Processos de recomposição na *Bagatelas* para piano No. 4 Op. 6 de Bartók: uma análise comparativa entre a canção húngara e obra do compositor

Júlia Zanlorenzi Tygel USP – jutygel@gmail.com

Resumo: Este artigo discute brevemente os processos de *recomposição* musical utilizados por Bartók na peça No. 4 da coleção *Bagatelas* para piano Op. 6 (1908), através de análise comparativa entre a obra do compositor e a canção tradicional húngara utilizada para sua criação, acessada por meio de gravação e transcrição do compositor. A análise demonstra que Bartók, por um lado, adaptou a estrutura do original a padrões da música erudita européia e, por outro, expandiu e desenvolveu ideias nele já contidas, inserindo novos elementos. A peça, no limiar entre os conceitos de composição e o arranjo, traz informações interessantes sobre a abordagem de Bartók frente a repertórios tradicionais. Este artigo é um recorte de pesquisa de doutorado em andamento sob orientação do Prof. Dr. Marcos Lacerda e financiamento CAPES, parcialmente desenvolvida sob orientação do Prof. Dr. Joseph Straus e financiamento CAPES-Fulbright.

Palavras-chave: Bartók, Bagatelas para piano Op. 6, recomposição, reescritura, arranjo.

Processes of recomposition on Bartók's *Bagatelles* for piano No. 4 Op. 6: a comparative analysis between the Hungarian song and the piece by the composer

Abstract: This paper briefly discusses some *recomposition* processes used by Bartók on his *Bagatelles* for piano No. 4, Op. 6 (1908), through a comparative analysis between the composer's piece and the Hungarian traditional song which based its creation. The original song was accessed through recording and transcription published by the composer. The analysis shows that Bartók adapted the structure of the original according to Western classical music patterns, but also developed and expanded some of its ideas, through the addition of new elements. The piece, intertwining the concepts of composition and arrangement, provides interesting informations about Bartók's creative approach to traditional music. This study is part of a current PhD research developed under supervision of Prof. Dr. Marcos Lacerda and CAPES financial support. It was partially developed under supervision of by Prof. Dr. Joseph Straus and support of the CAPES-Fulbright program.

Keywords: Bartók, Piano Bagatelles Op. 6, recomposition, rewriting, arrangement

O processo de *recomposição* ou *reescritura* consiste na prática de conceber uma obra musical a partir de um original pré-existente, que pode ser tanto uma música específica de autor conhecido ou não, quanto um conjunto de músicas ou sonoridades, como por exemplo um cancioneiro popular (Straus: 1990; Ferraz: 2008). Embora presente em diversos períodos da história da música, essa abordagem composicional tornou-se mais recorrente na música erudita no século XX, especialmente em função dos movimentos nacionalistas que propunham utilizar materiais musicais tradicionais para a criação de obras eruditas (Straus: 1990; Szendy: 2008). Acompanhou esse processo uma crescente conscientização sobre a própria prática da *recomposição*, ainda bastante atual, que em macro-esfera pode ser associada aos avanços da antropologia ocorridos no século XX no que tange à percepção da subjetividade e parcialidade inerentes ao processo de observação e descrição do *outro* (Geertz,

1978). Szendy (2008) afirma, justamente, que ao *adaptar* uma obra, o adaptador coloca-se na posição singular de demonstrar aos outros sua maneira única de ouvi-la e entendê-la.

Este artigo apresenta um pequeno recorte da pesquisa de doutorado em andamento "A reescritura como processo composicional: as abordagens de Bartók, Debussy, Villa-Lobos e Ligeti na contemporaneidade", iniciada em 2010 no Programa de Pós-Graduação em Música da USP sob orientação do Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda e que teve durante dez meses acompanhamento do Prof. Dr. Joseph Straus durante estágio "sanduíche" na City University of New York. Aqui, apresento a análise da *Bagatela* para piano No. 4 Op. 6 de Bartók sob o viés da *recomposição*.

