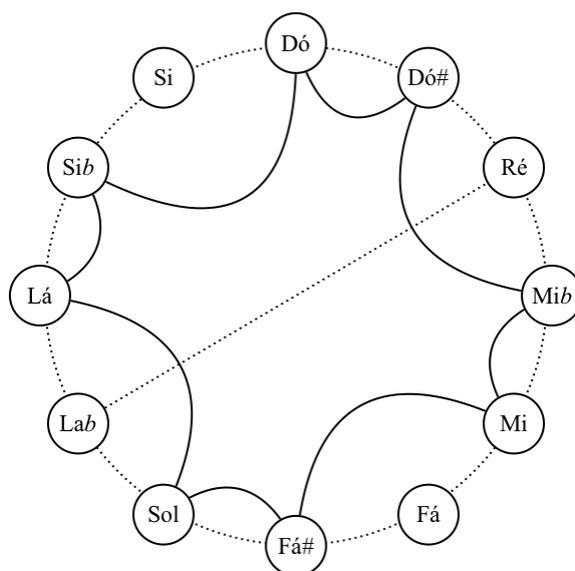


Figura 2.38: Coleção octatônica Lá-Lá#-Dó-Dó#-Mib-Mi-Fá#-Sol. 1º. Mov., c.33-35.

A nota Sol, que completa a coleção, é reiterada pela mão esquerda do pianista, ao fim de suas linhas ascendentes, formando, com o Lá que finaliza as linhas descendentes da mão direita, uma díade que se acomoda ao eixo de simetria Ré-Láb. As notas Sol e Lá, que interpolam Láb, agem como uma sonoridade pedal por dois compassos à medida em que a textura se rarefaz enquanto a orquestra apresenta seu material melódico (Figura 2.39).



Figura 2.39: Frases convergindo para a díade Sol-Lá (eixo de simetria Ré-Láb). *Primeira Entrada* do piano. 1.º Mov., c.32-34.

O processo que se segue à *segunda entrada* do piano é distinto, em certo sentido, do ocorrido após a *primeira* (Figura 2.40). A bordadura surge apenas na mão esquerda do piano, dando início a uma linha ascendente que se estende por uma coleção octatônica de sete notas (Sib-Dób-Réb-Ré-Mi-Fá-Sol). A coleção se completa com o Láb do clarinete ou, no piano mesmo, com a oitava de Láb no segundo tempo do c.40. A orquestra não se ocupa com materiais temáticos, mantendo, inicialmente, o desenho dos clarinetes e executando duas linhas em movimento contrário formadas por tetracordes octatônicos com uma extensão cromática: Láb-Lá-Si-Dó-Dó# e Lab-Fá#-Fá-Mi-Mib. Tais linhas, reforçadas pelas flautas (linha ascendente) e pelas trompas (linha descendente) partem de Láb e terminam formando a sexta aumentada Mib-Dó#, reforçando o eixo de simetria Ré-Láb. O tímpano, em sua única contribuição nesta seção, reforça o baixo em Láb, no início do c. 40. O eixo também é confirmado pela oitava de Láb no segundo tempo, atingida por movimento contrário.

col. diatônica  
(Láb maior)

col. octatônica<sup>3</sup>

tímpano

Figura 2.40: Linha ascendente após a *segunda entrada* na mão esquerda do piano, transformação motívica na mão direita e linhas divergentes finalizando nas díades Láb-Láb e Mib-Dó#. 1º. Mov., c.39-40.

Os tetracordes, que antecedem a oitava de Láb no piano, – Mib-Fá-Sol-Láb e Réb-Dó-Sib-Láb – são diatônicos e, em conjunto, formam uma coleção diatônica completa correspondente à escala de Láb maior. Os tetracordes, pertencentes à classe 4-11 (0135), são transposição do motivo inicial da ideia temática do piano do 1º. Tema: Sol-Lá-Si-Dó (Figura 2.23, p. 53). Este motivo diatônico retorna como variação do motivo do tricorde ascendente seguido de salto de quarta descendente (octatônico) que, por sua vez, provem de variação do motivo da bordadura da *primeira entrada*. A segmentação dos três motivos evidencia-se, ao considerarmos que os três são trabalhados em seqüências (c. 39 e 40). Do ponto de vista retórico, o uso do motivo extraído do 1º. Tema antecipa a sua volta na Seção Conclusiva (Figura 2.41).

Figura 2.41: Transformação motívica: motivo da bordadura, motivo do tricorde ascendente seguido de salto de quarta descendente (octatônico) e motivo do 1º. Tema (diatônico). 1º. Mov.

Impulsionada pelos compassos anteriores, a segunda seção do 2º. Tema inicia-se com a orquestra apresentando novamente seu material temático com frases melódicas descendentes (c. 41) (Figura 2.42). Oboés e fagotes tocam uma variação da

frase posterior à *primeira entrada* (Figura 2.37, p.67). Houve um processo de expansão intervalar. Antes havia uma sequência de notas pertencentes a uma coleção octatônica com um preenchimento cromático e uma permutação entre as duas notas finais provocando uma mudança de sentido: Fá#-Mi-Mib-(Ré)-Dó#-Dó (sem a permutação).

Nesta seção, oboés e fagotes abertos em oitava, utilizam, estritamente, notas da mesma coleção octatônica: Dó#-( )-Si $\flat$ -Lá-Sol-Fá#-Mi-Ré#-Dó#. A frase de seis notas é ampliada com uma imitação motívica das três notas finais, transposta uma terça menor abaixo, ou seja, ao tricorde octatônico Sol-Mi-Fá# segue-se o tricorde Mi-Dó#-Ré#. Há uma relação de transposição por quinta entre as duas seções sem que haja mudança no eixo de simetria expresso pela sexta aumentada Mib-Dó#.

Na primeira seção, a segunda frase percorria um acorde maior com sétima (Fá#-Lá#-Dó#-Mi) ao qual se acrescentava a nota Lá (terça menor do acorde). O acorde maior com sétima é conjunto comum à coleção octatônica e diatônica.

Na segunda seção, a frase é tocada por flautas (apenas no início) e clarinetes em oitava, tendo o mesmo acorde maior com sétima por base, o de Fá#. Entretanto, a nota acrescentada foi outra (Si), caracterizando uma coleção diatônica: Fá# mixolídio ou Ré# frígio. A frase é prolongada por imitação motívica. As transposições são por quartas descendentes: Lá#-Mi-Si-Fá# (notas iniciais dos tricordes). Os tricordes da primeira e da segunda frases relacionam-se por expansão intervalar. Ambos terminam com uma segunda maior ascendente, mas a terça menor abre-se em quarta (aumentada na primeira ocorrência e justa nas outras três). Terças menores e quartas justas, vale notar, são os intervalos que ocorrem com maior frequência nas coleções octatônicas e diatônicas, respectivamente. Os três tricordes 3-2 (013), 3-8 (026) e 3-5 (025) são octatônicos.

Figura 2.42: Início da segunda seção do 2º. Tema. Parte da orquestra: frases descendentes em diferentes coleções sobrepostas. Baixo em *Mib*. 1º. Mov, c. 41-43.

O material harmônico de base do piano, no início da segunda seção do 2º. Tema, é uma coleção menor harmônica de uma escala de Ré (Figura 2.43). A segunda aumentada *Sib-Dó#*, intervalo característico dessa coleção (enarmônica a terça menor *Lá#-Dó#*), é constituinte do acorde de *Fá#* maior, subconjunto importante da coleção octatônica utilizada pela orquestra, enfatizada pelas duas notas iniciais da frase dos oboés. Essa segunda aumentada aparece preenchida – *Dó#*, *Ré* e *Sib* –, configuração essa reiteradas nos três compassos em uma textura especializada, sobre a qual uma linha descendente surge em voz interna (*Sib-Lá-Sol-Fá-Mi*). A continuação dessa linha é feita no registro superior, recuperando as duas notas finais, *Fá* e *Mi* e dirigindo-se a *Dó#*, retomando a sexta aumentada com a nota mais grave da mão esquerda, *Mib*, e com o baixo emitido pelas trompas.

A mudança do desenho da mão esquerda também gera um movimento descendente linear a partir da nota *Sib*, no terceiro tempo do c. 42. O *Sib* é atingido por um arpejo do acorde de *Fá#* maior (*Sib-Dó#-Fá#-Sib*), no mesmo momento em que, na mão direita, a linha descendente troca de registro. Em movimento paralelo ao arpejo de *Fá#* maior, a mão direita realiza um arpejo de da tríade de *Dó* maior e a sobreposição de tríades maiores (ou menores), relacionadas por trítono, gera um conjunto de seis notas pertencentes a uma coleção octatônica<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> A sobreposição dos acordes de *Dó* maior e *Fá#* maior é conhecida como *acorde de Petroushka*.

Figura 2.43: Início da segunda seção do 2º. Tema. Parte do piano: coleção menor harmônica (Ré menor). Linhas descendentes em vozes internas sobre textura espacializada. Presença do Fá# aumentando o conjunto de notas comuns entre a coleção do piano e as da orquestra. Notas em movimento cromático completando o total cromático. 1º. Mov, c. 41-43.

A referencialidade da coleção octatônica e o contexto cromático não se dissolvem com o retorno do material diatônico na segunda seção do 2º. Tema. A interação entre as coleções em sobreposição busca, por um lado, o total cromático e, por outro, uma certa complementariedade entre as coleções menor harmônica (escala de Ré) e diatônica (Fá# mixolídio), tendo a coleção octatônica como mediadora entre as duas e valorizando o material comum entre elas: o acorde de Fá# maior com sétima (Figura 2.44). Ao surgir o Fá# na situação mencionada, Fá e Fá# passam a ocorrer simultaneamente, ampliando a coleção de notas. Outras notas não pertencentes à coleção, como o Si e o Dó, surgem como notas de aproximação cromática à tríade de Fá# maior. Neste momento em que o Sib é enarmonizado para Lá# (segundo tempo do c. 43) e o Fá em Mi#, explicitando o movimento cromático, a coleção octatônica passa a prevalecer tal como apontado na Figura 2.38 acima.

Figura 2.44: Coleções referenciais sobrepostas e conjuntos de notas em comum. 1º. Mov, c. 41-43.

As frases descendentes da orquestra e do piano mantêm uma relação de movimento direto no qual as notas comuns permanecem próximas – mas não simultâneas –, de maneira que o intervalo de oitava não seja sempre expreso. A Figura 2.45, na qual as frases do piano são apresentadas em rítmica simplificada para melhor visualização, permite a discriminação das notas comuns e, principalmente, do percurso descendente entre as notas Dó# e Mib. O caminho das frases da orquestra é estritamente esse e o eixo de simetria é conseqüentemente mantido.

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'octatônica' and contains a descending melodic line. The second staff is labeled 'diatônica' and contains a similar descending line. The third staff is labeled 'menor harmônica' and contains a descending line with a circled section in the final measure labeled 'octatônica' with a '3' below it. The bottom staff is also labeled 'menor harmônica' and contains a descending line. The score is marked with a circled '41' at the beginning.

Figura 2.45: Frases descendentes da orquestra (pautas superiores) e do piano (pautas inferiores) e suas coleções referenciais. 1º. Mov, c. 41-43.

O motivo do 1º. Tema, retomado nos compassos anteriores, é tocado pelo *piccolo* antecipando um trabalho temático importante (Figura 2.42, p.71). Às notas Ré-Mi-Fá#-Sol, seguem-se as notas Sol-Fá-Mib. Se esta figuração se completasse com a nota Ré, teríamos uma inversão elidida do tetracorde, também pertencente à classe 4-11 (0135) (Figura 2.46, c. 41). No compasso seguinte, a flauta repete a mesma frase transposta uma terça maior: Fá#-Sol#-Lá#-Si-Lá-Sol. A justaposição de um mesmo material em inversão é um recurso muito utilizado por gerar um preenchimento cromático a partir de um material diatônico: Ré-Mib-Mi-Fá-Fá#-Sol e Fá#-Sol-Sol#-Lá-Lá#-Si. Ao ilustrar o *cromatismo polimodal* em sua já mencionada palestra em Harvard, em 1943, o compositor apresenta dois pentacordes diatônicos sobrepostos com uma mesma nota fundamental, um lídio e outro frígio, resultando em um segmento cromático contínuo, no qual as notas abaixadas ou elevadas não são

graus alterados, mas sim, “ingredientes diatônicos de uma escala modal diatônica”<sup>42</sup> (BARTÓK, 1992,p. 367, tradução nossa).

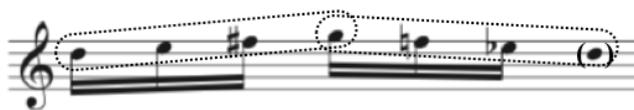


Figura 2.46: Motivo do 1º.Tema justaposto à sua inversão, gerando segmento cromático contínuo. Figuração do *piccolo*. 1º. Mov, c. 41.

As mesmas transformações motivicas são levadas adiante nos compassos posteriores (Figura 2.42). No c. 44, o motivo do 1º. Tema (Ré-Mi-Fá#-Sol) novamente inicia uma sequência a partir de uma frase cujas seis primeiras notas são as mesmas tocadas pelo *piccolo* no c. 41. As três notas seguintes ao tetracorde ascendente invertem a direção, descendo por dois tons inteiros, formando o tricorde Sol-Fá-Mib, pertencente à classe 3-6 (024). Ao considerarmos as primeiras notas de cada tercina, teremos o tetracorde Ré-Mib-Fá-Sol, inversão do motivo do 1º. Tema e, conseqüentemente, também pertencente à classe de tetracordes diatônicos 4-11 (0135). Em jogo de pergunta e resposta, quatro figurações são tocadas ao piano. Todas se iniciam com um tetracorde de classe 4-11 (0135). Considerando o motivo do 1º. Tema como Original, teremos as três transformações isomórficas: Inversão, Retrogradação e Inversão do retrógrado (Figura 2.47).

Figura 2.47: Transformações do motivo do 1º. Tema: Original, Inverso, Retrógrado e Retrógrado inverso. Linha cromática ascendente: Ré-Mi-Fá-Fá#-Sol. Sexta aumentada Mi-Dó# abrindo em uma oitava Ré-Ré. 1º. Mov., c. 44-46.

<sup>42</sup> Diatonic ingredients of a diatonic modal scale.

As continuações de cada uma das frases não seguem completamente o padrão da primeira, mantendo, entretanto, a direção dos tricordes em oposição à direção dos tetracordes iniciais.

Por outro lado, os tricordes ocorrem em frequência crescente: dois nas duas primeiras frases, três na terceira e quatro na quarta. A classe de conjuntos 3-2 tem o tricorde (013) como sua forma prima. Os tricordes (023) e suas transposições relacionam-se por inversão com o tricorde (013) e pertencem, portanto, à mesma classe de conjuntos 3-2. Enquanto o (013) constitui-se por um semitom seguido por um tom inteiro, o (023) inicia-se por um tom inteiro e termina com o semitom. Já o tricorde 3-6 (024), por ser simétrico, não pode ser invertido. Na primeira frase do c. 44, na mão direita do piano, os dois tricordes em sequência são transposições de um (024) seguido por um (023). Já a frase da mão esquerda apresenta um (024) e um (013), revelando a relação de inversão com a primeira frase. A terceira frase (c.45), na mão direita, põe em sequência apenas (023) e a quarta frase responde com apenas os tricordes invertidos (013). O tricorde 3-6 (024) derivado do início do motivo do 1º. Tema invertido é substituído por tricordes 3-2 (013), célula octatônica que permite a constituição de uma textura cromática.

Os tricordes estão engendrados de maneira a produzir uma linha ascendente cromática Ré-Mi-Fá-Fá#-Sol que se estende pela mesma quarta justa em que está compreendido o motivo do 1º. Tema que abre a primeira frase no c. 44. Esse procedimento está realçado na fig. 2.47 por meio de ligaduras tracejadas. A direção ascendente equilibra as frases descendentes dos compassos anteriores e prepara os eventos seguintes. Há também a recuperação da sexta aumentada *Mib-Dó#* na orquestra e do eixo de simetria *Ré-Láb*. Suas notas coincidem com as notas finais das frases do piano no c. 44, expressas em relação de décimas não simultâneas. A sexta aumentada, prolongada desde o c. 41, finalmente, direciona-se em movimento contrário ao intervalo de oitava de Ré.

O mesmo trabalho motivico, baseado no tetracorde diatônico do 1º. Tema e nos tricordes dele derivados, se estende pelos próximos três compassos (Figura 2.48). A predominante direção descendente, entretanto, é retomada. Assim como nos compassos 41 a 43, a orquestra e o piano mantém relação de movimento direto em que se pode mais claramente verificar o padrão de oitavas paralelas. A partir de suas primeiras e últimas notas, escritas simultaneamente com hastes de semínimas e

colcheias constituindo uma segunda voz, as figurações do piano, tocadas pela mão direita, promovem uma linha cromática descendente (Sol-Fá#-Fá-Mi-Mib-Ré), reforçada por uma flauta solo em registro agudo e por um clarinete uma oitava abaixo. A mão esquerda reitera a mesma linha (Fá#-Fá-Mi-Mib-Ré-Réb), apoiada pelos oboés, criando um jogo de imitação cromática entre as duas mãos. A disposição das figurações ocorre de maneira que as duas vozes evitem cânone à oitava, ou seja, a mesma nota que inicia a figuração da voz superior na voz superior finaliza a figuração da inferior. Consequentemente, o mesmo desenho cromático (Sol-Fá#-Fá-Mi-Mib-Ré-Dó#) rege as entradas de ambas as mãos. No c. 48, a descendência cromática só ocorre na orquestra, alternando-se entre as trompas e a flauta com clarinete. As trompas movem-se em quartas justas paralelas e as duas madeiras, em oitava. A distribuição alternada do segmento cromático Dó#-Dó-Si-Sib-Lá-Láb-Sol-Solb resulta em tetracordes de tons inteiros: Dó#-Si-Lá-Sol (trompas) e Dó-Sib-Láb-Solb (madeiras).

