

Breve estudo analítico quanto ao papel da percussão na *Sonata para dois pianos e percussão* de Béla Bartók

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Thomaz da Silva Barreto
Instituto de Artes – Unesp
thomaz.s.barreto@unesp.br

Resumo. O presente trabalho visa traçar um breve estudo quanto ao papel dos instrumentos de percussão na *articulação de momentos formais* na *Sonata para dois pianos e percussão* (1937) de Béla Bartók. O trabalho se baseia em bibliografia já existente de análise sobre a peça buscando ressaltar a *função de articulador formal* que percussão ocupa na peça, tanto relacionando os materiais específicos empregados na percussão com o todo harmônico/motívico da peça como explicitando a peculiaridade histórica que é atribuir um papel central à percussão.

Palavras-chave. Béla Bartók, Percussão, Musicologia, Análise musical

Title. *Brief Analytical Study of the Role of Percussion in Béla Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion*

Abstract. The present work aims to outline a brief study of the role of percussion instruments in the articulation of formal moments in Béla Bartók's *Sonata for two pianos and percussion* (1937). The work is based on existing bibliography of analysis on the piece seeking to emphasize the function of formal articulator that percussion occupies in the piece, both relating the specific materials employed in percussion with the harmonic / motivic whole of the piece and explaining the historical peculiarity that is to assign a central role to percussion.

Keywords. Béla Bartók, Percussion, Musicology, Musical Analysis

1. Introdução

Béla Bartók foi um compositor húngaro nascido em Nagyszentmiklós em 1881. O corpo de sua produção se dá na virada do século XIX ao XX e nas primeiras décadas deste último. Desde cedo interessado pela música folclórica de sua região, atuou amplamente como etnomusicólogo, catalogando milhares de canções do centro/leste europeu. Um dos maiores expoentes do *modernismo musical*, sua obra é normalmente ressaltada enquanto marco na história da música por conta da utilização de materiais musicais provenientes da música folclórica húngara. Há, contudo, outro âmbito em que sua obra deve ser considerada de destaque histórico: na música para percussão.

Em verdade, contrariamente a tal separação como dois âmbitos distintos, há de se notar que para o compositor húngaro o impulso da música folclórica e seu crescente interesse no emprego de instrumentos de percussão provavelmente não eram tão distintos, como apontado por Emöke Ujj-Hilliard em sua tese de doutorado sobre a *Sonata para dois pianos e percussão* (Sz. 110):

Um de seus primeiros estudos (1917) analisa as melodias e os ritmos da música árabe do norte da África, na região de Biskra. Acredito que os estudos de Bartók sobre os instrumentos de percussão e os ritmos da música dessas nações influenciaram sua composição da Sonata para dois pianos e percussão. Esses estudos (especialmente da percussão árabe e turca) provavelmente deram impulso ao processo de composição da *Sonata para dois pianos e percussão*, especialmente na parte de percussão. (UJJ-HILLIARD, 2004).

De certo que não o único e provavelmente sequer o mais importante compositor envolvido no processo de desenvolvimento do repertório para percussão, é inegável que obras como *Música para cordas, percussão e celesta* (Sz. 106) ou a *Sonata para dois pianos e percussão* (Sz. 110) são marcos significativos no arco de emancipação da percussão da função subordinada a que foi relegada no contexto da música de concerto europeia. Há de se enfatizar que, mesmo de forma mais discreta quanto no caso de uma obra como *Ionisation* (1929–1931) - que com plena deliberação demonstra que é possível escrever uma grande obra exclusivamente para instrumentos de percussão -, o papel que a percussão ocupa na música de

Bartók está longe de ser meramente secundário, como pretende-se demonstrar a seguir analisando a *Sonata para dois pianos e percussão*.

Uma curiosidade aparentemente supérflua pode aqui já de antemão ser útil a exemplificar a posição que a sonata ocupa nesse processo de desenvolvimento histórico, a saber, quanto ao fato de que a peça se chama “Sonata para *dois pianos e percussão*”. Ocorre que apesar de originalmente concebendo a peça como um quarteto para dois pianos e dois percussionistas, conforme escreveu em 2 de setembro de 1937 numa carta a Paul Sacher (importante regente suíço que encomendara a composição tanto de *Música para cordas, percussão e celesta* como a sonata aqui discutida),¹ Bartók percebe que há uma possibilidade real de que os percussionistas da época não sejam capazes de executar a peça somente em duo, deixando aberta a possibilidade de que os instrumentos sejam divididos entre mais músicos.

