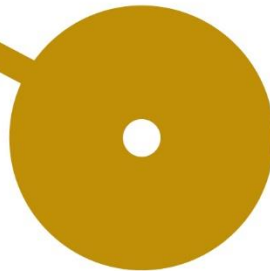




Análise de técnicas violinísticas
utilizadas por Béla Bartók em: *Sonata
para Violino N.º 2* (1922), *Quarteto de
Cordas N.º 4* (1928) e *Contrasts* (1938)

Joana Póvoa Monteiro

06/2024



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
VIOLINO

Análise de técnicas violinísticas
utilizadas por Béla Bartók em:
Sonata para Violino N.º 2 (1922),
Quarteto de Cordas N.º 4 (1928) e
Contrasts (1938)

Joana Póvoa Monteiro

Projeto Artístico apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Violino

Orientador: Professor Doutor Nuno Pinto

06/2024

Agradecimentos

Aos meus pais e irmãos, por todo o apoio que me têm dado ao longo do meu percurso musical e por acreditarem sempre em mim.

Ao Professor Doutor Radu Ungureanu, que me acompanhou durante os três anos de licenciatura e o primeiro ano de mestrado e que foi o principal impulsionador para que eu optasse por explorar esta temática no meu projeto, por todos os ensinamentos que me transmitiu.

Ao Professor Doutor Nuno Pinto, por ter aceitado o desafio de ser o meu orientador neste projeto artístico.

Ao Professor Vítor Vieira, por me ter apoiado neste último ano de mestrado.

A todos os amigos que, durante o meu percurso académico e não só, contribuíram, de alguma forma, para a realização deste projeto.

Ao Zé, pelo constante apoio emocional que me deu e por ter estado sempre pronto para me incentivar quando mais precisei.

Resumo

Este projeto aborda a utilização de técnicas violinísticas desafiadoras e peculiares existentes em algumas composições de Béla Bartók. Obviamente, as obras escolhidas incluem sempre o violino, mas o principal objetivo consiste em mostrar este instrumento em vários contextos. Neste caso, é destacada uma obra com violino e piano, um quarteto de cordas e um trio com clarinete, violino e piano.

Neste trabalho, foi feita uma contextualização biográfica e etnomusicológica do compositor e uma análise técnica das obras destacadas, de forma a ilustrar que a escrita deste compositor pode ser bastante desafiante para o violinista, relacionando a utilização das técnicas violinísticas com características da música folclórica húngara e romena.

Palavras-chave: Técnica violinística; Etnomusicologia; Virtuosismo; Música de câmara, Guia Técnico

Abstract

This project looks at the use of challenging and peculiar violin techniques in some of Béla Bartók's compositions. Obviously, the works chosen always include the violin, but the main aim is to show this instrument in various contexts. In this case, a work with violin and piano, a string quartet and a trio with clarinet, violin and piano are highlighted.

In this work, a biographical and ethnomusicological contextualisation of the composer and a technical analysis of the works highlighted were carried out, in order to illustrate that this composer's writing can be very challenging for the violinist, relating the use of violin techniques to characteristics of Hungarian and Romanian folk music.

Keywords: Violin technique; Ethnomusicology; Virtuosity; Chamber music; Technical Guide

Índice

Índice de figuras	8
Introdução	11
1. Estado da arte.....	13
2. Béla Bartók.....	15
2.1 Vida e Obra	15
2.2 Bartók e a sua relação com a etnomusicologia	17
3. <i>Sonata para Violino N.º 2</i>	19
3.1. 1.º Andamento (<i>lassu</i>)	19
3.2. 2.º Andamento (<i>friss</i>)	22
4. <i>Quarteto de Cordas N.º 4</i>	28
4.1. I. Allegro	29
4.2. II. Prestissimo, con sordino.....	36
4.3. III. Non troppo lento	40
4.4. IV. Allegretto pizzicato	45
4.5. V. Allegro molto.....	49
5. <i>Contrasts</i>	56
5.1. I. Verbunkos	56
5.2. II. Piheno.....	60
5.3. III. Sebes	62
Conclusão	67
Referências bibliográficas	68