The image displays a musical score for piano, measures 46 through 49. Measure 46 is marked as the first theme ('motivo 1º. Tema'). The score features a descending chromatic line in the piano part, with annotations for 'coleção cromática' and 'triadê aumentada'. Measure 48 shows a transformation from a trichord of whole tones (024) to an octatonic trichord (013). Measure 49 shows an octatonic trichord (016) leading to a cell Z (0167).

Figura 2.48: Linha cromática descendente Sol-Fá#-Fá-Mi-Mib-Ré que se desdobra em duas linhas de tons inteiros em sua continuação: Dó-Sib-Láb-Sol# e Dó#-Si-Lá-Sol (orquestra). As linhas do piano continuam por uma triadê aumentada Sol#-Mi-Dó (tons inteiros). Transformação do tricorde de tons inteiros (024) no tricorde octatônico (013). Presença do tricorde octatônico (016) antecipando a célula Z (0167), Dó-Fá-Fá#-Si, que conclui a passagem. 1º. Mov., c. 46-49.

O que se quer enfatizar nos trechos compreendidos entre os compassos 46 e 48, assim como nos compassos 41 e 43, é a estruturação destas passagens por meio de linhas em movimento direto descendente, de tal maneira que as oitavas paralelas sejam evitadas por meio de defasagem. Obtém-se, assim, uma textura rica e variada do ponto de vista dos intervalos simultâneos. A situação entre os compassos 41 e 43 é ainda mais interessante por haver a sobreposição de coleções e, em decorrência, a saturação cromática. Por se tratarem de coleções diferentes, muitas vezes ocorrem as “falsas relações”, gerando o atrito resultante do intervalo de classe 1 (semitom, sétimas maiores, nonas menores ou, nesse caso, oitavas diminutas e aumentadas) (Figura 2.49).

Figura 2.49: Relação de oitavas não simultâneas entre linhas descendentes. Mesmo percurso por diferentes coleções. 1.º Mov., c. 41-44.

Se por um lado, a passagem do c. 41 faz das linhas descendentes da orquestra ideias temáticas, ornamentando-as com pequenos saltos e bordaduras, na passagem do c. 46, as linhas utilizam apenas graus conjuntos, não disputando o primeiro plano com o piano, mas tornando a direção descendente inequívoca (Figura 2.48). No c. 48, há a presença da coleção de tons inteiros derivada do tricorde 3-6 (024). A linha cromática do piano, distribuída em vozes de duas coleções diferentes de tons inteiros, acelera-se na descendência, estruturando-se pela tríade aumentada Sol#-Mi-Dó (coleção de tons inteiros). Nesse momento, Bartók substitui o tricorde 3-6 (024) pelo tricorde 3-2 (013), antecipando a volta do material octatônico. Esse retorno será apresentado, verticalmente, na cabeça do compasso 49 pelo tetracorde Dó-Fá-Fá#-Si, pertencente à classe de conjuntos 4-9 (0167), nomeado por Leo Treitler de célula Z, em um artigo sobre o *Quarto Quarteto de Cordas* de Bartók (ANTOKOLETZ, 1984, p.71). A célula Z é uma das partições de uma coleção octatônica, isto é, esta pode dividida uma em duas células Z, relacionadas por transposição de terça menor. A célula complementar a Dó-Fá-Fá#-Si é, portanto, Mib-Láb-Lá-Ré. Uma característica importante da célula Z é pertencer a uma única coleção octatônica, diferentemente de, por exemplo, o acorde de sétima diminuta. Este, que também é partição da coleção octatônica, pertence simultaneamente a duas. A presença de uma célula Z estabelece, portanto, a prioridade de uma determinada coleção octatônica.

É importante realçar que a célula Z é constituída por duas quartas justas em relação de transposição por trítono: Dó-Fá e Fá#-Si. O intervalo de quarta justa pode ser verificado no início do c. 46 (Figura 2.48) entre o baixo (trompa) e o soprano

(flauta), Ré-Sol, e no movimento paralelo de linhas descendentes iniciado pelos oboés e continuado por outros instrumentos. Em síntese, houve apenas um movimento de tom inteiro descendente, de Ré-Sol para Dó-Fá. O tricorde octatônico 3-5 (016), contido na célula Z, já havia sido antecipado, passando a ocorrer a cada momento em que a linha da flauta estabelece uma relação de trítono com a linha do baixo. O interessante, para que a célula Z se complete, é que as quartas paralelas se abriram em um trítono (Dó-Fá#), agregando-se ao Dó-Fá das vozes externas e ao Si, do piano. Esta nota é atingida por um salto descendente de quarta diminuta, retomando o motivo do c. 35 (Figura 2.36).

O motivo do 1º. Tema (Figura 2.47, p.74), também circunscrito a um intervalo de quarta justa, reafirma-se como base do trabalho motivico do c. 49 ao c. 54 (Figura 2.50). Mãos direita e esquerda apresentam uma figuração oscilante que ascende por um tetracorde e descende pelo seu inverso, completando cromaticamente esse intervalo. Entretanto, o tetracorde ascendente da mão direita é, em relação ao ascendente da esquerda, o retrógrado inverso com transposição. Como consequência, além do preenchimento cromático quase completo (excetuando a nota Fá), nos trechos em que vozes estabelecem movimento paralelos, obtém-se conjuntos octatônicos: Sol#-Lá#-Si-Dó-Ré (pertencente à mesma coleção octatônica que a célula Z da cabeça do compasso) e Dó#-Ré#-Mi-Fá#-Sol-Lá.

Enquanto o piano mantém o mesmo material por seis compassos, a orquestra apresenta transposições da mesma frase descendente do início do 2º. Tema (c. 34) em jogo de imitação. No c. 49, as frases são expostas pelos oboés e, em seguida, pelos fagotes. A relação entre a primeira e a última nota de cada frase é de quarta justa, assim como o âmbito intervalar do desenho ao piano. Entretanto, o âmbito das frases das madeiras é de um trítono – o mesmo para as duas: Fá-Si e Si-Mi#. Se considerarmos as primeiras e últimas notas de ambas, teremos Fá-Dó e Si-Fá#, ou seja, a mesma célula Z apresentada verticalmente. O material harmônico da orquestra consiste em, quase exclusivamente, uma única coleção octatônica: Dó-Ré-Mi<sup>b</sup>-Fá-Fá#-Sol#-Lá-Si. As notas não pertencentes, Dó# e Sol, formam um trítono em decorrência da relação de transposição das frases.

Figura 2.50: Presença do motivo do 1º. Tema (original, retrógrado, inverso e retrógrado inverso). Uso quase exclusivo da coleção octatônica (Sol e Dó# como notas não pertencentes). Coleção cromática no piano quase completa com a ausência da nota Fá (presente na orquestra). Frases em transposição por trítono apresentadas anteriormente no c. 34. A célula Z vertical na cabeça do compasso presente também nas primeiras e últimas notas das frases. 1º. Mov., c. 49-50.

O conteúdo intervalar de uma célula Z restringe-se a pares de apenas três classes de intervalo: duas segundas menores, duas quartas justas e dois trítonos. As duas frases correspondem, portanto, às duas únicas transposições possíveis a partir dessa célula Z, de maneira que as notas inicial e final formem uma das quartas justas constituintes da célula Si-Dó-Fá-Fá#. As frases seguintes, apresentadas pelos clarinetes e oboés, possuem apenas a nota final pertencente a esse conjunto – Fá e Si respectivamente. A variação que gerou o material dos clarinetes pode ser considerada uma contração intervalar ainda que a sua extensão corresponda também a um trítono – Fá-Si – pertencente à célula Z. Entretanto, a relação intervalar entre a primeira e a última nota da frase do clarinete é de uma terça menor, não mais uma quarta justa, e o seu conteúdo harmônico é mais cromático, Mi-Fá-Fá#-Sol-Sol#, completado pela nota Si, que ocorre como uma bordadura de terça menor com o Sol# inicial. Devemos lembrar que a coleção octatônica corresponde à união de dois ciclos intervalares de terça menor (acorde de sétima diminuta).

A passagem entre os compassos 49 e 52 promove o encadeamento entre duas células Z: Si-Dó-Fá-Fá# e Dó-Dó#-Fá#-Sol. Há, entre elas, duas notas em comum, correspondentes ao trítono Fá#-Dó, que são antecipadas e mantidas por ligadura até que o Sol, pertencente ao trítono complementar Dó#-Sol, seja tocado pela flauta e clarinetes na cabeça do compasso 52. O Dó# é apresentado pelo piano. A trompa que

já havia levado a linha de baixo ao F $\sharp$ , reitera a mesma nota com troca de registro. O Baixo em F $\sharp$  será prolongado durante toda a seção, até o c. 57, finalizando o 2 $^{\circ}$ . Tema.

The image shows a musical score for measures 49, 50, and 51. The instruments listed are Flautas 1., Oboé 1.2., Clarinetes em Sib 1.2., Fagotes 1.2., Trompa em Fá 1.3., and Trompa em Fá 2. Two specific melodic cells are highlighted with dashed boxes and labeled 'célula Z'. The first cell is 'Si-Dó-Fá-Fá#' and the second is 'Dó-(Dó#)-Fá#-Sol'. An arrow points from the first note of the second cell to the second staff (Trompa em Fá 2.).

Figura 2.51: Encadeamento de duas células Z: Si-Dó-Fá-Fá $\sharp$  e Dó-(Dó $\sharp$ )-Fá $\sharp$ -Sol (nota Dó $\sharp$  presente no piano que está ausente na Figura. Notas finais das frases pertencentes à célula Z da cabeça do compasso 49.

Nos compassos seguintes, o jogo de imitação muda de padrão (Figura 2.46). Uma pequena frase obtida a partir de contração intervalar, em que a coleção octatônica transforma-se em cromática, é apresentada em três transposições por terça menor justapostas. Há uma quarta apresentação variada concluindo a sequência. Em razão desse procedimento, forma-se, a partir das primeiras notas de cada frase, um acorde de sétima diminuta, partição da coleção octatônica. A frase pode também ser descrita por meio da justaposição de dois tricordes octatônicos (023) – classe de conjuntos 3-2 (013) – relacionados por inversão, um tom abaixo, ou seja, o primeiro tríplice Sol-Fá $\sharp$ -Mi (023) antecipa o tríplice Fá-Mi $\flat$ -Ré (013). Na quarta frase, por sua vez, é uma permutação dos tricordes anteriores relacionados por terça maior. Há, conseqüentemente, uma aceleração da linha descendente em direção ao Ré $\sharp$ , nota também tocada pela mão direita do piano (Mi $\flat$ ), na cabeça do c. 55. A sequência completa é tocada apenas pelo primeiro oboé. Os outros instrumentos relacionam-se

com essa linha descendente por movimento de oitavas paralelas, ampliando a textura e reforçando a articulação métrica binária, gerando uma hemíola. As trocas de registro da mão direita do piano coincidem com essa articulação.

O baixo em *Fá#*, conduzido pelas trompas, muda de registro e, no c. 54, movimentada-se em direção ao *Ré* (c. 55) que, precedido por um *Sol#*, restitui, melodicamente, a díade *Ré-Láb* que havia sido prolongada por toda a seção inicial do 2º. Tema. O conjunto de alturas que se apresenta verticalmente no início do c. 55 (Figura 2.46) corresponde a um tricorde quartal (*Ré-Sol-Dó*) acrescido pela díade formada pela segunda aumentada *Mib-Fá#* ao piano (Figura 2.48). O pentacorde resultante *Ré-Sol-Dó-Mib-Fá#*, de classe 5-Z38 (01457), pertence a uma coleção obtida por uma rotação da escala menor harmônica de *Sol*. O pentacorde equivale a um acorde de *Ré* maior com quinta omitida, acrescido de sétima, nona menor e décima primeira. Outra coleção menor harmônica já havia sido utilizada no início da 2ª. Seção do 2º. Tema, no c. 41. O intervalo de segunda aumentada também teve importância na *continuação* 1º. Tema no c. 17 (Figura 2.26, p.55). Realça-se que a duração das notas do acorde não é a mesma. Consequentemente, a díade *Ré-Sol* (trompas, fagote e oboé), com maior duração (mínima pontuada), é filtrada, sonoridade que remete ao início do c. 46, após o passo de abertura da sexta aumentada *Mib-Dó#* em direção à oitava de *Ré*. O tetracorde *Ré-Mib-Fá#-Sol*, da classe 4-7 (0145), relaciona-se com a célula *Z*, por também conter duas segundas menores. Porém, se na célula *Z*, a relação entre as segundas era de transposição por trítone, no tetracorde (0145), as segundas relacionam-se por transposição de terça maior.

Figura 2.52: Linha descendente no oboé constituída por transposições por terça menor de uma frase cromática derivada de uma variação das frases apresentadas pela orquestra nos compassos anteriores. As outras madeiras ampliam a textura por movimento de oitava paralela e enfatizam a articulação de dois tempos. O baixo move-se do Fá# ao Ré. 1.º Mov., c. 52-54.

A passagem entre os c. 52 e 55 estrutura-se a partir do movimento contrário de duas linhas cromáticas: Fá#-Sol-Sol#-Lá-Lá#-Si-Dó-Dó#-Ré (no baixo conduzido pela trompa) e Sol-Fá#-Fá-Mi-Mib-Ré-Dó#-Si#-Si-Sib-( )-Láb-Sol-Fá#-Mi#-( )-Ré#, com as ausências das notas Lá e Mi (Figura 2.53). Assim como nos c. 46 a 48, há movimento de quartas justas paralelas, acompanhando a linha ascendente. No entanto, nesta passagem, são duas quartas justas simultâneas e, a partir do terceiro tempo do c. 53, a trompa torna a textura mais densa, ao contribuir com mais uma quarta justa paralela (que, na verdade, soa uma oitava abaixo estabelecendo uma relação de terça menor com a linha inferior). O percurso da trompa é abreviado ao chegar na nota Mib, enfatizando a nota que conclui a linha descendente.



Figura 2.53: Passagem estruturada a partir do movimento contrário de linhas cromáticas. Movimento de quartas paralelas acompanhando a linha ascendente. 1º. Mov., c. 52-55.

A partir do c. 55, início da passagem final do 2º. Tema, estabelece-se o movimento paralelo entre as duas mãos com tetracordes octatônicos descendentes pertencentes à classe de conjuntos 4-3 (0134), cuja estrutura é de semitom-tom-semitom (Mi $\flat$ -Ré-Dó-Si e Sol-Fá $\sharp$ -Mi-Ré $\sharp$ ). Entretanto, a relação de sextas menores harmônicas gera tetracordes provenientes de coleções octatônicas distintas. O primeiro tetracorde Mi $\flat$ -Ré-Dó-Si ocorre com a adição da nota Fá formando um pentacorde octatônico de classe 5-10 (01346), correspondente à variação do movimento retrógrado do pentacorde diatônico a ele elidido Si-Dó-Ré-Mi-Fá (5-Z12 (01356)). A diferença entre os dois consiste unicamente na mudança do Mi para Mi $\flat$  (Figura 2.54).



Figura 2.54: Transformação do pentacorde diatônico 5-Z12 (01356) em octatônico 5-10 (01346), do qual forma extraídos dois tetracordes octatônicos descendentes 4-3 (0134) em movimento paralelo de sextas menores, pertencentes a coleções octatônicas distintas.

A mudança de padrão do piano, descrita no parágrafo anterior, corresponde ao momento em que a orquestra reduz-se a apenas dois instrumentos (trompa e trombone). O baixo é reconduzido do Ré ao Fá $\sharp$  pelo trombone com surdina, encerrando o 2º. Tema. A frase octatônica estrutura-se em duas partes separadas por pausa, nas quais as notas inicial e final de cada segmento constituem a mesma célula

Z do início do c. 49, pertencente à coleção octatônica que contém o tetracorde Mi $\flat$ -Ré-Dó-Si, executado pela mão direita do piano (Figura 2.55).

Figura 2.55: Condução do baixo pelo trombone enunciando uma frase que consiste em uma célula Z (Si-Dó-Fá-Fá#) preenchida pertencente à mesma coleção octatônica que contém o tetracorde da mão direita do piano Mi $\flat$ -Ré-Dó-Si. 1.º Mov., c. 55-57.