Suchoff (2004), um dos principais revisores da obra de Bartók, divide suas composições em cinco níveis de complexidade em relação à utilização de materiais tradicionais, que vão desde arranjos para melodias conhecidas até um nível de abstração total no qual já não é mais possível identificar e isolar elementos característicos da linguagem do compositor, e o que se percebe é mais uma "sensação de folclore". A música de Bartók, aqui, já deve ser considerada mais universal que local, pelo emaranhamento inseparável de elementos de tradições musicais muito diferentes (Ledoux: 2009). Embora esse nível mais abstrato pareça ser o mais interessante do ponto de vista composicional, é nos arranjos e peças que aludem claramente aos seus materiais de origem que podemos aprofundar a análise dos processos de *recomposição* de Bartók, pois em relação a eles tem-se acesso às fontes brutas de inspiração do compositor: suas gravações de campo e transcrições.

Uma parcela considerável dos arranjos para melodias tradicionais de Bartók foi feita durante sua juventude e em concomitância com suas pesquisas etnomusicológicas, como é o caso da peça aqui abordada, de 1908. Mais que simples transcrições harmonizadas ou propostas de tradução entre linguagens, tais arranjos parecem ter sido oportunidades para que o compositor exercitasse seu domínio sobre as características desses materiais, testando seus limites, possibilidades de desenvolvimento e suas interseções com a música européia alemã aprendida durante sua formação. Vale lembrar que, então recentemente, na segunda metade do século XIX, a produção do também húngaro Liszt havia iniciado uma mudança na percepção do processo de *adaptação* musical de algo meramente técnico para uma atividade com valor artístico (Szendy, 2008). Os arranjos de Bartók para canções tradicionais têm, nessa perspectiva, interesse artístico que os colocam em sintonia com suas composições e que, pela moderação na inclusão de novos elementos, nos permitem visualizar seus processos criativos de maneira bastante específica.

Em artigo que analisa a coleção *Romanian Christmas Carols* (Sz. 57, 1915), formada por arranjos de Bartók para melodias tradicionais romenas, Arauco (1987) compara as diferenças na melodia em quatro fontes: as melodias anotadas nos cadernos de campo do compositor, as transcrições que ele posteriormente realizou e publicou de suas gravações feitas em campo, as versões publicadas no prefácio da primeira edição musical, e melodia efetivamente utilizada nas peças. Arauco identificou mudanças significativas das melodias nessas diferentes fontes, e tece o argumento de que Bartók progressivamente as *adaptou* no sentido de deixar suas estruturas mais próximas dos padrões da música ocidental. Seus exemplos musicais mostram mudanças aparentemente pequenas no ritmo, ornamentação, forma e outros aspectos que tornam as frases musicais menos ambíguas em relação às notas enfatizadas, aos pontos de repouso, à estrutura binária (antecedente e consequente), etc. Tais mudanças ocorrem majoritariamente entre as anotações de campo e a transcrição posterior da melodia gravada. No entanto, a autora realça que, eventualmente, elementos retirados da melodia são reintroduzidos na composição final de maneira diferente — por exemplo, uma ambiguidade modal pode não estar mais na melodia, mas na harmonia.

Embora o estudo de Arauco restrinja-se a uma coleção específica, acredito que essa postura tenha sido recorrente na prática de arranjar do compositor, estando também presente nas peça aqui analisada. A *Bagatela* No. 4 Op. 6 foi composta a partir de uma canção tradicional húngara à qual tive acesso por duas fontes: a gravação feita por Bartók, disponibilizada em CD (LUKÁCS, 2002) e sua transcrição publicada no livro *The Hungarian Folk Song* (Suchoff: 1981), localizada por Lampert (2008). Não tive acesso às anotações de campo do compositor e não tenho notícia de um prefácio que teria acompanhado a primeira edição musical. O Exemplo 1 mostra minha transcrição livre feita a partir da gravação, com funções harmônicas simples, a título de comparação com o Exemplo 2, que mostra a transcrição publicada de Bartók, e o Exemplo 3, que mostra uma redução da peça final.



Exemplo 1: Minha transcrição livre da gravação da melodia tradicional húngara recolhida por Bartók e catalogada sob o número 7a em seu livro *The Hungarian Folk Song*.