Tal possibilidade, de fato, não tardou a se concretizar: depois da estreia da peça - que se deu em janeiro 1938, na Basileia -, já na primeira performance subsequente, que ocorreu no dia 11 julho do mesmo ano em Luxemburgo, foi necessário não somente três, mas quatro percussionistas, além da inclusão de um regente para coordenar o sexteto resultante.² Poucos meses depois, Bartók chega a cogitar cancelar a performance da peça programada para 31 de outubro na capital de seu próprio país, Budapeste, por conta da imensa dificuldade que os percussionistas demonstraram em conseguir acompanhar a peça. Em 8 de abril de 1939, Bartók interpreta a peça em solo europeu pela última vez na cidade de Veneza, sendo necessário seis percussionistas para conseguir executar a peça de forma, ainda assim, muito pouco satisfatória.³

Acreditamos ser relevante citar tais eventos de forma a evidenciar como, para a época, a peça não só representava um grande avanço em termos absolutos quanto ao papel da percussão numa composição (que é a tese que defendemos ao longo do artigo) mas também como pode ser considerada um marco técnico de grande exigência para o padrão estabelecido - tão surpreendente quanto tal afirmação possa soar para nossos ouvidos do século XXI, já

¹ C.f. UJJ-HILLIARD, 2004, p. 11

² Ibid., p. 15

³ Ibid., p. 15

acostumados com peças como *Psappha* de Iannis Xenákis ou as *Oito peças para timpani* de Elliott Carter, dentre outros inúmeros exemplos possíveis.

2. Sonata para dois pianos e percussão

O primeiro movimento da peça em geral segue a estrutura da sonata clássica/romântica usual com momentos bem definidos de exposição, desenvolvimento e recapitulação, apesar de em muito diferir quanto ao material harmônico e temático comumente presente no repertório desses estilos. A divisão formal de maior escala parece não ser grande problema na bibliografia analítica: tanto Kárpáti (1994), Ujj-Hilliard (2004) e Leong (1999) - amparados teoricamente por boa parte de autores mais tradicionais como Lázló Somfai (1996), Ernő Lendvai (1979), Elliott Antokoletz (1990), etc. - concordam na divisão a seguir: Introdução (compassos 1-31), Exposição (32-174), Desenvolvimento (175-273) e Recapitulação (274-443).

O primeiro movimento da peça se inicia com a indicação de andamento “Assai lento”, colocando colcheia a 70 BPM, tendo como primeiro material um rulo pianíssimo de F# no tímpano, por sobre o qual se inicia lentamente o motivo base da introdução no piano I - F#-E#-A (c.f. figura 1). Desde a primeira enunciação no compasso 2 até os compassos 4-5 (onde o tema da introdução de 9 notas é apresentado em sua plenitude pela 1ª vez) a tendência harmônica aqui é uma adição progressiva de notas novas em direção a um agregado cromático cobrindo o âmbito da sexta menor C#-A (melodicamente). Numa primeira observação, não é supérfluo que as notas tocadas no tímpano são F#, B e C#: como sequer o material melódico do piano I por si só fornece muito subsídio para afirmar uma polaridade em F#, posto seu forte caráter cromático, não se trata da função usual do tímpano de dobrar o baixo, mas efetivamente o único elemento que opera como baixo e na direção de apontar algum centro (por tocar os baixos da tônica, subdominante e dominante de F#) é o próprio tímpano, já desde o primeiro compasso posto em uma posição proeminente estruturalmente, mesmo que de forma relativamente discreta na textura pela baixa dinâmica.