### 2.1.3. Seção Conclusiva

Com uma transposição descendente por um semitom, inicia-se a Seção Conclusiva no c. 58: ao baixo em F $\sharp$  no trombone e à díade Ré-Si no piano que, em conjunto formam uma tríade de Si menor em segunda inversão (c. 57, Figura 2.55). Segue-se uma tríade de Si $\flat$  maior igualmente invertida com sétima maior acrescentada (Figura 2.56). O baixo é conduzido, portanto, à nota Fá, emitido pela trompa como uma nota pedal que se estende por quase quatro compassos.

A volta da ideia temática do 1.º Tema, preparada pela antecipação de seu motivo inicial de quatro notas, encontra respaldo no repertório clássico, no qual seções conclusivas pós-cadenciais encerram a Exposição com seguidas *codettas*. Em geral, como afirma Caplin, seu material temático consiste em padrões convencionais com base em arpejos ou escalas. Entretanto, em certas ocasiões, “as *codettas* podem estabelecer referências motivicas mais significantes, especialmente quando ideias do tema principal retornam para concluir ciclicamente toda a Exposição” (CAPLIN,

1998, p. 122, tradução nossa).<sup>43</sup> No Concerto de Bartók, retorna não só a ideia temática do piano como também as da orquestra e do trompete, finalizando a Exposição tal como ocorreu no 1º. Tema. As três ideias temáticas são a base de três seções distintas encadeadas em energia crescente, que denominaremos de Seções Conclusivas 1, 2 e 3.

O contraste entre o 2º.Tema e a Seção Conclusiva em sua totalidade é, portanto, temático com implicações retóricas. Há, também, uma mudança em relação às coleções referenciais preponderantes. Prevaecem, no 2º. Tema, a coleção octatônica e, na Seção Conclusiva, a coleção Diatônica.

Apesar do contraste, há aspectos comuns às duas seções, promovendo certa continuidade. Na Seção Conclusiva 1, encontramos o já mencionado motivo do 1º. Tema, ainda que ele apareça, nos compassos anteriores à mudança de seções (desde o c. 55), variado em dois aspectos: sua direção é descendente e o tetracorde é octatônico (seu âmbito intervalar contraído é de uma quarta diminuta). O movimento de sextas menores paralelas também se conserva: a linha do soprano enuncia a ideia temática do piano com a coleção referente à *Sib Mixolídio/Dórico*. Já a linha da mão esquerda utiliza a coleção de *Ré Mixolídio/Dórico* sem que essa frase se conclua em *Ré*.

A harmonia quartal do início do c. 55 é outro aspecto responsável pela continuidade (Figura 2.56). No terceiro tempo do c. 59, realçado por uma semínima no piano, há o pentacorde *Sib-Fá-Dó-Sol-Ré* e, no compasso seguinte, concluindo a primeira ideia temática, *Láb-Mib-Sib-Fá-Dó*. No c. 61, no primeiro e segundo tempos, temos *Fá-Dó-Sol-Ré-Lá* e *Sib-Fá-Dó-Sol-Ré*. O intervalo de quarta, de certa maneira, rege a sonoridade e a estrutura da passagem em quatro níveis: 1. o intervalo de quarta é o mais frequente de uma coleção diatônica por ser ela um segmento de um ciclo de quartas; 2. o motivo do 1º. Tema é uma quarta preenchida; 3. as ideias temáticas do piano são apresentadas de maneira imitativa seguindo o mesmo ciclo intervalar; 4. a harmonia é quartal.

A primeira entrada da ideia temática do piano (c.58), parte da nota *Sib*, imitada por oboés e fagotes em *Fá* (a orquestra, até então, não havia enunciado essa ideia). O piano retorna, desta vez, em *Dó* e, finalmente, trompas e fagotes, atacam e reiteram a nota *Sol* durante toda Seção Conclusiva 2. Para cada entrada, há utilização de coleções diatônicas distintas, como é característico do *cromatismo polimodal*. Os

---

<sup>43</sup> “[...] the codettas can establish more significant references, especially when ideas from the main theme return to round out the whole exposition”.

enunciados já são compostos por justaposições modais. No primeiro, o início se dá em Sib Mixolídio e, com a alteração do terceiro grau, torna-se Dórico. Notamos, porém, que nos enunciados de Fá e Dó, a terça menor do modo antecipa a maior, ou seja, o Dórico ocorre antes do Mixolídio.

Figura 2.56: Seção Conclusiva 1. Retorno da ideia temática do piano apresentada em entradas por ciclo de quintas. Presença de harmonia quartal. 1.º Mov., c.58-63.

A alternância entre coleções referenciais diferentes serve ao propósito de articulação formal tanto por gerar contraste quanto por adensar ou rarefazer a textura em processos de contração ou expansão intervalar. No c. 61, uma linha na mão esquerda do piano, em predominante movimento contrário em relação à direita, desloca-se sobre o pentacorde octatônico Dó-Ré-Mib-Fá-Fá#, chegando a uma tríade maior-menor de Dó (Dó-Mib-Mi-Sol), tetracorde também octatônico de classe 4-17 (0347) no primeiro tempo do c. 62. Outra tríade maior-menor, acrescida de uma sétima menor, Si-Ré-Re#-Fá#-Lá, pentacorde octatônico de classe 5-32 (01469),

ocorre no terceiro tempo do mesmo compasso, preparando o fim (elidido) da Seção Conclusiva 1, no início do compasso seguinte, no qual o piano apresenta um acorde de Dó maior, com as duas mãos tocando, enfaticamente, as mesmas notas sobre o Sib da orquestra, formando um tetracorde tanto octatônico como diatônico (Figura 2.56).

O uso do material octatônico produz uma inflexão que permite o contraste entre as Seções Conclusivas 1 e 2. Elaborando a ideia temática do oboé (1º. Tema), a Seção 2 se constrói, fundamentalmente, a partir de duas coleções diatônicas distintas, equivalentes à Réb e Láb Jônios e de uma terceira que contém a escala de Dó Eólio (Mi♭ Jônio), sobre um pedal de Sol em oitavas sustentado pelos fagotes e trompas. Mais uma vez, temos uma seção estruturada com base em uma linha descendente explicitada pelas flautas assim como ocorrera nos compassos 46 a 49 (Figura 2.48, p.77). As duas flautas se dividem (c. 64 a 67), alternando seus trinados de duas em duas notas para realizar uma descida por Réb Jônio (relação de trítone com o baixo Sol) ou Dó Lócrio. A escala ascendente de Dó Eólio, uma memória do gesto inicial do concerto, encerra a descendência das flautas e abre a Seção Conclusiva 3 (Figura 2.57).

The image shows a musical score for two flutes, labeled 'flauta 1' and 'flauta 2'. The music is in 3/4 time and features a descending melodic line. Measure 64 is circled at the beginning. The notation includes trills, slurs, and various note values. The key signature has one flat (B-flat). The score is written on two staves, with flauta 1 on top and flauta 2 on the bottom.

Figura 2.57: Movimento descendente das flautas. 1º. Mov., c.64-67.

A ideia temática do oboé é apresentada tanto pelas madeiras como pelo piano (Figura 2.58). As vozes em contraponto, por se constituírem por terças paralelas, formam, na cabeça de cada tempo dos c. 64 ao 66, tétrades diatônicas, cujas terças são dobradas pelas flautas. Ao utilizar duas coleções diatônicas distintas, Réb e Láb Jônios, que se diferem por conterem Sol♭ e Sol natural, respectivamente, as tétrades puderam limitar-se a, quase exclusivamente, dois tipos: acordes maior com sétima maior e menor com sétima menor. Evitou-se, portanto, o acorde maior com sétima menor (presente na seção anterior que terminava com um Dó maior com sétima menor em terceira inversão), mas há, porém, a ocorrência de um Dó meio-diminuto

no início do c. 66 e outras em partes fracas de tempo. Em comum, acordes maiores com sétima maior e menor com sétima menor caracterizam-se por serem simétricos e por não possuírem trítone, o que traz uma homogeneidade à sonoridade da seção. A sequência dos acordes se dá sempre por segundas, formando quatro linhas descendentes paralelas. Entretanto, há uma mudança de registro no piano que faz com que as tétrades apresentem-se em segunda inversão a partir do c. 65.

The image shows a musical score for orchestra and piano, measures 63-67. The score is divided into three systems. The top system is for the orchestra, the middle for piano, and the bottom for piano. The piano part is marked with 'acordes em 2ª. inversão' and 'mudança de registro'. The chord labels above the piano part are: menor 7ª.m, Maior 7ª.M, menor 7ª.m, menor 7ª.m, Maior 7ª.M, Maior 7ª.M, menor 7ª.m, menor 7ª.m, Maior 7ª.M, meio-diminuto, menor 7ª.m, Maior 7ª.M.

Figura 2.58: Seção Conclusiva 2. Tétrades diatônicas e duas coleções distintas. 1º. Mov., c. 63 a 67.

A volta da ideia temática do trompete, na Seção Conclusiva 3, conduz para o encerramento da Seção Conclusiva e, conseqüentemente, da Exposição (Figura 2.59). Retomamos aqui o conceito de *função delimitadora* de Caplin (1998), pois, a ideia temática do trompete finaliza tanto a seção do 1º. Tema, emoldurando-a, quanto a Exposição. Há, entretanto, um acúmulo de procedimentos e, conseqüentemente, hierarquizam-se as seções, de maneira que não sejam equivalentes os finais do 1º. Tema e da Exposição. Na Seção Conclusiva 3, a textura mantém-se polifônica com variações: (a) as entradas não se dão apenas em transposições de oitava; (b) há incremento na instrumentação, com participação de madeiras (flautas e oboés) ao fundo; (c) recupera-se o trêmulo do piano do início do Concerto, assim como a escala ascendente inicial (tocada pela flauta); (d) os blocos de harmonia quartal não são mais executados.

The image shows a musical score for piano and orchestra, measures 68-74. The piano part consists of a sequence of quarter chords. The trumpet part plays a melodic line with notes labeled Ré, Sol, Dó, and Fá. The bass line has notes labeled Fá and a final pentachord labeled Mib-Sib-Fá-Dó-Sol-Ré.

Figura 2.59: Seção Conclusiva 3. Entradas da ideia temática do trompete em ciclo de quintas. Blocos de harmonia quartal ao fim da Seção. 1º. Mov., c. 68-74.

Há uma relação importante entre as Seções Conclusivas 1 e 3: a apresentação temática em ciclo de quintas, cujos sentidos, no entanto, invertem-se. Tanto a ideia temática do piano quanto a do trompete, é bom lembrarmos, começam e terminam na mesma nota, marcando cada articulação dos ciclos. Se, na Seção 1, o segmento do ciclo de quintas é Sib-Fá-Dó-Sol (Figura 2.56), na Seção 3, o percurso é Ré-Sol-Dó-Fá-Sib (Figura 2.59). A partir da transposição iniciada por Dó (c. 69), há uma variação mantida nas transposições seguintes. O enunciado inicia-se em modo Mixolídio e termina em Jônio, com a alteração do sétimo grau. Na última transposição, em Sib, a ideia temática é abreviada ao pentacorde ascendente final (Mib-Fá-Sol-Lá-Sib), cuja primeira nota estabelece o novo baixo. Um acorde, resultante da sobreposição de quintas (Mib-Sib-Fá-Dó-Sol-Ré) – outro aspecto presente na Seção Conclusiva 1 e no fim do 2º. Tema – é repetido oito vezes. Seu efeito é similar ao final do 1º. Tema, criando energia necessária para o início do Desenvolvimento.

Com um gesto descendente de oitavas paralelas, o piano reconduz o baixo a Lá $\flat$  por um pentacorde Lídio (Mib-Ré-Dó-Sib-Lá $\flat$ ), retornando à posição do início do 2º. Tema, no qual o baixo permaneceu em Lá $\flat$  por nove compassos (c. 32 a 40), ou seja, em toda a primeira seção do 2º. Tema. Há uma semelhança entre os percursos do baixo nas duas regiões da Exposição: no 1º. Tema, o baixo se dirigia de Sol a Ré $\flat$

(Figura 2.20, p. 50), configurando um trítono; no 2º. Tema, o caminho busca o trítono Lá $\flat$ -Ré. Na 2ª. seção do 2º. Tema (c.41), o baixo deixa Lá $\flat$  em direção a Mi $\flat$  e, com esta nota, forma a sexta aumentada Mi $\flat$ -Dó $\sharp$  que se abre em uma oitava, conduzindo o baixo até Ré (c. 46). O percurso se prolonga, ainda, por Fá $\sharp$  (fim do 2º. Tema), Fá (início da Seção Conclusiva) e Sol (na seção em que a ideia tem é retomada), para fazer o caminho inverso ao recuperar o Ré na seção final e dirigir-se ao Lá $\flat$  após passar por Mi $\flat$  (Figura 2.54). Este percurso oscilante com tendência palindrômica do baixo (Lá $\flat$ -Mi $\flat$ -Ré-Fá $\sharp$ -Fá-Sol-Ré-Mi $\flat$ -Lá $\flat$ ) emoldura a seção (Figura 2.60).

**2º. Tema**

**Seção Conclusiva**

Figura 2.60: Percurso do baixo na região do 2º. Tema. 1º. Mov., c. 32-74.

A união entre os dois eixos constitui a célula Z Ré-Sol-Lá $\flat$ -Ré $\flat$  e o desdobramento dessa estrutura simétrica reflete o pensamento cromático de Bartók, que encadeia dois trítonos em relação de transposição por quinta justa. A identificação desta situação como um padrão, em muitas de suas composições, levou à aproximação que Ernő Lendvai (2007, p. 3) fez dos eixos de trítonos com as funções tonais, segundo a qual Sol-Ré $\flat$  seria o eixo da tônica e Ré-Lá $\flat$ , o eixo da dominante. Segundo Lendvai, o eixo Fá-Si, ortogonal à Ré-Lá $\flat$ , compõe o mesmo eixo

dominante. Nesse sentido, ressalta-se que, no início da Seção Conclusiva, o baixo desce ao Fá (Figura 2.56, p.87).

## 2.2. Desenvolvimento

### 2.2.1. Primeira Parte do Desenvolvimento

Na articulação formal do Desenvolvimento, a posição do baixo em *Láb* revela-se igualmente importante. Há, no compasso 119, o que poderia ser considerado uma falsa recapitulação, com a indicação de *Tempo I* – prematura, no entanto, uma vez que ainda faltam 61 compassos dos 106, pelos quais se estende o Desenvolvimento. Segundo Caplin (1998, p. 238), falsas recapitulações são mais comuns em Rondós do que em movimentos de sonata<sup>44</sup>. A retomada do material temático do 1º. Tema, na Seção Conclusiva, sugere que consideremos o diálogo entre essas duas formas, podendo reconhecer a importância formal e expressiva dos retornos temáticos, não só através de seus motivos, mas também de enunciações claramente reconhecíveis. De qualquer modo, este momento articula o Desenvolvimento em duas seções e o baixo, mais uma vez, retorna ao *Láb*.

A primeira seção do Desenvolvimento é relevante ao Concerto em sua totalidade pois, afinal, apresenta material temático novo. Ainda que, usualmente, trabalhem-se ideias temáticas derivadas da Exposição – o que ocorrerá na segunda seção do Desenvolvimento –, novas ideias podem se apresentar<sup>45</sup>. Entretanto, há um procedimento que não pode passar sem ser mencionado: a primeira seção do Desenvolvimento expande o material melódico a ser trabalhado no 3º. Movimento.

Bartók, ao escrever sobre o 2º. Concerto, pede que seja observada a unidade temática entre 1º. e 3º. Movimentos, para que se perceba que “o 3º. Mov. é, em realidade, uma variação livre do 1º. Mov., com a exceção de um novo tema [Figura 2.61], que serve como uma ‘moldura’ (entrelaçando as várias seções do 3º. Mov., o

---

<sup>44</sup> Caplin justifica a maior frequência de falsas recapitulações em Rondós da seguinte maneira: “uma vez que um Rondó coloca sua ênfase dramática no retorno do refrão, uma aparição inicial em uma tonalidade ‘errada’, corrigida logo a seguir no tom correto, é um recurso particularmente efetivo”(CAPLIN, 1998, p. 238, tradução nossa).

“Since a rondo places its dramatic emphasis on the return of the refrain, an initial appearance in the ‘wrong’ key, corrected shortly thereafter in the right, is a particularly effective device”.

<sup>45</sup> Caplin (1998, p. 139) afirma que Mozart, em particular, tem por gosto introduzir melodias sem qualquer conexão óbvia com a Exposição.

qual se constrói por transformações de Sujeitos do 1º. Mov.)”<sup>46</sup> (BARTÓK, 1992, p. 419-420).



Figura 2.61: Tema do 3º. Mov. que, segundo Bartók, é o único não derivado do 1º. Mov. (BARTÓK, 1992, p. 420-421). 3º. Mov., c. 7-8.