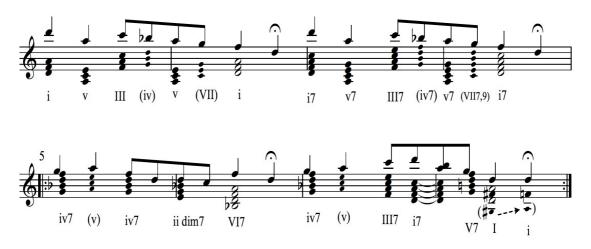


Exemplo 2: Transcrição de Bartók da mesma melodia referida no Exemplo 1, catalogada sob o número 7a em seu livro *Hungarian Folk Song*, e localizada por Lampert (2008) como referente à Bagatela No. 4. A transposição para Sol é parte do método de catalogação do compositor, para facilitar sua análise comparativa.

As diferenças entre as duas transcrições são interessantes: a divisão de compassos da transcrição de Bartók é essencialmente diferente da minha, acarretando a acentuação de notas diferentes, somada pela diminuição da duração de algumas notas e silêncios em comparação com minha escuta. Na versão do compositor, a melodia recebe uma padronização rítmica, além da indicação de "tempo giusto", enquanto eu a escutei como "rubato". Sua versão omite algumas notas ornamentais e interpreta outras como appoggiaturas e não notas de menor valor rítmico, esclarecendo não serem estruturais. Glissandos vocais são transformados em appoggiaturas de uma nota com função harmônica. A melodia é consideravelmente alterada, perdendo boa parte de suas ambiguidades originais e tornando-se estruturalmente mais clara: nos compassos 4 e 10 do Exemplo 1, existe uma ênfase no III grau da escala utilizada na canção (no caso, a nota Fá em Ré eólio). No compasso 4, essa nota é enfatizada tanto por sua duração quanto pela escala descendente que a antecede, iniciada em Dó, a nota que poderia ser a fundamental de seu sua dominante. No compasso 10, o Dó novamente antecede o Fá de repouso temporário. O final da melodia é ambíguo, com a chegada ao Ré final por um salto descendente de quarta, dando quase a sensação de que a melodia ainda poderá continuar, e quem sabe terminar na nota Fá. O compasso 2 do Exemplo 2 mostra como Bartók alterou a ênfase da melodia no III grau (Si) para uma escala que claramente chega na tônica do modo eólio (Sol), passando pelo III grau em tempo fraco, o que o torna quase uma nota de passagem. Nos compassos 5 e 6 do Exemplo 2, a ênfase no III grau da escala é novamente atenuada em dois momentos: a alternância entre III e i, presente no compasso 9 do Exemplo 1, é transformada em uma escala descendente; e a nota longa no III grau do compasso 10 do Exemplo 1 é transformada em escapada ornamental, além de ter sua possível dominante (nota Dó no Exemplo 1 e nota Fá no Exemplo 2), transformada em mera appogiatura. O final eslarece a tônica Sol pela oposição a Ré, seu v grau, em tempo forte no último compasso, diferentemente do que ocorria no original, quando o iv grau era acentuado.

Essas mudanças fazem a canção soar mais tonal que o original gravado, e fazem com que sua estrutura se pareça mais com o modelo de antecedente e consequente da música erudita. Há que se considerar, contudo, que enquanto eu tive acesso somente a uma versão gravada por Bartók, ele certamente conhecia outras versões e características da canção além da preservada pela gravação, e algumas de suas alterações podem advir de sua memória, mais que desse registro específico. De uma forma ou de outra, parece-me claro existir aqui um processo de *tradução* do estilo musical tradicional húngaro para o estilo europeu ocidental.

O Exemplo 3 mostra uma redução da *Bagatela* No. 4 Op. 6 de Bartók, que consiste em um arranjo elaborado dessa melodia. Ele retoma a transposição original da gravação, em Ré, alterando o registro para uma oitava acima (minha redução elevou outra oitava a partir da partitura, a fim de facilitar a leitura). O arranjo retira ainda mais ambiguidades da canção dos pontos de vista melódico e rítmico, o que torna sua estrutura mais clara e homogênea para ouvidos ocidentais. Embora a partitura não possua fórmula de compasso, o que pode sugerir maior liberdade de interpretação rítmica, todos os compassos são ternários – ao contrário das transcrições do compositor e minha –, sendo os pontos de repouso marcados por fermatas e não havendo silêncio entre as partes.