Índice de figuras

Figura 1 - Béla Bartók	15
Figura 2 – Nota repetida na melodia do violino, cc. 1-4, 1.º and.	20
Figura 3 - Melodia do violino, cc. 4-6, 1.º and.	20
Figura 4 - Utilização de harmónicos naturais, cc. 1-5, marca de compasso 3, 1.º and... 20	
Figura 5 - Cordas dobradas, cc. 1-6 marca de ensaio 13; c. 1 marca de ensaio 14, 1.º and	21
Figura 6 - Saltos melódicos para cordas não adjacentes, cc. 6-9 marca de ensaio 14, 1.º and.	21
Figura 7 - Ritmos curtos e sincopados, cc. 5-6 marca de ensaio 12, 1.º and.	22
Figura 8 - Utilização de pizzicato, cc. 5-7, 2.º and.	22
Figura 9 - Melodia vivaz, cc. 5-8 marca de ensaio 9; marca de ensaio 10, 2.º and.	23
Figura 10 - Cordas dobradas, cc. 1-5 marca de ensaio 11, 2.º and.	23
Figura 11 - Diferenças métricas e saltos na voz do piano, cc. 5-10 marca de ensaio 7, 2.º and.	24
Figura 12 - Utilização de glissando, cc. 1-9 marca de ensaio 21, 2.º and.	24
Figura 13 - Notas duplas com intervalos de 2. ^a M e 4. ^a P e sonoridade melancólica, cc. 1-6 marca de ensaio 31, 2.º and.	25
Figura 14 - Notas duplas com intervalos de 2. ^a M e 4. ^a P e sonoridade energética, cc. 3-11 marca de ensaio 32; cc. 1-4 marca de ensaio 33, 2.º and.	26
Figura 15 - Intensificação da movimentação rítmica com utilização de arcada dupla, cc. 1-5 marca de ensaio 39, 2.º and.	26
Figura 16 - Utilização da técnica Battuto, cc. 1-3 marca de ensaio 45, 2.º and.	27
Figura 17 - Harmónicos nas vozes da viola e violoncelo, cc. 17-19, 1.º and.	29
Figura 18 - Acordes e cordas dobradas, cc. 37-39, 1.º and.	30
Figura 19 - Dificuldade na junção com melodia e ritmos desfasados nos instrumentos graves, c. 48, 1.º and.	30
Figura 20 - Entrada da melodia nas várias vozes, cc. 60-65, 1.º and.	31
Figura 21 - O mesmo motivo melódico com entradas desfasadas, cc. 105-115, 1.º and.	32
Figura 22 - Utilização de glissandos, cc. 51-54, 1.º and.	33
Figura 23 - Utilização de glissandos, cc. 77-82, 1.º and.	34
Figura 24 - Utilização de grandes saltos melódicos na voz do violino, c. 72, 1.º and.	34
Figura 25 - Utilização de grandes saltos melódicos na voz do violino, cc. 97-98, 1.º and.	34
Figura 26 - Utilização de cordas dobradas e linha melódica ascendente, cc. 126-131, 1.º and.	35
Figura 27 - Indicação Prestissimo, con sordino, cc. 1-2, 2.º and.	36
Figura 28 - Irregularidade rítmica na voz da viola e violoncelo, cc. 76-80, 2.º and.	37