Figura 1 - introdução do 1o mov. da *Sonata para dois pianos e percussão*⁴

I BÉLA BARTÓK

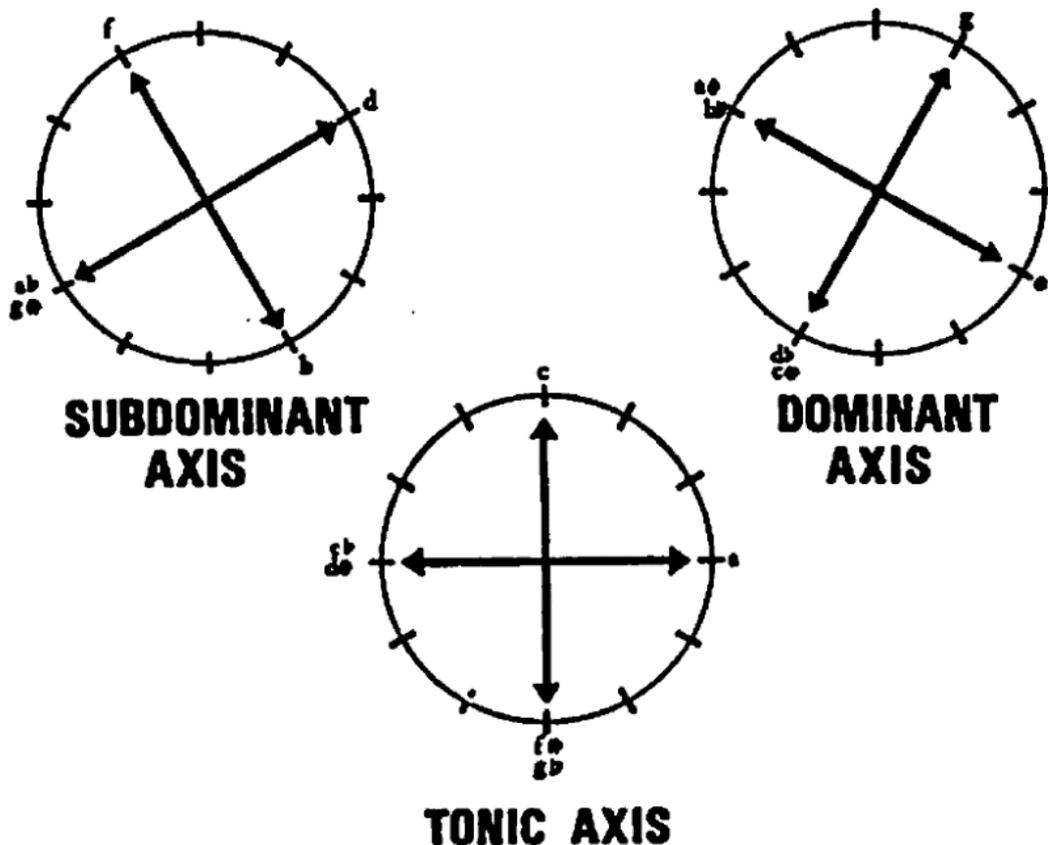


A prioridade da nota F#, como veremos a seguir, é tudo menos um detalhe do ponto de vista estrutural da peça, pois forma o eixo de trítono central da peça com a nota C que, por sua vez, é a nota que assumirá proeminência central na peça toda, conforme indicado por Ujj-Hilliard (2004, p. 59). Considerando que este trabalho não é o espaço adequado para uma discussão pormenorizada da *axial theory* proposta por Erno Lendvai em seu livro “Bartok, an

⁴ Todos os excertos de partitura foram extraídos de BARTÓK (1942), disponível em https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/c/c1/IMSLP606016-PMLP4692-Bartok_-_Sonata_for_Two_Pianos_and_Percussion.pdf

analysis of his music” (1979), basta apontar aqui que em Bartók é constante que sua música se organize ao redor de relações de trítonos em três eixos relacionados à tônica, subdominante e dominante, com eixos secundários relacionados às funções harmônicas relativas (acordes de Tr, Sr e Dr⁵ ou, em harmonia tradicional, graus vi, ii e iii). As fundamentais dos acordes principais das tonalidades são chamadas de polos, seus trítonos respectivos de contrapolos. Conforme indicado por Lendvai, “The pole-counterpole relationship is the most fundamental structural principle in Bartók’s music, in respect to both small and large forms.” (LENDVAI, 1979, p. 4). É possível visualizar com clareza a formação dos eixos por meio do círculo de quintas:

Figura 2 - os 3 eixos

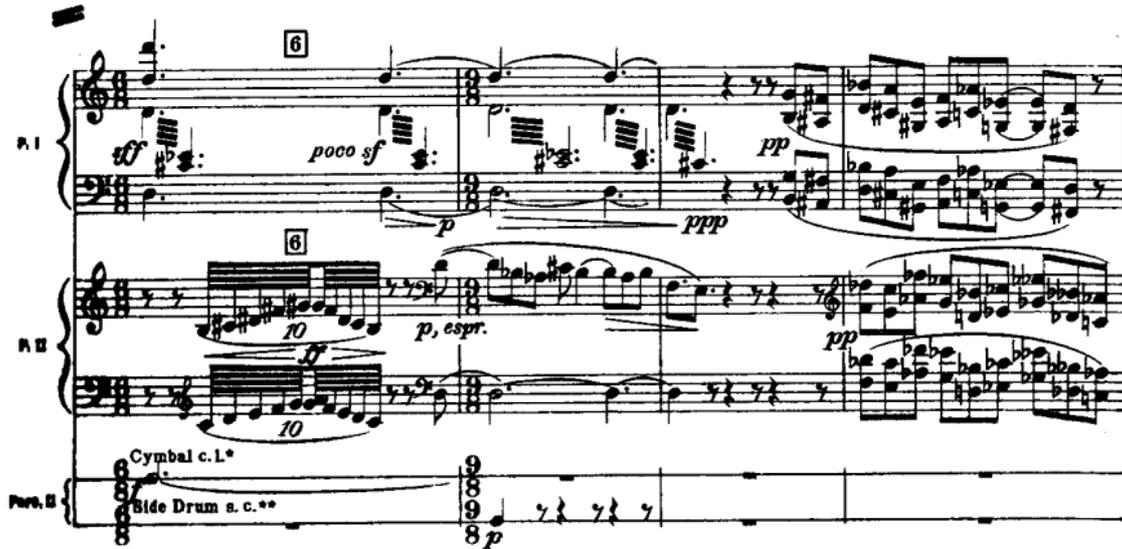


⁵ Siglas de Tónica Relativa, Subdominante Relativa e Dominante Relativa, respectivamente. Na harmonia funcional, os acordes de vi ii e iii grau (em tonalidade maior) são chamadas funções relativas, ou seja, mesmo sendo acordes diferentes, teriam funções análogas ou aproximadas à das funções principais de Tónica, Subdominante e Dominante. Aqui na *axial theory* tais acordes relativos se unem com os acordes relativos das funções principais em tonalidade menor - III, VI e VII, respectivamente tR (relativo maior da tônica maior), sR (relativo maior da subdominante menor) e dR (relativo maior da “dominante menor”) - para formar os eixos secundários de cada função, como podemos ver a seguir na figura 2.

Tal relação entre polo e contrapolo é visível nesta peça já desde o primeiro sistema (c.f. figura 1) na entrada da imitação do tema pelo Piano II, que toca a versão completa do tema de 9 notas transposto ao trítono no compasso 5 (ou seja, a partir de C). Nas iterações subsequentes do tema, vemos a exposição dos outros eixos, a saber, eixo da dominante (compassos 8-9) com tema apresentado agora a partir de G e imitado em Db e eixo secundário da subdominante (compassos 12-13), com tema apresentado em Ab e D (fundamentais dos acordes relativos da subdominante menor e maior, respectivamente).

Contudo, há um elemento chave aqui ao qual devemos voltar nossa atenção. Enquanto modelo composicional profundamente original, o sistema axial empregado por Bartók efetivamente garante um controle do material harmônico que aponta à possibilidade de equalização dos 12 semitons de sua clausura na hierarquia das escalas maiores e menores - querendo dizer, na mesma direção que o denso cromatismo da introdução, há uma tendência à neutralização das forças tonais mais básicas do sistema tonal, gerando uma certa sensação de estaticidade (comparativamente à forte teleologia da música de estética clássica, por exemplo). Em verdade, nesse processo de acumulação de notas que observamos ao longo dos primeiros 5 compassos, o que efetivamente impediria uma possível quarta iteração, nos levando a um tema de 12, e não 9 notas? Retrospectivamente, ao analisar a importância do intervalo de terça maior (e sua inversão, sexta menor) ao longo da peça, é possível obter razões estruturais convincentes para privilegiar esse intervalo. Mas do ponto de vista inverso à decomposição da análise, do ponto de vista da mão do compositor, aqui se demonstra a necessidade de um corte estrutural, uma incisão na fábrica do material musical que delimita esse tema com 9 notas, que interrompe o processo de acumulação. Como Bartók executa essa incisão? Por meio de um agressivo ataque no prato e um tremolo sforzandissimo de cluster ao piano (um uso do instrumento antes percussivo do que propriamente harmônico, no caso de Bartók) que cortam a sombria textura piano-pianíssimo do sistema anterior.