Exemplo 3: redução da *Bagatela* No. 4 Op. 6 de Bartók. Notas menores e entre parênteses denotam acordes de passagem e notas ornamentais. A melodia foi mantida como na partitura original, transposta uma oitava acima.

Em relação à harmonia, o compositor desenvolve um crescendo em complexidade, apresentando inicialmente uma harmonização simples para depois adicionar novos elementos. Esse recurso de aumento de complexidade é uma estratégia de composição presente em inúmeras obras do repertório erudito, baseada na ideia de acúmulo de tensão ou sonoridade em tempo linear. A primeira parte da melodia é apresentada com a harmonia

implícita na melodia, e não difere muito de minha própria harmonização simplista. Nos primeiros dois compassos, essa harmonia é apresentada de forma triádica, e no terceiro e quarto compassos, quando a primeira parte da melodia é repetida, os mesmos acordes são apresentados com suas respectivas sétimas e dobras de notas, modificando um pouco a sonoridade mas não alterando suas funções essenciais. É digno de nota o detalhe da adição de sétima menor e nona maior no acorde de Dó maior do quarto compasso. Essa adição de notas é característica de um acorde com função de dominante (V de Fá, no caso) e dessa maneira o compositor poderia estar sugerindo, momentaneamente e na harmonia, a ambigüidade entre os pontos de repouso na tônica (Ré) e no III grau (Fá) presente na canção original de forma melódica. Tal ambigüidade é logo dissipada, com a finalização no acorde de Ré menor.

Na segunda parte da melodia, Bartók faz alterações harmônicas mais profundas: o terceiro tempo do compasso 5 do Exemplo 3, que em minha harmonização era um i grau (compasso 9 do Exemplo 1), é aqui harmonizado como iv grau de Ré eólio, Sol, repetindo o acorde do primeiro tempo do compasso e mantendo a suspensão harmônica. Esse acorde poderia mesmo ser interpretado como preenchendo todo o compasso, se considerarmos o acorde do segundo tempo tendo função de escapada. No início do compasso 6, tal suspensão é enfatizada pela inclusão de uma nota uma terça abaixo desse acorde, formando, aparentemente, o acorde de ii grau diminuto com sétima menor. No entanto, o Ré da melodia e o esse acorde podem ser entendido como um retardo, sendo a nota melódica principal o Dó que o sucede, como ocorria na minha transcrição da canção (Exemplo 1). Assim, teríamos aqui o acorde de Dó maior com sétima, possível V grau de Fá, a nota que originalmente competia com o i grau em relação à sua importância. Assim, aqui teríamos novamente uma sugestão harmônica sutil da ambigüidade melódica entre os i e III graus do original.

O repouso é alcançado na sequência, por um surpreendente salto harmônico de trítono que não leva nem ao i e nem ao III, mas ao VI grau da escala de Ré eólio. Isso pode ser entendido como uma expansão da ideia de ambiguidade em relação à tônica, já presente na canção original, que aqui é trabalhada com recursos alheios ao original, oriundos da criatividade e formação musical de Bartók. O local escolhido para a colocação desse elemento surpresa é, estruturalmente sob os parâmetros da música européia, o ponto de maior tensão da peça: o final da primeira metade da segunda parte da melodia, que a suspende para que a música termine na parte seguinte. Poderíamos entender que nesse momento o compositor desenvolve um elemento importante da canção tradicional, mas por meio de suas próprias ferramentas, traçando um caminho particular de trabalhar com o material de origem.

Um procedimento com conotação semelhante e ainda maior surpresa harmônica ocorre no final da segunda parte da melodia, no compasso 8 do Exemplo 3, detalhada no segundo compasso do Exemplo 4 abaixo, da maneira como ocorre na partitura.



Exemplo 4: detalhe da partitura da segunda parte da Bagatela No. 4 Op. 6, compassos 7-8.