Figura 29 - Utilização de glissandos, cc. 91-97, 2.º and.....	37
Figura 30 - Utilização de glissando em todas as vozes, cc. 136-143, 2.º and.	38
Figura 31 - Utilização do pizzicato, cc. 32-35, 2.º and.....	39
Figura 32 - Indicação de Sul ponticello na partitura, cc. 155-156, 2.º and.....	39
Figura 33 - Indicação de modo ordinário. na partitura, cc. 161-162, 2.º and.	40
Figura 34 - Indicação non vibrato na partitura e dinâmica reduzida, cc. 1-4, 3.º and. ...	40
Figura 35 - Tema melódico no violoncelo com acompanhamento reduzido, cc. 7-12, 3.º and.	41
Figura 36 - Indicação Poco agitato na partitura, cc. 22-24, 3.º and.....	42
Figura 37 - Indicação da utilização do tremolo, cc. 35-38, 3.º and.	42
Figura 38 - Indicação de Agitato na partitura, cc. 42-43, 3.º and.	43
Figura 39 - Harmónicos na voz da viola, cc. 47-48, 3.º and.....	43
Figura 40 - Melodia do violino e do violoncelo, cc. 56-58, 3.º and.	44
Figura 41 - Alternância do tema principal, cc. 11-15, 4.º and.	45
Figura 42 - Dificuldade de junção, cc. 37-44, 4.º and.	46
Figura 43 -Efeito arpejado e pizzicato Bartók. cc. 48-51, 4.º and.....	46
Figura 44 - Simbologia pizzicato Bartók.....	47
Figura 45 - Dinâmica mais reduzida, mas bastante movimento nas vozes, cc. 69-73, 4.º and.	47
Figura 46 - Indicação de Sul ponticello., cc. 76-77, 4.º and.....	48
Figura 47 - Pizzicato Bartók e Sf no violino e violoncelo, cc. 88-91, 4.º and.....	48
Figura 48 - Acordes do violoncelo arpejados de forma invertida, cc. 1-7, 5.º and.....	49
Figura 49 - Notas dobradas nas vozes graves a acompanhar o tema dos violinos, cc. 14-18, 5.º and.	50
Figura 50 - Melodia com desfasamento de uma colcheia nas três vozes agudas, cc. 68-73, 5.º and.	51
Figura 51 - Tema em unísono e pausa geral, cc. 141-150, 5.º and.....	52
Figura 52 - Utilização da surdina e introdução de elementos ornamentais, cc. 151-158, 5.º and.	52
Figura 53 - Motivo marcato e utilização de cordas dobradas com corda solta, cc. 187-191, 5.º and.	53
Figura 54 - Saltos drásticos na voz do violino 1, c. 263 / cc. 264-265 / cc. 271-272, 5.º and.	53
Figura 55 - Utilização da técnica col legno, cc. 332-338, 5.º and.	54
Figura 56 - Ressurgimento do tema inicial, cc. 374-378, 5.º and.....	55
Figura 57 - Indicação Pesante e acordes finais deste andamento, cc. 391-392, 5.º and.	55
Figura 58 - Tema inicial do andamento e início do tema melódico do clarinete, cc. 1-5, 1.º and.	57
Figura 59 - Utilização de ritmos curtos na voz do clarinete, cc. 3-10, 1.º and.....	57
Figura 60 - Tema melódico passa para o violino, cc. 17-19, 1.º and.	58
Figura 61 - Cordas dobradas no violino com intervalos exigentes, cc. 30-35, 1.º and...	59
Figura 62 - Motivos rítmicos característicos do estilo Verbunkos presente em todos os instrumentos, cc. 65-68, 1.º and.....	59

Figura 63 - Final do 1.º and. muito semelhante ao início, cc. 90-93, 1.º and.	60
Figura 64 - Melodia do violino e clarinete em movimentos contrários, cc. 1-5, 2.º and.	60
Figura 65 - Utilização de cordas dobradas com corda solta na voz do violino, cc. 25-28, 2.º and.	61
Figura 66 - Escala hispano-árabe na voz do piano, c. 30, 2.º and.	61
Figura 67 - Pizzicato de mão esquerda no violino, cc. 45-46, 2.º and.	62
Figura 68 - Indicação das notas de afinação do violino com a utilização de scordatura, 3.º and.	62
Figura 69 - Notas rápidas nas vozes do clarinete e piano, cc. 18-20, 3.º and.	63
Figura 70 - Notas rápidas nas vozes do violino e clarinete, cc. 35-38, 3.º and.	63
Figura 71 - Glissandos normais e com oitava na voz do violino, cc. 56-58, 3.º and.	64
Figura 72 - Più mosso e instabilidade rítmica, cc. 132-133, 3.º and.	64
Figura 73 - Indicação para a utilização da surdina, cc. 161-162, 3.º and.	65
Figura 74 - Intervalos de 9. ^a na voz do violino, cc. 165-166, 3.º and.	65
Figura 75 - Pizzicato de mão esquerda na cadência do violino, cc. 12-17 da cadência, 3.º and.	65
Figura 76 - Cromatismos ascendentes e descendentes em todas as vozes, cc. 244-247, 3.º and.	66
Figura 77 - Utilização de apoggiaturas em todas as vozes, cc. 301-305, 3.º and.	66

Introdução

Observando o panorama da música do século XX, constatamos que Béla Bartók foi um compositor de grande relevo.

Como violinista, considero que, tecnicamente, Bartók explorou diversas sonoridades e técnicas violinísticas que anteriormente não haviam sido tão exploradas. Efetivamente, a sua profunda relação com a etnomusicologia proporcionou uma profunda conexão entre as sonoridades exploradas e as tradições musicais folclóricas da Europa Oriental.

A escolha deste tema para o projeto final de mestrado prende-se com o facto de, refletindo acerca do meu percurso académico, ter concluído que não tinha explorado nem interpretado muitas composições do século XX. Acabou por ser determinante o desafio lançado pelo Professor Doutor Radu Ungureanu, de nacionalidade romena, meu professor de violino durante a licenciatura e orientador no primeiro ano do mestrado, de que o meu projeto incidisse sobre Béla Bartók.