A reapresentação do 1º. Tema, no 3º. Mov., ocorre de maneira evidente após o novo tema (Figura 2.62 e Figura 2.63). Não se trata apenas da retomada das ideias temáticas ou de seu material motivico. A estrutura temática de *sentença*, além de ser mantida, é tornada mais clara pela ausência da ideia temática do oboé nas passagens entre a *apresentação* e a *repetição* da ideia do piano, e entre a *repetição* e a *continuação*. Em seu lugar, as cordas enunciam uma simples figuração de acordes diatônicos (Fá maior com sétima maior disposto em quintas, e Sol maior com terça omitida) (Figura 2.64). Sua textura simplificada – inicialmente oitavas paralelas e, na *continuação*, sextas paralelas em movimento contrário – colabora com a clareza do tema em concordância com a arquitetura geral do 3º. Mov. que, por sua vez, segue uma das tradições de Movimentos finais de Sinfonias e Concertos. Estes, muitas vezes, no repertório clássico, sugerem um “[...] envolver brincalhão de toda a obra, uma demonstração efervescente de sagacidade, charme ou habilidade que, ainda que apropriado à trajetória em larga escala da obra toda, apenas raramente parece suportar o mesmo peso conceitual oferecido pelo 1º. Mov.”<sup>47</sup> (HEPOKOSKI e DARCI, 2006, p. 334, tradução nossa).

<sup>46</sup> “III. is really the free variations of I., with the exception of one new theme which serves as a ‘frame’ (holding together the variations sections of the third movement which are constructed of the transformed subjects from the first movement).

<sup>47</sup> “[...] a playful wrap-up to the whole piece, an effervescent display of wit, charm, or skill that, while appropriate to the large trajectory of the whole work, only rarely seemed to bear the same conceptual weight as the offered by the first movement.”

Figura 2.62: Reaparição variada do 1º. Tema no 3º. Mov. . 3º. Mov., c. 45-65.

Figura 2.63: Resumo da linha melódica do 1º. Tema. 1º. Mov., c. 4-25.

Figura 2.64: Passagem orquestral entre a *apresentação* e a *repetição* na reaparição do 1º. Tema no 3º. Mov.. 3º. Mov., c. 47-49.

Em artigo anteriormente mencionado, Bartók (1992, p. 420) apresenta, em seguida, o que chamaremos aqui de Tema do Desenvolvimento – uma melodia em Sol# Eólio/Frígio (há ocorrência tanto do Lá# quanto do Lá natural) – e suas variações (Figura 2.65). As apresentações do 3º. Mov. apresentam contração intervalar, ou seja, a melodia diatônica converte-se em melodia cromática. O tema estrutura-se em duas frases em relação de *pergunta* e *resposta*, iniciadas pelo tetracorde pentatônico ascendente Dó#-Ré#-Fá#-Sol#, seguido por uma trajetória na

direção oposta percorrendo uma oitava até Sol#. Por sua vez, as variações mantêm apenas a primeira parte, reiterando a ascensão de quatro notas e estendendo a descendência.

The image displays six musical staves, each representing a variation of the 'Tema do Desenvolvimento' theme. Each staff is labeled with its movement and measure number in a circled font:

- 1<sup>o</sup>. Mov. (82): Treble clef, 3/4 time, tempo  $\text{♩} = 88$ . The notation shows an ascending chromatic line of four notes followed by a descending line.
- 1<sup>o</sup>. Mov. (100): Bass clef, 3/4 time, tempo  $\text{♩} = 104$ . The notation shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.
- 3<sup>o</sup>. Mov. (162): Treble clef, 3/4 time, tempo  $\text{♩} = 150$ . The notation features triplet markings over groups of notes.
- 3<sup>o</sup>. Mov. (168): Treble clef, 3/4 time, tempo  $\text{♩} = 150$ . Similar to the previous staff, it includes triplet markings.
- 1<sup>o</sup>. Mov. (255): Treble clef, 3/4 time, tempo  $\text{♩} = 126$ . The notation is simpler, focusing on the rhythmic structure.
- 3<sup>o</sup>. Mov. (282): Treble clef, 3/4 time, tempo  $\text{♩} = 88$ . The notation shows a descending chromatic line.

Figura 2.65: Tema do Desenvolvimento e suas reapresentações variadas no 1<sup>o</sup>. e no 3<sup>o</sup>. Mov. (BARTÓK, 1992, p. 420-421).

A energia acumulada na Exposição e sua liberação marcam o início do Desenvolvimento. Os blocos percussivos do piano, em conjunto com os tímpanos e caixa, conduzem à apresentação do Tema do Desenvolvimento, que se expõe em suavidade contrastante, provocada pela mudança de andamento, de *Mosso* pra *Tranquilo*, pela indicação de *subito grazioso*, pelos arpejos em direção contrária e pelo timbre do triângulo. A passagem inicial de oito compassos, ainda sob a indicação *marcatissimo* do último compasso da Seção Conclusiva, e de fortíssimo, é estruturada por uma errante linha cromática que se estende pelas 12 notas, do Ré ao Dó# (primeira nota do Tema do Desenvolvimento). O baixo desce ao Réb com o

mesmo gesto que o direcionou ao *Láb* (c.74), formando um pentacorde de *Réb* Lídio: *Láb-Sol-Fá-Mib-Réb*. O sentido contrário da linha cromática inferior, só se evidencia no último compasso da passagem, atingindo *Fá#* pelo hexacorde cromático *Si-Sib-Lá-Láb-Sol-Fá#*. Esse segmento já havia sido esboçado nos três compassos anteriores desde o *Si* no c.78, mas com pequenas mudanças de direção e com trocas de registro (Figura 2.66).

Figura 2.66: Início do desenvolvimento estruturado por linhas cromáticas em direção contrária. A linha superior estende-se pelas doze notas do Ré ao Dó# e a inferior, pelo segmento *Réb-Dó-Si-Sib-Lá-Láb-Sol-Fá#*. 1.º Mov., c. 74-81.

Tanto o Tema do Desenvolvimento quanto a passagem que o antecede extraem o seu material harmônico de tricordes quartais de classe 3-9 (027), abertos em quintas sobrepostas. A união resultante da sobreposição desses tricordes, nas mãos direita e esquerda do piano, geram sonoridades bastante cromáticas e também pentatônicas – de certa maneira opostas, uma vez que na coleção pentatônica encontram-se ausentes os intervalos de semitom e trítone. Na primeira situação –

sonoridade cromática –, estão os casos em que os tricordes se relacionam por transposição por semitom (T1), formando hexacordes de classe 6-z38 (012378), que contêm 4 semitons e 2 trítonos. Exemplificando, no c. 76, verificam-se sobrepostos os tricordes Réb-Láb-Mib e Dó-Sol-Ré, que formam o hexacorde Dó-Réb-Ré-Mib-Sol-Láb. Há também as transposições por trítono (T6), que formam hexacordes de classe 6-7 (012678). Estes contêm 4 semitons e três trítonos, como o hexacorde Ré-Mib-Mi-Sol-Láb-Lá, que se encontra no último tempo do c. 74 e no primeiro do c. 75, formado pelos tricordes Sol-Ré-Lá e Réb-Láb-Mib. Na segunda situação – sonoridades pentatônicas e diatônicas –, tricordes se relacionam por transposição a partir de outros intervalos. Uma visualização dessas transposições é dada pelo ciclo de quintas que, por sua vez, contém o próprio tricorde 3-9 (027) como segmento. As transposições por quarta (T5), tom inteiro (T2), terça menor (T3) e terça maior (T4), produzem, respectivamente, o tetracorde quartal 4-23(0257), o pentacorde 5-35 (02479) (coleção pentatônica completa) e os hexacordes 6-32 (024579) (modo Jônio ou Mixolídio sem sétima na forma prima) e 6-z26 (013578) (modo Frígio sem sétima na forma prima) (figura 2.67). Este último hexacorde corresponde à sonoridade inicial do Desenvolvimento (c. 74), em que se encontram os tricordes Láb-Mib-Sib, na mão esquerda, e Dó-Sol-Ré, na direita, equivalente à um acorde de Láb com sétima, nona maior e décima-primeira aumentada (modo Lídio). Este acorde conecta-se à Seção Conclusiva, tornando o início do Desenvolvimento uma consequência em retrospecto, ou seja, os acordes tocados pela orquestra, remetendo aos *golpes de martelo* da cesura média (Figura 2.30, 60), estão dispostos da mesma maneira: eles correspondem à união entre os tricordes quartais 3-9 (027) relacionados por terça menor: Mib-Sib-Fá e Dó-Sol-Ré. Entretanto, seu processo de formação não se deu dessa forma, mas sim como resultado das apresentações, em ciclo de quintas, da ideia temática do trompete. Nesse sentido, há uma diferença importante entre as duas seções: enquanto a Seção Conclusiva tem, na coleção diatônica, a sua referência, o início do Desenvolvimento ocorre em ambiente verdadeiramente cromático, ainda que regido pelos intervalo de quarta e que tenha presente, eventualmente, sonoridades diatônicas.

Dó Sol Ré										
Sol Ré Lá	<b>T5</b>	Sol	Lá	Dó	Ré					
Ré Lá Mi	<b>T2</b>	Dó	Ré	Mi	Sol	Lá				
Lá Mi Si	<b>T3</b>	Sol	Lá	Si	Dó	Ré	Mi			
Mi Si Fá#	<b>T4</b>	Si	Dó	Ré	Mi	Fá#	Sol			
Si Fá# Dó#	<b>T1</b>	Si	Dó	Dó#	Ré	Fá#	Sol			
Fá# Dó# Sol#	<b>T6</b>	Dó	Dó#	Ré	Fá#	Sol	Sol#			

**Coleção  
Diatônica**

---

**Coleção  
Cromática**

Figura 2.67: Conjuntos formados a partir da união entre dois tricordes de classe 3-9 (027) em diferentes relações de transposição.

Tal como anteriormente, temos um tetracorde como segmentação importante. As quatro primeiras notas do Tema do Desenvolvimento (Figura 2.65, p. 95), agregam-se como um motivo, após o qual a melodia muda de direção. Correspondem ao tetracorde quartal Dó#-Ré#-Fá#-Sol#, pertencente à classe de conjuntos 4-23 (0257). sonoridade pentatônica que ocorre também verticalmente quando os tricordes 3-9 (027) sobrepostos relacionam-se por transposição por quarta (T5). Como a sobreposição de tricordes rege a passagem, é preciso olhar para o contraponto entre as vozes mais graves de cada mão (quinto dedo da mão esquerda e polegar da direita). A relação predominante entre elas é de movimento contrário, porém a voz inferior não é uma inversão intervalar estrita da superior. Considerando aqui as classes de intervalo, essa relação entre linhas traz também as relações de transposição entre os tricordes. Em consequência, podemos verificar a ausência de transposições por trítano (T6) e a ocorrência de apenas uma transposição por semitom (T1). As sonoridades favorecidas são, portanto, as diatônicas. O espelhamento do tetracorde inicial gera, nessa camada, um intercâmbio entre as vozes – o Si e o Fá# trocam de posição, assim como o Dó# e o Mi. Como a relação entre Si e Fá# gera uma transposição por quarta (T5), a sonoridade pentatônica, através de tetracordes quartais, fica proeminente (figura 2.68).



Figura 2.68: Linhas inferiores dos tricordes executados pelas mãos esquerda e direita no Tema do Desenvolvimento. As classes intervalares evidenciam a relação de transposição entre os tricordes 3-9 (027). 1º. Mov., c. 82-86.

Ao final do Tema do Desenvolvimento, as linhas representadas na Figura 2.62 chegam às notas Ré# e Sol# por movimento direto. Até então, os tricordes moviam-se gerando, em cada camada, três vozes em movimento paralelo, mas na conclusão do Tema, os tricordes transformaram-se em uma díade com intervalo de quarta, Ré#-Sol#. A partir do compasso 86, cada mão passa a mover-se em aberturas de oitavas e não mais nonas, preenchidas por quartas ou quintas (algumas diminutas), rarefazendo a textura no piano para que a orquestra entre. As sobreposições predominantes das díades do piano são as que geram tetracordes pertencentes à classe de conjuntos 4-8 (0156), formados por quartas relacionadas por transposição por semitom (T1). Tais tetracordes são diatônicos e encontram-se na base de um modo lócrio, melhor exemplificado pelo tetracorde Si-Dó-Mi-Fá. Nos dois momentos em que as quartas tornam-se aumentadas, o conjunto de quatro notas formado corresponde à célula Z. Podemos realçar que a presença de material octatônico não seria possível com sobreposição de tricordes quartais ainda que, nos hexacordes cromáticos, estejam contidos subconjuntos octatônicos como a célula Z, inclusive.

O retorno das madeiras (c.86) e, posteriormente das trompas, estabelece com o piano um jogo de imitação e a passagem se organiza a partir de uma variação do Tema do Desenvolvimento enunciado pelos fagotes em oitava. Sua estrutura retém, ainda, a ideia de pergunta e resposta e seu conteúdo modal, mas se inicia por um tetracorde correspondente à tétrade meio-diminuta de Mi#. Na resposta, entretanto, retoma-se o tetracorde quartal. O direcionamento final à nota Dó# transforma a coleção diatônica em um modo de Dó# Mixolídio justaposto a Dó# Eólio. Os tetracordes iniciais dessas variações apresentam-se em múltiplas transformações imitativas nos outros instrumentos, porém, seu perfil melódico ascendente, ao ser conservado, o mantém reconhecível. As linhas geradas conduzem a seção à tríade diatônica de Dó# menor. A Figura 2.69, na qual se encontra uma grade simplificada sem as oitavas nos fagotes e as apojeturas de semitom, tão importantes do ponto de vista textural e sonoro, apresenta as diversas imitações e destaca a presença das duas terças do modo (Mi e Mi#), assim como as duas sextas (Lá e Lá#).

The image shows a musical score for measures 86-89. The instruments are: flauta 1.2., oboé 1., clarinete em Sib 1.2., fagote, triângulo, and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. The bassoon part is highlighted with a box and dotted lines, showing imitations of a tetrachord. The piano part shows chords labeled 'célula Z' and '(0156)'. A circled number '86' is at the top left of the first staff.

Figura 2.69: Passagem posterior ao Tema do Desenvolvimento, estruturada por uma variação do mesmo no fagote com inúmeras imitações variadas do tetracorde inicial. Conteúdo harmônico do piano formado por tetracordes (0156) e duas células Z. 1.º Mov., c. 86-89.

O piano dá continuidade à seção, assumindo as apojeturas dos fagotes com sua textura reduzida a oitavas. Após a sequência de tetracordes ascendentes da passagem anterior (c. 86-88) (Figura 2.63), na qual o último deles apresentava o segmento do ciclo de quartas Lá#-Ré#-Sol#-Dó#, retoma-se, na mão direita, o tetracorde original transposto do Tema do Desenvolvimento, Ré-Mi-Sol-Lá (Figura 2.70). Ambos os tetracordes pertencem à mesma classe de conjuntos 4-23 (0257), mas diferem em suas ordenações. O segmento quartal Lá#-Ré#-Sol#-Dó#, quando reordenado em Sol#-Lá#-Do#-Ré# explicita a relação de transposição por trítono (T6) entre eles. Após duas repetições do tetracorde, inicia-se uma sequência de transposições descendentes, relacionadas inicialmente por sextas paralelas com uma linha cromática descendente, Réb-Dó-Si-Sib-Lá-Láb-Sol, que se desdobra na flauta e nos clarinetes (c. 91). As entradas, ao serem deslocadas metricamente em relação ao compasso, nesse momento, binário composto, aceleram a descendência. O efeito é ainda acompanhado por uma indicação de aceleração (*tornando al Mosso*) e ao aumento do passo entre as transposições: após duas transposições cromáticas (T1), seguem-se uma por tom inteiro (T2) e outra por terça maior (T4), observando-se as variações – um Ré no lugar de um Mi $\flat$ , na cabeça do c. 94, e a redução do último tetracorde a um tricorde. O conseqüente aumento de energia, tal como ocorrera de maneira mais intensa na

Seção Conclusiva, prepara a volta dos blocos de tricorde quartal do início do Desenvolvimento.

Figura 2.70: Sequência descendente do motivo dos tetracordes quartais antecipando a volta dos blocos de tricordes percussivos do piano. 1º. Mov., c. 89-95.

Com as trompas (c. 99), estabelece-se um novo primeiro plano sobre a camada formada pelo tímpano, caixa e acordes percussivos do piano. Elas apresentam uma variação do Tema do Desenvolvimento, citada no artigo de Bartók (1992), o segundo exemplo da Figura 2.65 (p. 95). O tetracorde quartal sofreu compressão intervalar, passando a ser formado por dois semitons separados por uma terça menor – transpostos por terça maior (T4). Este tetracorde, pertencente à classe de conjuntos 4-7 (0145), ocorre, neste momento, em um contexto cromático. Entretanto, ele já esteve presente desde o 1º. Tema por pertencer à Coleção Menor Harmônica e, nesse contexto, a terça menor é expressa por uma segunda aumentada. Há uma relação entre a célula Z e esse tetracorde, pois ambos são formados por um par de semitons, assim outros tetracordes também presentes no Concerto, tais como o diatônico (0156) – base de um modo Lócrio –, o segmento octatônico (0134) e o segmento cromático (0123) (Figura 2.71)

célula Z	“lócrio”	“menor harmônica”	octatônico	cromático
4-9	4-8	4-7	4-3	4-1
(0167)	(0156)	(0145)	(0134)	(0123)

Figura 2.71: Tetracordes formados a partir de um par de semitons.