Figura 3 - segundo sistema da introdução



* *no! legao.* with the heavy end of a drum stick, on the dome.
 ** *s. c. (senza corda)* means: without snares.

Novamente, é digno de ênfase como estamos diante de um uso da percussão não como mero reforço ou colorismo em uma textura musical que funciona independentemente dela, mas propriamente de um emprego da percussão como articulador formal. Ocorre também que mesmo a relação entre os pianos e a percussão não segue a distribuição de função que se esperaria tradicionalmente no repertório europeu (colocando aqui em termos extremamente genéricos), no qual a percussão marcaria o ritmo e os pianos seriam encarregados da melodia: como apontado por Ujj-Hilliard, “probably the final goal is the balance between the “melodical” percussions and the “rhythmic” pianos” (UJJ-HILLIARD, 2004, p. 20). Efetivamente, o que temos aqui é o oposto - quem corta o sempre-igual constante das semicolcheias do piano é o ataque de prato + cluster.

Outro momento em que vemos a percussão efetuando esse papel de articulador formal é no compasso 31, notavelmente o último compasso da introdução preparando a entrada da seção de exposição no compasso 32 (C.f. figura 4). O material harmônico dos dois pianos desde o compasso 26 é filtrado para as notas B-D-F-Ab-Bb, formando um acorde maior-menor de Sol com 7m e 9m sem fundamental, dominante apontando diretamente à polarização de C. Do compasso 26 ao 31 a tensão é sustentada, “standing on the dominant” (como se diria nos termos de Caplin)⁶, e o material melódico se repete - novamente, de forma

⁶ C.f. CAPLIN, 1998, p. 16.

que parece que poderia continuar se repetindo para sempre. O instrumento que instaura a mudança e, no compasso 31, altera seu F para um F# é o Tímpano, F# que, na peculiar harmonia bartókiana, assume o papel de dominante (substituindo G e sendo encadeado para C) segundo a interpretação de Kárpáti (também corroborada por Ujj-Hilliard).

The F-sharp therefore substitutes for G and resolves in the manner of a leading note to the G of the C major triad, while in the upper parts A-flat does the same from the other side. B and F resolve similarly in the manner of leading notes to C-E, D being relatively neutral as in the traditional dominant chord, while B-flat increases the friction and tension of the leading note (KÁRPÁTI, 1976, p. 409, apud. UJJ-HILLIARD, 2004, p. 52).

Figura 4 - compassos finais da introdução



B. & H. 8675

2' 55"

3. Conclusão

Mesmo que de forma breve, espera-se que esse trabalho tenha sido capaz de apontar na *Sonata para dois pianos e percussão* de Bartók alguns aspectos nos quais a percussão assume função mais próxima da que veremos no repertório de grupo de percussão ou solista mais para frente no século XX e XXI, não enquanto mera família de instrumentos subordinada à marcação rítmica e colorido tímbrico/“efeitos” em contexto orquestral.

4. Referências

ANTONKOLETZ, Elliot. *The music of Béla Bartók*. Califórnia: University of California Press, 1984.

BARTÓK, Béla. *Sonata for Two Pianos and Percussion*. Londres: Hawkes & Son, 1942.

KÁRPÁTI, Janos. *Bartók kamarazenéje*. Zeneműkiadó, Budapeste, 1976.

LENDVAI, Erno. *Bartók, an analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1979.

LEONG, Daphne. *Metric Conflict in the First Movement of Bartók's Sonata for Two Pianos and Percussion*. *Theory and Practice*, no. 24, p. 57-90, 1999.

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

UJJ-HILLIARD, Emöke. *An Analysis Of The Genesis Of Motive, Rhythm, And Pitch In The First Movement Of The Sonata For Two Pianos And Percussion By Béla Bartók*. University Of North Texas, 2004.