A naturalização da nota Si, no primeiro tempo do compasso 8, segunda colcheia, forma uma tríade de Sol maior, vi grau alterado de Ré eólio. Na partitura original (Exemplo 4), na primeira colcheia do compasso, o baixo já está na nota Sol, mas as outras notas delineiam o acorde de Ré menor com sétima (é o que em música popular seria chamado de "acorde sus", formado por notas do V e ii grau da tonalidade). Na redução, optei apenas por marcar o acorde como Sol maior, IV grau, por sua maior importância funcional, embora o acorde anterior possa ser entendido como tendo função de preparo para sua sonoridade. Na sequência, o compositor altera também as notas Fá e Sol, sustenizando-as. Em minha redução (Exemplo 3), interpretei o Fá# como parte do acorde do segundo tempo, formando um Ré maior com sétima menor, e o Sol# como nota ornamental que é utilizada como polarização melódica para o Lá do acorde seguinte, o Ré menor final. Nessa perspectiva, o acorde do segundo tempo teria a formação de um acorde com função de dominante (maior com sétima menor), como se fosse V de Sol maior, o acorde que acabou de ser tocado no primeiro tempo (embora também com sétima). Outra possível sonoridade parcialmente sugerida seria Ré mixolídio, pela presença do Si natural e Fá#, apesar do Sol# (que pode ser entendido melodicamente). De uma forma ou de outra, essa surpresa final é o ponto máximo de ambiguidade modal/tonal da peça, que pode ser interpretado como a expansão, pelo compositor, de uma idéia já contida no original de forma melódica, e por ele explorada de forma nova, surpreendente e pessoal no parâmetro harmônico.

Considerações finais

A abordagem composicional de Bartók na *Bagatela* para piano No. 4 Op. 6 está aparentemente em uma situação limítrofe entre os conceitos de arranjo e composição. O compositor alterou significativamente seu original, mantendo suas linhas gerais mas adaptando-o a padrões melódicos, rítmicos e estruturais da música européia. No entanto, ele

deslocou elementos melódicos e rítmicos do original para o parâmetro harmônico, desenvolvendo ideias da canção húngara à sua maneira, através da inclusão de novos elementos, gerando novas sonoridades e demarcando seu estilo composicional. Essa postura de explorar elementos musicais de outro universo a partir de ferramentas de sua própria vivência e cultura em muito se relaciona às dinâmicas de apropriação cultural discutidos pela antropologia no século XX, nas quais uma cultura assimila e reinterpreta elementos de outra, sob seus próprios ângulos e valores (Hall, 2000).

Não é de estranhar que, depois de inúmeras experiementações desse tipo com melodias tradicionais, as obras mais maduras do compositor apresentem uma estética musical que já as incorpora como parte indissociável de sua linguagem, algo novo que só existe a partir da síntese entre linguagens. Em uma época marcada pela intensificação de encontros culturais nem sempre pacíficos e pela necessidade urgente de compreensão e diálogo com o *outro*, parece-me que a abordagem de Bartók, assim como as de outros compositores que fizeram uso da *recomposição*, tem hoje especial interesse do ponto de vista da inspiração artística.

Referências

- ARAUCO, Ingrid. Bartók's Romanian Christmas Carols: Changes from the Folk Sources and Their Significance. *The Journal of Musicology*, Vol. 5, N.2, pp.191-225, University of California Press, Primavera de 1987.
- FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. Sonologia, v. 1, p. 41-52, 2008.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- LAMPERT, Vera & VIKARIUS, Laszlo (ed.). Folk music in Bartók's compositions: a source catalog; Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak melodies. Budapeste: Hungarian Heritage House, 2008.
- LEDOUX, Claude. Curso Análise musical Impacto de tradições populares na composição musical: Forma estrutura, Complexidade, Tradição e modernidade, Interdisciplinaridade. Academia de Inverno 2009, Instituto de Artes da UNICAMP.
- LUKÁCS, Judit (prod.). Pure Springs: Hungarian Folk Tunes and their Arrangements in Works by Bartók & Kodály (2002). CD 18252. Austria: Hungaroton Records, 2002.
- STRAUS, Joseph. Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge, Masachussets, London: Harvard University Press, 1990.
- SUCHOFF, Benjamin. *Béla Bartók: A Celebration*. Lanham, Maryland & Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2004.
- SUCHOFF, Benjamin (ed.). *The Hungarian Folk Song by Béla Bartók*. Albany: State University of New York Press, 1981.
- SZENDY, Peter. A History of Our Ears. New York: Fordham University Press, 2008.