Na variação do Tema do Desenvolvimento apresentada pelas trompas (c. 99), temos dois desses tetracordes justapostos. Ao tetracorde ascendente Dó#-Ré-Fá-Solb 4-7 (0145), segue-se um tetracorde cromático descendente Solb-Fá-Mi-Ré# 4-1 (0123). A melodia faz, então, uma inflexão, mas segue a tendência descendente, passando pelas doze notas do total cromático, sobre um pedal de Si, sustentado pelo piano e pelos tímpanos. No momento em que o baixo se move a Ré (c. 104), há duas entradas do Tema do Desenvolvimento em *stretto*. A conclusão da passagem se dá com a enunciação dos dois tetracordes transformados em motivos e sequenciados sobre o baixo em Sib (c. 108) (Figura 2.72).

Figura 2.72: Variação cromática do Tema do Desenvolvimento. 1º. Mov., c. 99-109.

O Tema do Desenvolvimento convida-nos a refletir sobre aspectos expressivos e a interpretá-los do ponto de vista formal. Janet Schmalfeldt aborda em seu livro *The Process of Becoming*, “[...] o caso especial, no qual, uma função formal, sugerida inicialmente por uma ideia musical, frase ou seção, incita uma reinterpretação em um

contexto formal em larga escala”<sup>48</sup> (SCHMALFELDT, 2011, p. 9, tradução nossa) e, o conceito de *função formal* que, para a autora, deriva da pesquisa de Caplin apresentada em *Classic Form* (1998). A contribuição de Schmalfeldt que nos importa é a admissão da ambiguidade por reconhecer a tensão entre *função formal* e aspectos retóricos ou manifestos que determinado tema possa conter. Uma Introdução que se revela um 1º. Tema guarda esse sentido de transformação e, portanto, não é univocamente um 1º. Tema, justamente por trazer características destas duas funções formais.

Nesse sentido, o Tema do Desenvolvimento beneficia-se das características tradicionalmente esperadas de um 2º. Tema que não foram exploradas pelo mesmo. Há uma introspecção geralmente associada a temas secundários, em oposição aos temas principais que, a partir do início do século XIX, os torna foco de atenção e, em certos casos, faz com que tais temas líricos e com inspiração em canções, sejam “[...] os centros de gravidade para o qual tudo o que veio antes parece ser atraído e do qual tudo o que se segue parece irradiar”<sup>49</sup> (SCHMALFELDT, 2011, p. 136, tradução nossa).

Há, no Tema do Desenvolvimento, uma inspiração folclórica que se evidencia por seu melodismo de base modal diatônica com inflexão pentatônica, por sua organização em *pergunta e resposta* e por sua ambiguidade métrica, na qual o compasso ternário se articula como um binário composto. O Tema surge preparado por uma seção na qual se exige da solista máxima extroversão, expressa pelos blocos percussivos, sugerindo que se tenha atingido um ápice preparado por toda a Exposição. No entanto, provocando um surpreendente momento de distensão, o próprio piano enuncia o Tema (c. 82) e convida, em seguida, os sopros a retornarem (c. 86). O que a seção seguinte elabora, ao apresentar a variação cromática do Tema nas trompas sobre o piano (c. 99), é a fusão das duas seções iniciais do Desenvolvimento, colocando o Tema e os acorde percussivos em planos simultâneos. Um movimento expressivo cujo percurso parte de uma melodia modal, delicadamente executada ao piano, dirige-se a um *tutti* orquestral, no qual a melodia, tornada cromática, recupera a densidade e o patamar de energia anteriores.

---

<sup>48</sup> “[...] the special case where the formal function initially suggested by a music idea, phrase, or section invites retrospective reinterpretation within the larger formal context”.

<sup>49</sup> “[...] the center of gravity toward which what comes before seems to pull, and from which what comes before all that follows seems to radiate”.

Uma nova figuração surge a partir de material motivico do Tema do Desenvolvimento. No compasso 109, o tetracorde cromático descendente F<sup>á</sup>-Mi-Mi<sup>b</sup>-Ré é reiterado com variação e transformado no tricorde octatônico F<sup>á</sup>-Mi<sup>b</sup>-Ré (Figura 2.72). Ao se acrescentar a nota Sol<sup>b</sup>, obtém-se o tetracorde octatônico de classe 4-3 (0134). Por possuir dois pares de semitom (Figura 2.71), estabelecem-se tanto uma relação de contração intervalar com o tetracorde (0145) da passagem anterior, quanto de expansão intervalar com o tetracorde cromático. A figuração, formada por duas vozes em movimento oblíquo, é apresentada pelo piano e se expande pela orquestra. Em sua primeira ocorrência (c. 110), a nota Sol<sup>b</sup> do tetracorde não se move, formando uma linha superior estática. A inferior é formada por sequências de tetracordes (0134) descendentes, relacionados por transposição por tom inteiro (T2). Gradualmente, a quantidade de tetracordes (0134) cresce sequencialmente, ampliando, por consequência, o âmbito da figuração. A tendência é reforçada pelo acréscimo de uma linha em oitava paralela à voz descendente (Figura 2.73).

tetracorde octatônico

Dó Sib Lá<sup>b</sup> Sol<sup>b</sup> Mi

tons inteiros

Figura 2.73: Figuração construída a partir do tetracorde octatônico (0134) e de suas transposições por tom inteiro em sequências crescentes.

### 2.2.2. Segunda Parte do Desenvolvimento

A segunda parte do Desenvolvimento expõe as ideias temáticas do 1º. Tema pela terceira vez no Concerto. Tal como na Seção Conclusiva, a segunda parte se divide em três seções e, em cada uma delas explora-se, prioritariamente, uma das três ideias temáticas. A volta da ideia temática do piano foi antecipada pelo mesmo tetracorde descendente octatônico de classe 4-3 (0134) (Figura 2.55, p. 85). Estabelece-se, portanto, uma conexão motivica entre o Tema do Desenvolvimento e o 1º. Tema, através de seus tetracordes iniciais 4-23 (0257) e 4-11 (0135),

respectivamente. Uma diferença entre os enunciados da ideia temática do piano no Desenvolvimento está no fato de que somente a primeira apresentação começa e termina na mesma nota *Dó#* (a Figura 2.74 traz o *Réb* enarmonizado para que se visualize esta relação). Na segunda apresentação, executada pelas flautas, a ideia se inicia na nota *Lá*, mas termina em *Sib* e, na terceira, o piano começa em *Ré* e as trompas prosseguem levando a melodia a *Láb* (*Sol#*), nota também atingida pelo baixo.

Figura 2.74: Retorno da ideia temática do piano no Desenvolvimento. 1º. Mov., c. 119-125.

Há um contraste importante do ponto de vista da sonoridade nesse retorno da ideia temática do piano, pois se verifica o uso de tríades maiores em seu início em progressão tonal: *Réb* em segunda inversão, *Solb* com a nota *Láb* mantida como nota pedal no baixo, *Láb* com sétima e *Réb* (c. 119 e início do c. 120). O baixo segue em direção descendente pelo segmento cromático *Réb*-( )-*Si*-*Lá#*-*Lá*-*Sol#*. A linha superior relaciona-se com a inferior por movimento de terças, abrindo em uma quarta para formar, ao fim da apresentação, um acorde de *Réb* maior em segunda inversão, ou seja, o mesmo do início do c. 119. Após esse acorde de *Réb*, verifica-se a progressão *Dó#* meio-diminuto (com um retardo de *Fá*, formando uma terça maior sobreposta à menor), *Fá#* maior com sétima em segunda inversão e *Si* maior com sétima maior. Este último acorde transforma-se em *Si* meio-diminuto, após sua ocorrência em terceira inversão ao fim do c. 121, e, em seguida, em um acorde de sétima diminuta que conduz a *Réb* maior (Figura 2.75)<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Há uma possibilidade de escuta tradicional calcada em padrões cadenciais do tipo IV-V-I e II-V-I.

119

Réb M Solb M Lá7 M Réb M Dó#dim 7m Fá#M 7m SiM 7M Si dim 7m Si dim 7dim Réb M (Dó# M)

Figura 2.75: Apresentação das ideia temática do piano em harmonização acórdica. 1º. Mov., c. 119-122.

A sonoridade de acordes com sétima, em progressões cromáticas, cria uma particularidade contrastante com a primeira parte do Desenvolvimento e traz um novo contexto para o material temático ouvido na Exposição. Há, inclusive, um gesto cadencial em *Láb* maior no c. 125, com os fagotes realizando a linha de baixo dos acordes de *Sol#* menor em segunda inversão, *Lá#* diminuto, *Ré#* maior e *Sol#* maior, harmonizando a melodia principal nas trompas, com a indicação de *espressivo* e *un poco tranquillo*. A ênfase dada a esse momento estabelece uma ligação entre os baixos em *Láb*, localizados nos inícios dos compassos 119 e 125. Ao abreviar a ideia temática do piano, sua finalização passa a ser um tetracorde descendente de graus conjuntos, seguido de salto de quarta justa na mesma direção. Essas cinco notas tornam-se um motivo que é posto em sequência por transposição de tons inteiros (T2), formando, a partir das primeiras notas de cada motivo, a coleção completa *Mib-Dó#-Si-Lá-Sol-Fá* (Figura 2.76).

Sol#m-Lá# dim-Ré#M-Sol#M

**T2: Mib-Dó#-Si-Lá-Sol-Fá**

Figura 2.76: Motivos em sequência por transposição por tons inteiros (T2) e chegada do baixo em *Láb* (c. 125) nos fagotes. 1º. Mov., c. 124-128.

Com quatro apresentações da ideia temática do trompete, encerra-se a seção 1 da parte 2 do Desenvolvimento. O motivo sequenciado de cinco notas aproximou a ideia temática do piano à do trompete, cujo início também se dá por graus conjuntos descendentes. Uma variação, na terceira apresentação enunciada pelo trompete, transforma o pentacorde final da ideia *Dó-Ré-Mi-Fa-Sol* no motivo *Dó-Ré-Mi-Fá-Sib*. Reconhecemos nele uma inversão do motivo descendente que passou a finalizar a ideia temática do piano nos compassos anteriores, intensificando ainda mais a similaridade entre as ideias e homogeneizando a textura imitativa. Uma quarta apresentação transposta por terça maior (T3) – as anteriores utilizavam a coleção de Sol Jônio ou *Dó Mixolídio* – direciona-se à nota *Ré* que, com o baixo em *Mib* do piano, formará a díade de intervalo de classe 1, mantida como sonoridade pedal do c. 136 ao 145. O piano, no c. 129, apresenta uma sequência diatônica de tríades ascendentes com a coleção de *Dó Jônio*. A tríade inicial, no entanto, é de *Si maior*,

seguida por Dó maior, sua transposição por semitom (T1). Os fagotes haviam levado o baixo à nota Dób no c. 127. O piano parte, portanto, do mesmo baixo. As cinco primeiras notas da sequência ascendente, Dó-Ré-Mi-Fa-Sol, correspondem às notas finais da ideia temática do trompete, estabelecendo a relação motívica de aumentação de valores que se torna mais evidente porque as notas Dó dos pentacordes, tanto da ideia do trompete quanto dos baixos ascendentes, coincidem em suas três apresentações. Há mais uma vez, portanto, uma relação de movimento de oitavas paralelas defasadas (Figura 2.77).

The image shows a musical score with three staves. The top staff is for trombone, the middle for piano, and the bottom for trumpet. A circled measure 129 in the trombone part is labeled 'ideia temática do trompete'. Dotted lines connect notes between the trombone and piano parts, and between the piano and trumpet parts, showing imitative textures. The piano part has a circled measure 129 as well. The trumpet part has a circled measure 129. The piano part has a circled measure 129. The trumpet part has a circled measure 129.

Figura 2.77: Final da seção 1 da parte 2 do Desenvolvimento com a ideia temática do trompete em textura imitativa. 1º. Mov., c. 129-135.

Com a ideia temática do oboé, adentra-se à segunda seção da parte 2 do Desenvolvimento. Um processo de contração intervalar transforma a ideia temática, originalmente diatônica, em cromática. A Figura 2.78 apresenta a primeira ocorrência da ideia no 1º. Tema (c. 6) e sua versão variada no Desenvolvimento (c. 138). O pentacorde diatônico descendente que a estruturava Sol-Fá-Mi-Ré-Dó contrai-se no pentacorde cromático Fáb-Mib-Ré-Dó#-Dó.

The image shows a musical score with a single staff. It features two pentachords. The first is labeled 'col. diatônica' and contains the notes Sol-Fá-Mi-Ré-Dó, with a circled measure 6 below it. An arrow labeled 'contração intervalar' points to the second pentachord, labeled 'col. cromática', which contains the notes Fáb-Mib-Ré-Dó#-Dó, with a circled measure 138 below it.

Figura 2.78: Contração intervalar da ideia temática do oboé.

Um ostinato metricamente irregular ocupa o piano e a percussão, durante dez compassos (c. 136-145), enquanto a ideia temática do oboé é enunciada por três vezes nas madeiras, em textura predominante de terças paralelas, confirmando sua característica (Figura 2.79). Os blocos do piano remetem ao começo do Desenvolvimento, mas a sobreposição de quintas é substituída pelo semitom *Mib/Ré*. Associado ao efeito das fermatas, que finalizam a passagem anterior, esses blocos criam uma articulação que reforça a percepção do início da última fase do Desenvolvimento.

Ao tomarmos o pentacorde cromático descendente por orientação, veremos que as apresentações promovem uma descendência que percorre o total cromático três vezes. Na primeira apresentação nos oboés, vai-se de *Fáb* a *Dó* e, na seguinte, de *Dób* a *Sol*, sob execução dos clarinetes. A terceira apresentação inicia um processo de fragmentação da ideia, separando-a em duas partes: a primeira nas flautas, em registro grave, e a segunda nos clarinetes. O percurso, então, se estende de *Fá#* a *Réb* – uma quarta justa em contraste com as terças maiores anteriores. A fragmentação da ideia fornece o material que constituirá as linhas cromáticas de terças paralelas nos fagotes que encerram a passagem.

Figura 2.79: Início da 2ª. seção da 2ª. parte do Desenvolvimento. Variações da ideia temática do oboé 1º. Mov., c.136-145.

O piano apresenta a ideia temática do oboé novamente em coleção diatônica. Mão direita e esquerda utilizam duas coleções diatônicas diferentes, relacionadas por transposição por terça maior (T4) – equivalentes a *Láb* e *Dó Jônios*. Em seguida,

duas terças menores, também em transposição por terça maior (T4), Sol-Sib e Mib-Fá#, formam uma tríade maior-menor que constitui o motivo organizador da passagem. Outras duas transposições do motivo, conectadas por terças menores em graus conjuntos, estendem o conjunto de notas à coleção octatônica completa Sol-Lá-Sib-Dó-Réb-Mib-Mi-Fá#. As flautas apresentam uma variação da ideia em um pentacorde que pertence simultaneamente à mesma coleção octatônica e a uma coleção diatônica: Sol-Lá-Sib-Dó-Mib de classe de conjuntos 5-25 (02358). No c. 149, são os fagotes que enunciam a ideia em direção invertida, contraída intervalarmente, de maneira a apresentar tríades maior-menor em seu percurso (Sol-Sib-Si-Ré, Sib-Réb-Ré-Fá e Réb-Mi-Fá-Láb). Juntas, constituem a coleção octatônica completa Sol-Láb-Sib-Si-Réb-Ré-Mi-Fá. Há outra tríade maior-menor em posição importante. Na anacruze do c. 146, o tricorde Dó-Mib-Mi pertence à mesma tríade maior menor Do-Mi-Mib-Sol que, acrescida de uma sétima maior, encerra a passagem no início do c. 151 (Figura 2.80).

Figura 2.80:1º. Variações da ideia temática do oboé. Motivo a partir de tríade maior-menor. Mov., c. 146-154.

O motivo da tríade maior-menor sofre uma pequena variação. As terças menores em relação de transposição por sexta ascendente menor (T4) se aproximam, estabelecendo uma relação de transposição por quinta justa (T5). O motivo é posto em sequência a partir do c. 152, após um compasso que prolonga, com bordaduras, o

tetracorde Do-Mi-Mi $\flat$ -Sol-Si. Na sequência, alternam-se piano e orquestra seguindo por transposições por tons inteiros variadas. Há tanto tétrades menores com sétima quando a transposição é por quinta (T5) (sonoridade octatônica e diatônica que também se apresenta verticalmente), como tríades maior-menor quando a transposição é por sexta menor (T4). Isto ocorre porque a terça menor mais aguda de cada motivo na mão direita do piano só se move uma vez, ou seja, no primeiro tempo do c. 152 temos Si $\sharp$  e Ré $\sharp$  que permanece como Dó e Mi $\flat$  no terceiro tempo. Só no compasso seguinte a terça menor desce para Lá $\flat$  e Si.

Em relação à passagem anterior (c. 146-151), pode-se dizer que houve uma contração intervalar, afinal, as terças que se conectavam linearmente percorriam uma coleção octatônica. Nos c. 152-155, elas movem-se cromaticamente. Ao final da passagem forma-se uma téttrade menor com sétima de Si $\flat$ , cujo conteúdo, em parte, é transposto cromaticamente: Lá $\flat$ -Si $\flat$ -Ré $\flat$  move-se para Lá-Si-Ré. A retenção do baixo na nota Fá transforma o tetracorde em téttrade meio-diminuta em segunda inversão para o início da seção seguinte (Figura 2.81).

Figura 2.81: Motivo da tríade maior-menor em progressão por tons inteiros. 1º. Mov., c. 152-155.

Do c. 155 ao 165, a ideia temática do oboé passa por novo processo de variação. A versão da ideia que mais se aproxima desta é a que foi apresentada pelas flautas no compasso 147 (Figura 2.74). Sua estrutura se constitui de uma coleção diatônica completa organizada em sequência de terças descendentes tal como mostra a Figura 2.82.



Figura 2.82: Variação da ideia temática do oboé. 1º. Mov., c. 155-156.

As apresentações em sequência da ideia temática do oboé ocorrem de tal maneira que a primeira nota de cada segmento de terças corresponda à penúltima nota do segmento anterior, ou seja, repetindo as duas últimas (Figura 2.83). Consequentemente, o intervalo entra a primeira nota de um segmento e a última do anterior, tocadas simultaneamente, formam também um intervalo de terça. O procedimento é repetido até a quinta apresentação e as primeiras notas de cada segmento formam a sequência de quintas Fá-Dó-Sol-Ré-Lá. O segmento que se inicia em Lá é abreviado e sua continuidade se dá no registro superior. Trocas de registro, a partir de então, permitem que se constituam duas linhas descendentes em movimento de terças paralelas até que se atinja a díade Sol-Sib no fim do compasso 158. As trocas de registro se dão por oitavas, sendo algumas delas oitavas diminutas (Ré#-Ré e Dó#-Dó). Durante toda a passagem, as coleções diatônicas vão se alterando até que se obtenha a coleção de Lá $\flat$  menor harmônica, uma quase transposição por semitom (T1) da coleção inicial – Lá Eólio. O acorde de Sib menor com sétima (desconsiderando o baixo em Sol) também se transpõe por semitom (T1), gerando o acorde de Si menor com sétima que inicia, no compasso 165 um processo retransitivo.



Figura 2.83: Disposição sequencial das variações da ideia temática do oboé. 1º. Mov., c. 155-165.

A tétrede de Si menor com sétima se desdobra em uma linha de baixo ascendente nos fagotes com a coleção de Si Jônio. As duas mãos do pianista movem-se em uníssono, apresentando ainda a ideia temática do oboé, em terças paralelas, por três vezes, criando três patamares. Em seguida, fagotes e trompas enunciam a ideia temática em sua versão ascendente. Esta apresentação é imitada em ciclo de quintas, tal como ocorrera com a ideia temática do trompete na Seção Conclusiva 3 (Figura 2.59, p. 90). Da mesma maneira, cada enunciação prolonga-se de maneira que se obtenha no início do compasso 173 um acorde de quartas sobrepostas (Dó#-Fá#-Si-Mi-Lá-Ré). As transposições, no entanto, são ascendentes, ou seja, parte-se do registro grave em direção ao agudo. A Figura 2.84 apresenta um esquema com apenas a primeira nota de cada apresentação.

The image shows a musical score for piano and woodwinds. It is divided into three systems. The first system is labeled 'piano' and 'fagotes Si Jônio'. The second system is labeled 'trompa e fagotes'. The third system is labeled 'T5'. Dotted circles highlight the first notes of several phrases in each system, showing an ascending sequence of notes across the systems. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Figura 2.84: Início da 3ª. parte da parte 2 do Desenvolvimento. 1º. Mov., c. 165-172.

A partir do compasso 173, temos os compassos finais do Desenvolvimento, nos quais duas coleções predominam: Lá menor melódica e Mi Jônio. (Figura 2.85) A ideia temática do oboé passa novamente a ser apresentada em transposições ascendentes, com a alternância das notas iniciais entre Lá e Ré. Ao atingir o registro

agudo, uma figuração formada com as notas de Lá menor melódica ascendente nas madeiras sobrepõe-se a uma sequência descendente de tríades executada pelos trombones, enquanto os outros metais executam pentacordes descendentes de Ré menor. O procedimento acumulativo conduz a passagem até um acorde de Mi maior com sétima em segunda inversão, sustentado pelos metais, enquanto o piano realiza uma variação do gesto inicial do Concerto: uma escala diatônica ascendente de Mi Mixolídio culminando na Recapitulação no compasso 180.

Coleção  
Lá menor melódica

Lá-Sol#-Fá#-(Fá)-Mi-Ré#-Dó#-Si-Lá-Sol#-Fá#-Mi

Figura 2.85:Seção final do Desenvolvimento. 1º. Mov., c. 173-180.

### 2.3. Recapitulação e Coda

O acorde inicial da Recapitulação, um *Mib* maior, relaciona-se por transposição de semitom (T1) com o acorde de Mi maior sustentado nos dois compassos anteriores. O mesmo procedimento, com as tríades de Si maior e *Sib* maior em segundas inversões, ocorreu entre o fim do 2º. Tema e a Seção Conclusiva (c. 58), assim como no fim de algumas seções na segunda parte do Desenvolvimento (c. 155 e c. 165). Nesses casos, as transposições também formam acordes de Si (um meio-diminuto e outro menor). O fato de o Desenvolvimento terminar com o baixo em Si está de acordo com os eixos de simetria, uma vez que os trítomos Ré-Láb e Fá-Si

representam eixos ortogonais<sup>51</sup>.

Sob a perspectiva dos ciclos intervalares, os eixos equivalem a ciclos de terças menores. O ciclo de quintas e o de semitons são os únicos compostos pelos doze tons. Em contraste, há três ciclos de terças menores diferentes. Isto possibilita que o espaço de doze tons se organize geometricamente, de maneira que, se possa passar de um eixo a outro por transposições por semitom, quarta justa ou terça maior e que se permaneça no mesmo eixo quando as transposições forem por terça menor ou trítono. Consequentemente, há ainda a possibilidade que um eixo de simetria seja estabelecido a partir da relação de trítono, provocando um senso de polaridade, afinal, o trítono relaciona alturas em extremidades opostas, tanto no ciclo de quintas quanto no ciclo cromático. A transposição por quinta, que encontra seu paralelo na harmonia tonal, é, portanto, uma troca de eixos e não uma modulação no sentido tradicional.

A primeira parte do Desenvolvimento começava e terminava com o baixo em *Láb* (c. 74 e 119). Na segunda parte, o *Láb* é reiterado no baixo, no compasso 125, na seção da ideia temática do piano. Ao fim da seção, o baixo vai a *Si* no c. 127, onde permanece por dois compassos. No compasso 135, entretanto, o baixo troca de eixo com a nota *Mib*, na qual permanece até o fim do c. 145, quando sobe para a nota *Mi*, buscando o terceiro eixo. Em mais um passo cromático, o eixo *Ré-Láb-Fá-Si* é retomado, com quatro compassos com o baixo em *Fá* (c. 152-155). Ao fim desta seção, o baixo finalmente atinge a nota *Si* (c. 165). Após uma oscilação, com a qual surge um *Dó#* pedal do fim do compasso 168 até o compasso 173, o baixo volta a *Si* no c. 177. O eixo inicial do Concerto constitui-se pelos trítonos *Sol-Dó#* e *Sib-Mi*. A última seção do Desenvolvimento termina com um acorde de *Mi* maior após cinco compassos, nos quais a coleção de *Lá* menor melódica é enfatizada, criando uma relação de primeiro e quinto graus. No entanto, a resolução em relações harmônicas tradicionais foi contrariada e o acorde de resolução relaciona-se com o acorde realizado por relação de trítono em um movimento que remete à resolução dos acordes de sexta aumentada. A questão é que o objetivo de uma Recapitulação

---

<sup>51</sup> Como aponta Somfai (1996, p. 21), há um texto conciso e informativo escrito por Bartók com uma descrição da estrutura em quatro movimentos da *Música para Cordas, Percussão e Celesta*, no qual o compositor “[...] delinea as relações básicas entre os tons dos movimentos (que Ernő Lendvai, posteriormente, chamou de ‘sistemas de eixos’ de Bartók): o primeiro e o último em *Lá* (com *Mib*, o ‘mais remoto tom’ em relação a *Lá* no clímax da fuga), com o segundo e terceiro movimentos em *Dó* e *Fá#*, respectivamente” (tradução nossa).

“[...] outlined the basic relations of keys in the movement (which Ernő Laendvai later called Bartók ‘axis system’): the first and the last in *A* (with *Eb*, the ‘remotest key’ to *A* at the climax of the fugue), with the second and the third movement in *C* an *F#*, respectively”.

tradicional seria trazer um acorde de Sol maior ou, ainda, um acorde que se relacionasse com ele por trítano ou terça menor, caso já estivessemos contemplando um eixo ortogonal. No entanto, a tríade *Mib* importa menos do que a relação entre a voz principal do soprano e a voz do baixo. Essas sim trazem as notas Sol e Sib respectivamente, evidenciando a importância estrutural do contraponto bivocal. Ao final da ideia temática, baixo e soprano dirigem-se à nota Sol e, então, temos o tríade de Sol maior (Figura 2.86).



Figura 2.86: Início da recapitulação. Ideia temática do piano. 1º. Mov., c. 180-182.

A característica mais notável da Recapitulação é a inversão das ideias temáticas. Diversas passagens da Exposição organizavam-se a partir de linhas descendentes e a mudança de direção destas tem um impacto considerável. A tendência ascendente permanecerá até o compasso final do 1º. Movimento. A textura simplificada, com predominante movimento paralelo, estabelecendo entre as linhas superior e inferior do piano o intervalo de décima-terceira, torna a direção claramente perceptível.

A estrutura temática do 1º. Tema altera-se. Duas apresentações da ideia temática do piano se separam por oito compassos. Escalas de *Fá#* Mixolídio no piano, retomando o gesto final do Desenvolvimento, antecedem a segunda apresentação e reforçam o efeito de recomeço. A textura é ainda mais simplificada e o piano executa as ideias temáticas com oitavas paralelas nas duas mãos. O baixo desloca-se para outra extremidade do eixo, alcançando a nota *Réb*. Em seguida, passa por *Mi* no piano que toca o acorde de *Dó* maior com sétima em primeira inversão, e na orquestra, para retornar a *Sol* no primeiro tempo do compasso 193 (Figura 2.87).



Figura 2.87: Segunda apresentação da ideia temática do piano na Recapitulação. 1º. Mov., c. 191-193.

Entre as duas apresentações da ideia temática do piano, há uma seção com a ideia temática do trompete invertida (Figura 2.88). Tuba e trombone reiteram no baixo a mesma nota Mi que serve de começo e fim à ideia temática, enquanto o piano desloca-se com tríades paralelas pela coleção de Mi Frígio.



Figura 2.88: Ideia temática do trompete em seção intermediária entre as apresentações da ideia temática do piano. 1º. Mov., c. 182.

Após a segunda apresentação da ideia temática do piano, há o retorno da ideia temática do oboé. Suas apresentações seguem um padrão defasado que forma, a cada nota longa (colcheia), uma sequência de terças em coleção diatônica: Sol-Mi-Dó-Lá-Fá-( )-Si (Figura 2.89). Cada linha move-se acompanhada por outra em movimento paralelo uma terça acima. O piano executa arpejos de tétrades diatônicas, reiterando no soprano a nota Dó.

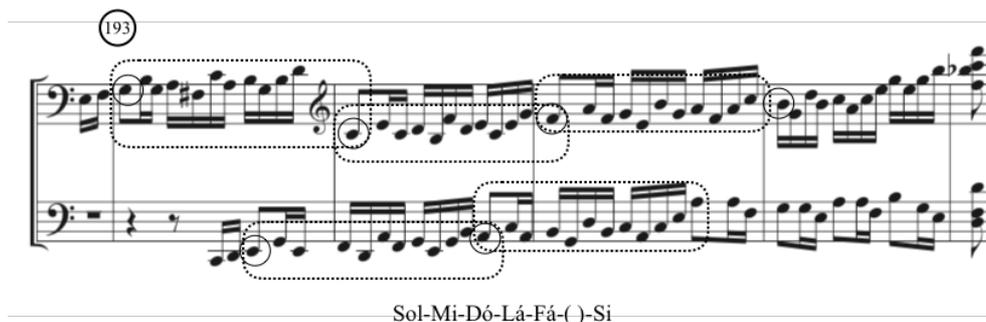


Figura 2.89: Seção após a apresentação da ideia temática do piano. 1º. Mov., c. 193-197.

A seção final do 1º. Tema na Recapitulação traz as madeiras, trompetes e pianos com blocos de acordes que se transformam em um pentacorde correspondente à coleção pentatônica Solb-Láb-Sib-Réb-Mib. Os metais restantes executam uma frase no baixo com as notas de uma coleção diatônica, Solb Mixolídio, que contém uma coleção pentatônica: Solb-Láb-Sib-Dó-Réb-Mib-Fá. As inflexões dessa frase formam dois tetracordes equivalentes a acordes de sétima diminuta que, unidos, formam uma coleção octatônica cujo eixo de simetria equivale ao eixo das coleções pentatônica e diatônica da seção. Os tetracordes estão dispostos de tal maneira que entrelacem a primeira e a última nota de cada um, gerando a linha de baixo que finaliza a recapitulação do 1º. Tema, restituindo a nota Sol, após a ocorrência das outras notas que compõem o seu eixo ortogonal (Figura 2.90).

col. pentatônica: Solb-Láb-Sib-Réb-Mib

col. diatônica: Solb-Láb-Sib-Dó-Réb-Mib-Fá

col. octatônica: Solb-Sol-Lá-Sib-Dó-Réb-Mib-Mi

Figura 2.90: Final do 1º. Tema na Recapitulação. 1º. Mov., c. 197-200.

A Recapitulação apresenta suas sessões abreviadas. O 1º. Tema que, na Exposição, estendia-se por 31 compassos, reduz-se a 20. Por sua vez, o 2º. Tema passa de 27 a 12 compassos e a Seção Conclusiva, de 16 a 10. Separando o 1º. Tema do 2º., há apenas o *glissando* descendente pentatônico, bem menos enfático do que as sequências de escalas ascendentes que antecedem as duas apresentações da ideia temática do piano. As três sessões atuam em uma continuidade que culminará em uma Cadência de Concerto com 31 compassos de extensão (c. 222).

Coube à orquestra iniciar o 2º. Tema, com variações das frases octatônicas. Além da mudança de direção, atuou sobre elas um processo de expansão intervalar no qual a coleção octatônica transformou-se em diatônica na primeira e, na segunda, em

tons inteiros. As primeiras e últimas notas de cada frase pertencem a um tetracorde correspondente a uma acorde de Sol maior com sétima, caracterizando o modo Mixolídio, cujas notas são prolongadas por três compassos. A nota Ré, também pertencente ao Sol maior, é a nota da qual partem as duas vozes do piano, não mais pulverizadas por trocas de registro, em movimento contrário agora divergente. Após percorrerem o segmento de tons inteiros do modo Mixolídio (Fá-Sol-Lá-Si), o percurso é expandido até o Mi $\flat$  na voz superior e até o Ré $\flat$  na inferior, completando uma coleção de tons inteiros (Mi $\flat$ -Fá-Sol-Lá-Si-Ré $\flat$ ). Essas linha, a que nos referimos, são formadas pelas colcheias. A coleção de tons inteiros também reflete uma expansão intervalar em relação ao uso de segmentos cromáticos na Exposição (Figura 2.91).

tons inteiros: Mi $\flat$ -Fá-Sol-Lá-Si-Ré $\flat$

col. diatônica: Fá-Sol-Lá $\flat$ -Si $\flat$ -Dó

tons inteiros: Si $\flat$ -Lá $\flat$ -Sol $\flat$ -Mi-Ré

Sol maior com sétima  
(modo mixolídio)

Figura 2.91: Início do 2º. Tema na Recapitulação. 1º. Mov., c. 200-203.

Linhas estruturais, que na Exposição eram descendentes, passam a ser ascendentes, como podemos observar a partir da voz executada no oboé a partir do compasso 208 até o fim do 2º. Tema (Figura 2.92). Seu conteúdo também está presente no piano que apresenta a linha ornamentada, mas sustentando as notas do oboé de maneira polifônica. A expansão intervalar também acontece no âmbito da passagem, uma vez que as seis primeiras notas correspondem a um segmento cromático e as restantes, a uma coleção de tons inteiros completa.

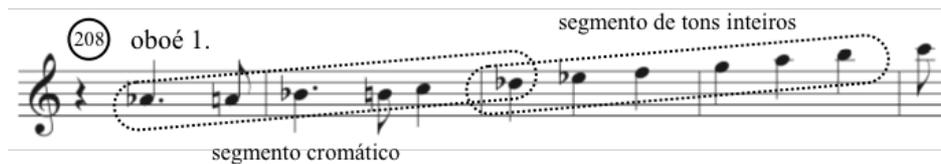


Figura 2.92: Linha ascendente estrutural no 2º. Tema. 1º. Mov., c. 208-212.

Apenas a Seção Conclusiva 3, com a ideia temática do trompete é recapitulada. Assim como no fim Exposição, um acorde quartal conclui a Seção: Lá-Ré-Mi (c.221). As enunciações da ideia temática, promovendo um percurso do registro grave ao agudo, remetem ao fim do Desenvolvimento, no qual a ideia temática do oboé desempenha o papel que agora cabe à versão retrogradada e invertida da ideia temática do trompete (Figura 2.93). A Seção Conclusiva da Recapitulação corresponde a um *tutti* orquestral e não tem a participação do piano, o que torna contrastante a Cadência de Concerto em seguida.



Figura 2.93: Ideia temática do trompete na Seção Conclusiva da Recapitulação. 1º. Mov., c. 212-213.

Com o início da versão original da ideia temática do trompete em terças paralelas (característica transferida da ideia temática do oboé), inicia-se a Cadência após os três toques dos tímpanos que restituem o movimento após a fermata. Os tímpanos também conduzem o baixo ao polo do extremo do eixo ortogonal, emitindo a nota Dó#. Mão direita e mão esquerda estabelecem um jogo polifônico no qual, inicialmente, o material exposto em uma é invertido pela outra, até que ambas assumam uma ascendência de terças paralelas. Após elaborado desenvolvimento da ideia temática do trompete, uma coleção de Mi Lídio dá início à Coda. A utilização de um modo de Mi abre uma paralelo com o Mi Mixolídio do fim do Desenvolvimento. Ressaltamos também que a nota Mi, conduzida ao baixo, integra o eixo ortogonal.

O modo Lídio, por possuir uma quarta aumentada, possibilitou que se estabelecesse uma figuração na qual fosse enfatizado, por inflexões, o eixo Mi Lá#. Em primeiro plano, surge o Tema do Desenvolvimento sob contração intervalar. Esta

variação, citada por Bartók (1992) em seu artigo, o tornou rigorosamente cromático (Figura 2.94).

The image shows a musical score for the beginning of the Coda. It consists of three staves. The top two staves are for the piano, with the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef. The music is in 3/4 time and features a chromatic scale with triplets. A dotted line connects the notes in the right hand, and a label 'eixo Mi-Lá#' is placed above it. The bottom staff is for woodwinds, labeled 'clarinetes em Lá e fagotes', and shows a rhythmic pattern. A box highlights the 'Tema do Desenvolvimento: Coleção Cromática' in the woodwind part.

Figura 2.94: Início da Coda com a recapitulação do Tema do Desenvolvimento sob compressão intervalar. 1º. Mov., c. 254-256.

Após uma longa seção de 31 compassos, cujo final se estabelece por um trinado no piano, com as notas Ré-Mib, acompanhado pelo triângulo, retorna, na flauta, a ideia temática do trompete, encerrando o 1º. Movimento. A ideia é dividida em duas partes e, em cada uma delas, utiliza-se uma coleção diatônica diferente: Lá e Dó# Jônios. O trinado transforma-se em trêmulo com a alternância de duas tríades relacionadas por transposição por semitom (T1). Lá maior, pertencente à primeira coleção utilizada pela ideia temática e Sol# maior. A segunda parte da ideia prolonga-se até a nota Sol, formando uma tríade maior-menor (Mi-Sol-Sol#-Si) (Figura 2.95). Nos últimos compassos do Concerto, o piano apresenta uma escala ascendente de oito notas de Sol Mixolídio e Sol Dórico sobrepostas, ou seja, com a terça menor e a terça maior, mas no acorde final, a terça menor desaparece.

Figura 2.95: Início da seção final da Coda. 1º. Mov., c. 282-286.

Alinhavando o Movimento como um todo, a ideia temática do trompete retorna em sua forma e instrumentação originais no compasso 292. Uma imitação em defasagem apresenta uma inversão da ideia que, assim como a original, começa e termina na nota Ré. As ideias se fragmentam e os pentacordes finais Lá-Sol-Fá-Mi-Ré e Sol-Lá-Si-Dó-Ré são repetidos. Da versão invertida, surge uma variação final, primeiramente no trombone e, em seguida, no trompete, quando ocorre uma mudança métrica significativa. Neste momento o piano inicia seu caminho ascendente com tríades diatônicas em bloco pela coleção de Ré Dórico (c. 2.95). László Somfai (1996, p. 167) refere-se a esta melodia final como um conclusivo canto triunfante em estilo húngaro (Figura 2.96).

Figura 2.96: Últimas apresentações da ideia temática do trompete. 1º. Mov., c. 292-305.

Diversas obras de Bartók desenvolvem-se a partir das regras da série de Fibonacci, como foi primeiramente demonstrado por Lendvai, segundo o qual, o crescimento regido por essa série é um sinal de organicidade que reflete a aproximação entre composição e natureza (LENDVAI, 2009, p.29). Os 307 compassos totais do 1º. Movimento, se forem divididos de acordo com a proporção áurea, teria uma parte maior de, aproximadamente, 190 compassos e uma menor de, aproximadamente, 117 compassos. A parte maior corresponderia à Exposição e ao Desenvolvimento e a menor, à Recapitulação. Por sua vez, Exposição e Desenvolvimento se relacionam, também, segundo a proporção áurea. Dessa forma, a menor parte, correspondente à Exposição, teria 72 compassos e a maior, o Desenvolvimento, 116. De fato, consideramos que o início do Desenvolvimento ocorre no compasso 74 e o da Recapitulação, no compasso 191 (Figura 2.97). A seção áurea ainda rege a Exposição: dos 74 compassos que a compõem, os 31 iniciais – número não muito distante de 28, seção áurea de 74 – correspondem à região do 1º. Tema.

Exposição - Desenvolvimento - Recapitulação

307		
74	116	117
190		117

Figura 2.97: Seções do 1º. Mov., segundo a forma sonata. As divisões entre as partes respeitam a proporção áurea.

### 3. Considerações Finais

Ao comentar os dois primeiros Concertos para Piano e Orquestra, Losseff (2001, p. 120) reconhece como evidente a habilidade de Bartók em manipular motivos e ideias temáticas, de tal maneira que eles transpassem diferentes prismas de forças variadas. A autora compara as duas obras, reforçando o que o próprio Bartók aponta em seu artigo sobre o 2º. Concerto, ou seja, ressalta o contraste entre as obras, a partir do caráter de seus conteúdos temáticos. Embora o artigo do compositor (BARTÓK, 1992) traga as ideias temáticas discriminadas, o que torna esse aspecto ainda mais atraente a todos que se aproximam analiticamente desta peça é a ubiquidade do material melódico básico durante todo o 1º. Movimento, verificada por nós em nossa análise.

A relevância das ideias temáticas, chamadas por Bartók de *sujeitos* – termo que optamos por evitar devido à sua vinculação à Fuga e a procedimentos similares, ainda que reconheçamos a proeminência da textura polifônica e a utilização do contraponto como fundamento estrutural –, fez do 2º. Concerto um objeto de estudo para Somfai (1996, p.163-167), em um capítulo que tem por assunto as estratégias de recapitulação do ponto de vista das transformações isomórficas. Somfai identifica, no Concerto, tanto o uso de formas originais, invertidas e de inversões retrogradadas da ideia temática do trompete, e aponta a ausência de formas retrogradadas.

A complexa malha polifônica da música de Bartók, mais especificamente do 2º. Concerto, faz do parâmetro melódico, seja temático ou motivico, uma importante orientação da escuta em diversos níveis. Isto revela tanto sua formação clássica e, em decorrência, suas intensas práticas e buscas em dar forma, desenvolver e refinar uma ideia musical, quanto suas atividades etnomusicológicas e seu esforço em transcrever e classificar as melodias tradicionais – questões que, na realidade, relacionam-se entre si (LOSSEFF, 2001, p. 129).

Em seu trabalho de campo, Bartók coletou uma variedade surpreendente de melodias de canções de origem popular húngara, eslovaca e romena (entre outras nacionalidades) e, visando sua publicação, procurou organizar objetivamente o extenso material. Ao longo de sua pesquisa, Bartók desenvolveu métodos próprios de classificação, chegando a uma organização que se baseava em múltiplos níveis: “(a) construção melódica, (b) estrutura rítmica, (c) estrutura silábica, (d) tessitura, (e)

sistema escalar e (d) função da canção folclórica” (ELDERLY, 2001, p. 38, tradução nossa). Segundo Elderly,

[...] seu envolvimento com música folclórica mudou sua abordagem de coletor amador para a de um pesquisador cientificamente rigoroso; ele experimentou, através do folclore musical, o impulso criativo humano, a ‘força natural’ que enriqueceu sua própria imaginação musical; isso mudou sua visão de mundo: através de sua intuição artística, ele visualizou laços imprevisíveis entre civilizações passadas e presentes (ELDERLY, 2001, p. 41, tradução nossa)<sup>52</sup>.

As discussões sobre essa questão melódica aparecem, também, em Zieliński (2011, p.283), que associa a ideia temática do piano do 2º. Concerto ao ritmo húngaro *verbunkos*<sup>53</sup>, uma “[...] dança dos alistamentos militares – um tipo de música instrumental tempestuosa, flexível e atraente que teve sua origem na música folclórica<sup>54</sup> (ELDERLY, 2001, p. 24, tradução nossa). Ainda que não possamos comprovar – no escopo desse trabalho – a pertinência dessa associação feita por Zielinski, verificamos que, em todas as suas apresentações, a ideia temática do piano permanece diatônica, reforçando os laços com a identidade folclórica. Seus processos de variação agem, prioritariamente, sobre a métrica e a justaposição de modos. Além disso, sua vinculação ao 1º. Tema justifica o uso apenas de suas formas original e inversa, propiciando a clareza de seu reconhecimento (Figura 3.1).

---

<sup>52</sup> [...] His involvement with folk music changed his amateur collector’s approach to that of a rigorous scientific investigator; it changed his musical thinking, his language of music; he experienced through music folklore the human creative impulse, the ‘natural force’ which enriched his own musical imagination; it changed his entire world view: through his artistic intuition he has visualized unsuspected ties between past and present civilizations.

<sup>53</sup> O primeiro movimento de *Contrastes para Violino, Clarinete e Piano*, de Bartók, tem a indicação de *verbunkos*.

<sup>54</sup> “[...] a recruiting dance – a tempestuous, flexible, appealing, sentimental type of instrumental music which took its origin from folk music”.

1º. Mov. 4 original

1º. Mov. 8

1º. Mov. 58

1º. Mov. 61

1º. Mov. 119

1º. Mov. 180 inverso

1º. Mov. 191

3º. Mov. 45 original

3º. Mov. 49

Figura 3.1: Ideia temática do piano suas ocorrências no 1º. e 3º. Movimentos.

Em relação à ideia do trompete, percebemos uma maior maleabilidade com a ocorrência também da forma retrógrada inversa, embora se mantenha diatônica. Seu papel como *função delimitadora* tem importância fundamental na articulação formal do 1º. Movimento, inclusive, na Cadência de Concerto, ao articular a Recapitulação e a Coda. Somfai (1996, p. 166) acrescenta que suas seis primeiras notas são uma citação de um tema do *Pássaro de Fogo* de Stravinsky, o qual Bartók acreditava que fosse, originalmente, uma melodia folclórica (Figura 3.2).

The image displays six staves of musical notation for trumpet, each representing a different variation of a thematic idea. The first staff is labeled '1º. Mov. original' with a circled '2'. The second staff is '1º. Mov. 130'. The third staff is '1º. Mov. 168'. The fourth staff is '1º. Mov. inverso 182'. The fifth staff is '1º. Mov. retrógrado inverso 212'. The sixth staff is '3º. Mov. 66' and includes triplets. The notation uses treble and bass clefs and includes various rhythmic values and articulations.

Figura 3.2: Ideia temática do trompete e algumas de suas ocorrências no 1º. e 3º. Movimentos.

Há um grande contraste entre o que ocorre com essas ideias temáticas diatônicas que compõem o 1º. Tema e o percurso do Tema do Desenvolvimento. Este sofre processos de contração intervalar, pelos quais a melodia, originalmente diatônica, transforma-se em cromática (Figura 3.3). Bartók orgulhava-se desse processo que julgava ter inventado mas, posteriormente, revelou, em sua palestra em Harvard, em 1942, mais de uma década após a escrita do 2º. Concerto, um misto de satisfação e surpresa ao descobrir um vínculo deste procedimento com a música folclórica.

Uma circunstância bastante surpreendente foi descoberta em conexão com a compressão de melodias diatônicas em cromáticas. Eu a descobri apenas seis meses atrás, quando estudava o estilo cromático dalmata. Parece que este estilo não é [geograficamente] independente, pois não consiste de melodias cromáticas autônomas que não tenham variantes em outras regiões. As melodias cromáticas deste estilo são, de fato, nada mais do que melodias diatônicas de regiões vizinhas, comprimidas ao nível cromático. [...] Quando eu, primeiramente, usei o dispositivo da extensão de melodias cromáticas em diatônicas, ou vice-versa, pensei ter inventado algo realmente novo, que jamais havia existido. E agora vejo que um princípio, absolutamente idêntico, existe na Dalmácia desde sabe-se lá quando, talvez séculos. (BARTÓK, 1992, p. 382, tradução nossa)<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> A rather surprising circumstance has been discovered in connection with the compression of diatonic into chromatic melodies. I discovered it only six months ago when studying the Dalmatian chromatic style. It appears that this style is not an independent style, consisting of independent chromatic

Figura 3.3: Tema do Desenvolvimento (c. 82-85) e suas variações no 1º. e no 3º. Mov. (BARTÓK, 1992, p. 420-421).

Esta especificidade do Tema do Desenvolvimento o coloca, como havíamos comentado no capítulo anterior, em um situação de particular importância: a compressão intervalar entra no campo do pensamento composicional idiomático do compositor. As variações a que esse Tema é submetido também não são facilmente descritas, denotando a invenção livre que o cerca. A compressão intervalar relaciona o cromatismo e o diatonismo tanto em larga escala quanto em pequena e, como bem ressalta Bayley (2001, p. 170), o que se conserva nesse processo é o contorno melódico. A autora identifica perfis similares ao início do Tema do Desenvolvimento em outras duas obras: o *Quarteto de Cordas nº.4* e na *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (Figura 3.4). Identificamos na *Dança em Ritmos Búlgaros nº. 3*,

---

melodies which have no variants elsewhere. The chromatic melodies of this style are, as a matter of fact, nothing else than diatonic melodies of the neighboring areas, compressed into a chromatic level. [...] When I first used the device of extending chromatic melodies into a diatonic form, or vice-versa, I thought I invented something absolutely new, which, never yet existed. And now I see that an absolutely identical principle exists in Dalmatia since Heaven knows when, maybe for many centuries.

do sexto volume do *Mikrokosmos*, um motivo com o mesmo perfil melódico que passa, da mesma maneira, por compressão intervalar (Figura 3.5).

The image displays five musical excerpts from different works, illustrating similar melodic profiles through interval compression. Each excerpt includes the work title, instrument, and specific measures:

- String Quartet No. 4, I, bar 16:** Vln II, *Allegro* (♩ = 110). The melody consists of a series of eighth notes with a chromatic contour.
- Piano Concerto No. 2, I, bars 81-2:** Pno, *Tranquillo* (♩ = 88), *p sub. grazioso*. The melody features a chromatic contour with a dotted rhythm.
- Piano Concerto No. 2, I, bars 104-6:** wind, *Mosso* (♩ = 104), *ff*. The melody shows a chromatic contour with a dotted rhythm.
- Music for Strings, Percussion and Celesta, I, bar 2:** Vla, *Andante tranquillo* (♩ = ca 116-112), *con sord.*, *pp*. The melody is a chromatic contour with a dotted rhythm.
- Music for Strings, Percussion and Celesta, II, bars 5-6:** Vlins, *Allegro* (♩ = ca 138-144), *f*. The melody is a chromatic contour with a dotted rhythm.

Figura 3.4: Melodias cromáticas e diatônicas de contorno similar. Fonte: BAYLEY, 2001, p. 170.

The image shows a single musical staff in 3/8 time. The first measure is circled with the number '1' and contains the notes G4, A4, B4, C5. The second measure is circled with the number '48' and contains the notes G4, A4, B4, C5, with a double bar line between the two measures. This illustrates the compression of the intervallic structure of the motif.

Figura 3.5: Compressão intervalar motívica. *Mikrokosmos*, vol. 6, n. 150, *Dança em Ritmos Búlgaros* nº. 3.

No tocante à trama motívica do 2º. Concerto, nossa análise descreve o estabelecimento de uma rede de transformações integrada às ideias temáticas e à forma musical. Há motivos que derivam das ideias temáticas, tais como os tetracordes iniciais da ideia temática do 1º. Tema e do Tema do Desenvolvimento – o tetracorde diatônico Sol-Lá-Si-Dó de classe 4-11 (0135) e o tetracorde quartal (pentatônico e diatônico) Dó#-Ré#-Fá#-Sol# de classe 4-23 (0257). A diferença fundamental entre eles é que apenas o segundo é simétrico. Como mostramos no capítulo anterior, o motivo do 1º. Tema foi intensamente trabalhado e desenvolvido no 2º. Tema, com implicações formais ao antecipar a volta do material do 1º. Tema na Seção Conclusiva.

Como matriz constituinte, motivos também permitem aproximar ideias temáticas, evidenciando suas semelhanças e promovendo unidade. A anteriormente comentada compressão intervalar do Tema do Desenvolvimento, em sua enunciação cromática pelas trompas no compasso 99, apresenta o motivo inicial sobre o

tetracorde de classe 4-7 (0145) Dó#-Ré-Fá-Sol $b$ . O mesmo tetracorde fora antecipado no 1º. Tema, na *continuação*, emergindo como uma variação motivica do 1º. Tema, em processo de desenvolvimento (Ré $b$ -Mi $b$ -Fá-Sol $b$ ). A 2ª. aumentada deste tetracorde demarca, formalmente, um procedimento de liquidação que prepara a cadência do 1º. Tema. Há, inclusive, a semelhança de contorno.



Figura 3.6: Tetracorde 4-7 (0145) e sua ocorrência no 1º. Tema (c. 17), no Tema do Desenvolvimento (c. 99) e no início da 2ª. seção do 2º. Tema (c. 41).

No início da 2ª. seção do 2º. Tema (c. 41), uma transposição do mesmo tetracorde marca a presença da coleção menor harmônica sobreposta à coleção octatônica. Esta é mais propriedade motivica fundamental percebida em nossa análise. Um subconjunto de classe de alturas tem a propriedade de representar, como uma metonímia, uma coleção referencial que o contenha. No c. 49, surge a célula Z Si-Dó-Fá-Fá#, conjunto de classe 4-9 (0167), que estabelece a prioridade da coleção octatônica sobre as outras, anteriormente presentes no 2º. Tema. Sobreposto à mesma célula Z preenchida e apresentada pelo trombone com surdina (c.55), o piano apresenta o tetracorde octatônico e diatônico Mi $b$ -Ré-Dó-Si, de classe 4-3 (0134) que prepara a volta do diatonismo predominante da Seção Conclusiva. Estabelece-se assim uma relação de variação com o motivo do 1º. Tema, do qual ele deriva e o qual ele antecipa.

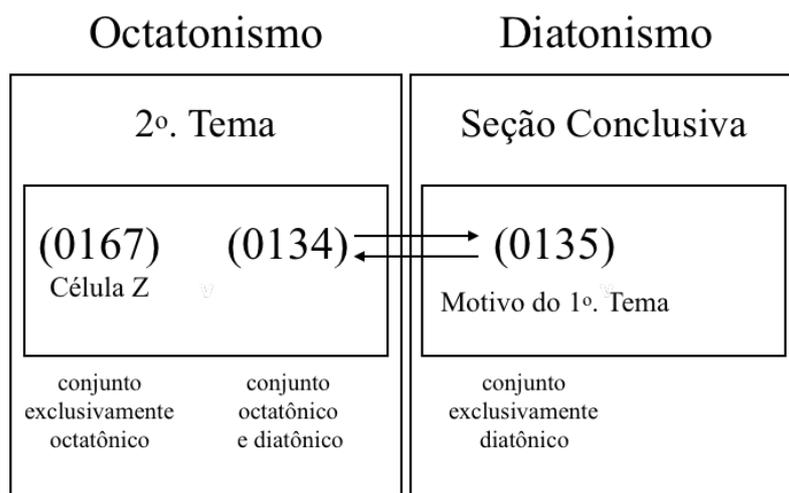


Figura 3.7: Prioridade da referencialidade de uma coleção estabelecida por seus subconjuntos.

Outro tetracorde simétrico que não pode deixar de ser mencionado é a tríade maior-menor, conjunto de classe 4-17 (0347) por sua presença ao longo de todo o 1º. Movimento. Ela representa também uma relação entre o universo diatônico e o octatônico. Seu diatonismo se dá a partir da sobreposição de dois modos. As apresentações da ideia temática do piano na forma original promovem uma mudança no terceiro grau do modo, passando de um Mixolídio para um Dórico, ou vice-versa. Devemos, entretanto, ressaltar que a relação entre o material temático e as tríades maior-menor difere das relações motívicadas anteriormente mencionadas, por não se tratar de parte constitutiva linear, mas por verticalizar a justaposição de modos.

Do ponto de vista da direcionalidade, a mudança de coleção provoca contraste e altera a densidade do material. Antokoletz (1984, p.139) enxerga, na contração ou expansão intervalar, um fator de progressão. Tornou-se paradigmática sua análise do 4º. *Quarteto de Cordas*, a partir dos tetracordes chamados de células X, Y e Z – cromático de classe 4-1 (0123), de tons inteiros de classe 4-21 (0246) e octatônico de classe 4-9 (0167), respectivamente (Figura 3.7).

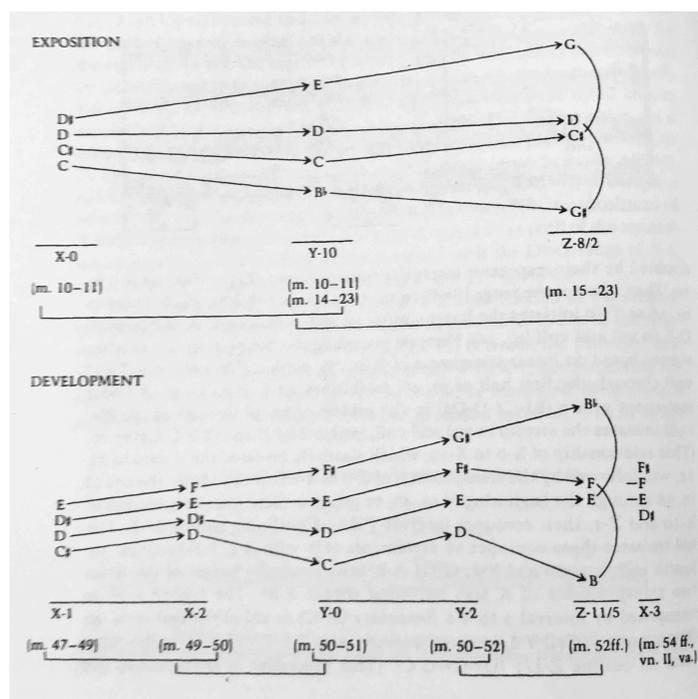


Figura 3.8: Progressão X-Y-Z no 4º. *Quarteto de Cordas*. Fonte: ANTOKOLETZ, 1984, p. 139.

Ao escrever sobre a *Sonata para Dois Pianos e Percussão*, Antokoletz reitera a importância desse procedimento no contexto do intrincado cromatismo polimodal, em interação com os ciclos intervalares<sup>56</sup> nas obras da fase de maturidade de Bartók, lembrando estar entre estas obras o 2º. Concerto:

Estas interações tornar-se-iam parte de suas estruturas Clássicas mais bem definidas depois de meados dos anos 1920. Finalmente, em um contexto de modos folclóricos e de ciclos intervalares, o senso tanto de liberdade quanto de unidade, que caracteriza a *Sonata para Dois Pianos e Percussão* de Bartók e suas outras obras, deve ser atribuída, em parte significativa, ao seu domínio da técnica de “extensão” orgânica de temas cromáticos ou o reverso: “compressão cromática” de temas diatônicos<sup>57</sup> (ANTOKOLETZ, 2000, p. 92, tradução nossa).

No 2º. Concerto, podemos reconhecer o predomínio da coleção diatônica no 1º. Tema e, dada a importância de suas ideias temáticas, confirmamos a significativa função referencial que essa coleção representa: a coleção diatônica é o ponto de

<sup>56</sup> As coleções referenciais podem ser expressas por ciclos intervalares, nos quais: o ciclo de quinta gera segmentos equivalentes a coleções diatônicas e pentatônicas; os ciclos de tons inteiros geram coleções de tons inteiros; a coleção octatônica é a combinação de dois ciclos de terças menores; o ciclo de terças maiores gera tanto a coleção hexatônica quanto a de tons inteiros; e o ciclo de segundas menores equivale à coleção cromática.

<sup>57</sup> These interactions were to become part of his more clearly defined Classical structures after the mid-1920s. Ultimately, within the context of the folk modes and the interval cycles, the sense of both freedom and unity that characterizes Bartók’s *Sonata for Two Pianos and Percussion* and his works must be attributed in significant part to his mastery of the technique of organic “extension” of chromatic themes or the reverse: “chromatic compression” of diatonic themes.

partida, o *exordium* estrutural e harmônico. Em boa medida, a jovialidade expressiva temática a que se refere Losseff (2001, p. 122) pode ser compreendida como um atributo de comunicabilidade da pelo diatonismo, em concordância com a descrição de seu caráter feito por Bartók (1992, p. 419), como leve e popular, afirmando que, em certos momentos, o Concerto o lembrava de suas obras de juventude.

O 2º. Tema, no qual há uma forte interação entre diferentes coleções, há o predomínio do octatonismo, o que pode ser visto com compressão intervalar. A volta do material temático do 1º. Tema na Seção Conclusiva e, conseqüentemente, do diatonismo reverte o processo, mas não ao patamar inicial, tendo em vista a sobreposição de coleções diatônicas distintas. A expansão intervalar intensifica a entrada no Desenvolvimento, seção em que a interação entre o material proveniente dos tricordes quartais ocorrem em um contexto cromático. O percurso global da Exposição pode ser sintetizado pela transformação da coleção diatônica em octatônica e dela em cromática.

Ao confrontarmos o 2º. Concerto com o modelo analítico da forma sonata, não foi nossa intenção chegar a conclusões definitivas sobre a validade e pertinência deste pensamento formal. Muito menos, almejamos empreender um projeto taxonômico. A identificação de procedimentos e materiais foram sempre consideradas em suas dinâmicas formais. De maneira geral, os mais diversos comentadores da obra de Bartók, apoiando-se nos escritos do compositor, lidam com o *design* da forma-sonata: Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação. Entretanto, ao confrontarmos nossa perspectiva analítica com a bibliografia específica da Teoria da Sonata, propusemos a questão no contexto pós-tonal, colocando-a em tensão. A presença de um pensamento de forma sonata pode ser considerada válida neste 1º. Movimento, principalmente, por sua direcionalidade e menos pela identificação de suas tradicionais seções. Além da variedade textural, típica do contexto da forma sonata, outros elementos participaram da constituição de um discurso teleológico.

Como afirma Losseff (2001, p. 123), “o uso de formas tradicionais foi um aliado no estudo constante que Bartók fez de outros compositores”. A autora refere-se ao modelo beethoveniano de conflito-resolução e à recapitulação temática dos temas do 1º. Movimento no 3º. Temos aqui, entretanto, uma perspectiva muito mais ampla, segundo a qual, as possibilidades de compreensão formal da obra se abrem potentemente. O percurso descrito anteriormente, no qual a Exposição progride em um sentido de compressão intervalar e culmina no Desenvolvimento, provoca uma

expectativa em relação à Recapitulação. Como vimos, o 2º. Tema traz como material a coleção de tons inteiros que, em relação ao uso da coleção octatônica na Exposição, pode ser visto como expansão intervalar. No entanto, a coleção de tons inteiros cria nova tensão na relação entre 1º e 2º Temas na Recapitulação e contraria o que poderia ser esperado, ou seja, a volta do diatonismo.

A Recapitulação apresenta dois importantes contrastes em comparação à Exposição: ela é mais curta e mais contínua. O 2º. Tema mantém seu caráter fluido, hesitante e de crescente energia que leva à Cadência de Concerto. Em seguida, porém, retorna, na Coda, o Tema do Desenvolvimento (c. 255), após um segundo processo de contração intervalar que fez, do seu início, um tetracorde cromático de classe 4-1 (0123). A instrumentação ressalta, timbricamente, a importância da passagem por meio de uma fusão: os dois clarinetes e os dois fagotes enunciam o tema em oitavas paralelas, mas dispostos de maneira que o primeiro clarinete e o fagote executem a linha superior e a linha inferior fique com os segundos. Por uma questão de tessitura – um Dó# no segundo espaço da clave de Fá no início do compasso 256 –, utiliza-se o clarinete em Lá ao invés de Sib.

O sentido de compressão intervalar, no qual de uma seção referencialmente diatônica encaminha-se a uma cromática, tal como ocorrera na Exposição, é invertido na Coda. Partindo da versão da versão mais cromática do Tema do Desenvolvimento, a Coda tem a sua conclusão com o retorno do diatonismo, com as últimas apresentações da ideia temática do trompete.

Outros parâmetros agiram em sinergia com a contração intervalar na construção da direcionalidade global do 1º. Movimento. Em primeiro lugar, o retorno em formas invertidas dos temas, apontado como uma estratégia de recapitulação por Somfai (1996). A inversão, em muitos casos, produz variedade sem detrimento da unidade, algo em si, bastante interessante. O predomínio de linhas estruturais, com sentido descendente, construídas, assim como as ideias temáticas, por graus conjuntos, caracteriza, direcionalmente, a Exposição. Isto permite que esse parâmetro gere contraste na Recapitulação, afinal, as linhas passam a ser prioritariamente ascendentes.

Outro fator que colaborou com a construção da direcionalidade foi a condução linear extremamente bem cuidada, sustentando a trama polifônica em todos os momentos. Os sentidos descendentes ou ascendentes se estabelecem, localmente, configurando pequenas unidades de sentido que se articulam de forma coesa graças ao

contraponto. Em certos momentos, pode haver alguma dispersão da linha, ocasionada por trocas de registro, mas o sentido mais profundo da direção se mantém. Este procedimento contrapontístico potencializa, também, os contrastes entre os materiais de diferentes coleções, tanto do ponto de vista da contração intervalar, quanto do valor timbrístico dos intervalos que compõe o material harmônico.

Por fim, é necessário que se mencione o emprego dos eixos ortogonais. Como apontamos na análise, os eixos ortogonais se estabelecem no 2º. Concerto principalmente nos baixos que, em muitas passagens permanecem estáticos como nota pedal e, em outras, tem-se o mesmo baixo em posições significativas, tanto no início quanto no fim. A importância estrutural do baixo ecoa as palavras de Stravinski, em suas conversas com Robert Craft, posteriores à morte de Bartók. O compositor russo menciona que o baixo, na música de Gesualdo, repousa mais do que as outras vozes e, em seguida, afirma que o baixo ainda funcionava como raiz harmônica para ele, mesmo na música composta naquele momento (STRAVINSKI, 1984, p. 25).

Em suma, nesta tese, pudemos identificar ideias temáticas, procurando descrever os procedimentos que as transformam; estabelecemos nexos entre elas e os motivos que as compõem, relacionando-os em uma trama polifônica que propicia unidade e variedade de maneira coerente; constatamos o uso de coleções referenciais em intrincada interação como material harmônico básico; observamos como, a partir de diversos parâmetros ordenados, produz-se direcionalidade; verificamos como a condução do baixo fundamenta a organização geométrica do parâmetro das alturas; e, finalmente, mantivemo-nos constantemente orientados pelo entendimento de que, fora de um agenciamento formal que fundamente tais questões, o sentido musical não se produz.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Berg: O Mestre da Transição Mínima*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

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

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.

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

BERRY, Wallace. *Structural Functions of Harmony*. Englewoods Cliffs: Dover Publications, 1987.

\_\_\_\_\_. The String Quartets and Works for Chamber Orchestra. In: BAYLEY, Amanda (Org.) *The Cambridge Companion to Bartók's Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 151-174.

BOSS, Jack. Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in atonal Music. *Music Theory Spectrum*. California: University of California Press, vol. 14, No. 2, p. 125-149, 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.

ELDERLY, Stephen. Bartók and Folk Music. In: BAYLEY, Amanda (Org). *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 24-42.

FRISCH, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variations*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

FUX, Johann J. *The Study of Couterpoint: Gradus ad Parnassum*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1971.

GILLIES, Malcolm. The Canonization of Béla Bartók. In: ANTOKOLETZ, Elliot et al. (Ed.). *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

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

LOSSEFF, Nicky. The Piano Concertos and the Sonata for Two Pianos and Percussion. In: BAYLEY, Amanda (Org). *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 118-132.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Nova Iorque: W.W. Norton and Company, 1988.

SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition*. Hillsdale: Pendragon Press, 1977.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Style an Idea*. Berkeley: University of California Press, 1975.

SOMFAI, László. *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

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

STRAVINSKI, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Stravinski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

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

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

TARUSKIN, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. Bartók and Stravinsky: Odd Couple Reunited? *The New York Times*, Nova Iorque, 25 de out. 1995. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1998/10/25/arts/bartok-and-stravinsky-odd-couple-reunited.html>

VASCONCELOS, Rodrigo de Carvalho. *Coleções Referenciais do Mikrokosmos de Bartók e da Prole do Bebê n. 1 de Villa-Lobos*. USP: Dissertação de Mestrado, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-16072015-154149/pt-br.php>

\_\_\_\_\_. *Análise da Primeira Dança em Ritmo Búlgaro do Mikrokosmos de Béla Bartók*. In: 28o. Congresso da ANPPOM. Cadernos de Resumos e Anais. Manaus: Universidade Federal do Amazonas: 2018. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/aper/viewFile/5461/1945>

WALDBAUER, Ivan F. *Analytical Responses to Bartók's Music: Pitch Organization*. In: BAYLEY, Amanda (Org.) *The Cambridge Companion to Bartók's Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 215-230.

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

YEOMANS, David. *Bartók for Piano*. Bloomington: Indiana University Press: 1988.

ZIELIŃSKI, Tadeusz A. *Bartók: Leben und Werke*. Mainz: Schott, 2011.