Assim, encarei este projeto como uma forma de adquirir mais conhecimentos sobre este compositor, pois, embora não tivesse interpretado muitas composições de Bartók, sempre reconheci a sublimidade das suas obras. Ora, sabendo que teria de relacionar o tema do projeto com o recital final, optei por me focar num trabalho mais analítico da técnica violinística que Bartók exigia, explorando as dificuldades com que o músico se deparava.

Deste modo, o objetivo central do meu projeto consiste na análise das técnicas violinísticas utilizadas pelo compositor em três obras relevantes do repertório violinístico da sua autoria: *Sonata para Violino N.º 2*, *Quarteto de Cordas N.º 4* e o icónico trio *Contrasts*. A escolha deste repertório baseou-se no meu desejo de abordar várias formações em que o violino, obviamente, estivesse presente: na primeira obra, violino e piano; na segunda, quarteto de cordas; na terceira, trio de violino, clarinete e piano. O resultado desta análise constitui, de certa forma, um guia prático para a execução destas obras.

A metodologia adotada combina a revisão bibliográfica sobre a vida e obra de Bartók, a análise de partituras e a consulta de fontes secundárias relevantes, como artigos académicos.

Este trabalho encontra-se dividido em cinco capítulos. O primeiro capítulo debruça-se sobre a bibliografia utilizada para me auxiliar na escrita deste projeto. O capítulo seguinte é dedicado à vida e obra de Béla Bartók, abordando-se a relação deste compositor com a etnomusicologia.

Nos três capítulos seguintes, é feita a análise das obras destacadas, contemplando, primeiramente, algumas curiosidades e informações, tais como o ano de escrita da obra em causa e os andamentos que contém. Para cada composição, há subcapítulos onde são analisados, pormenorizadamente, todos os andamentos.

1. Estado da arte

Merece especial destaque o artigo *The Life of Béla Bartók* (1949), que consiste numa autobiografia, traduzida por Eva Hajnal-Konyi, na qual Bartók apresenta, resumidamente, a sua vida, esclarece como é que a sua paixão pela música surgiu e explica também quais as suas motivações para explorar a música folclórica. O artigo inclui uma biografia escrita pelo musicologista Dr. Denijs Dille, um grande amigo de Bartók, que, para além de referir alguns aspetos sobre a vida do compositor, aborda também o pós-morte e o legado musical que este nos deixou. Na tese de McCarty (1972), a autora acrescenta algumas informações sobre o compositor e apresenta uma lista cronológica de todas as suas obras. Nelson (2012), em *Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology*, acrescenta informações sobre a relação de Bartók com a etnomusicologia e, de forma muito completa, expõe os motivos que levaram o compositor a explorar esta vertente.

Para entender a escrita de Bartók nas obras destacadas na minha pesquisa, procurei estudar as características da música folk, exploradas no artigo de Viton (1966), que refere temas como a variabilidade rítmica e melódica, o uso da tonalidade e modalidade, o uso de diferentes harmonias e também de instrumentos de percussão. E, complementando o tópico da tonalidade e modalidade, em *Bartók's Notation: Tonality and Modality* (1983), de Gillies, é feita uma pesquisa mais exaustiva sobre o uso destas características nas composições de Bartók.

Relativamente às obras destacadas no presente trabalho, a tese de doutoramento de Minhwa Kim fornece informações valiosas sobre a *Sonata para violino N.º 2*. Esta tese encontra-se dividida em três capítulos, abordando características folclóricas, expressões musicais e questões técnicas. Kim também inclui na sua investigação exemplos musicais, exercícios pedagógicos e uma descrição do estilo folclórico húngaro. Assim, esta dissertação fornece um guia performativo para os violinistas, tal como acontece no artigo de Vanderbeek (2011). Aqui, é apresentado um estudo sobre as técnicas violinísticas utilizadas por vários compositores, incluindo Bartók. Parte do seu artigo incide exclusivamente sobre as técnicas violinísticas, tais como harmónicos artificiais e naturais,

o pizzicato Bartók, entre outros, e dá alguns exemplos musicais para mostrar os contextos em que as técnicas são utilizadas.

Dungan (s.d.) e Genrikhovich (2021), nos seus blogues, fazem uma apresentação geral do *Quarteto de Cordas N.º 4*, isto é, identificam os andamentos que constituem a obra e apresentam características relevantes de cada um deles, tais como o carácter geral. Babbitt, em *The String Quartets of Bartók* (1949), e Malcolm (1993b), no capítulo «Middle-period String Quartets» do compêndio *The Bartók companion*, mostram uma análise bem mais detalhada dos quartetos de cordas, realçando aspetos como a orientação harmónica e o uso da tonalidade e modalidade.

A tese de doutoramento de Ritchie (1986) aborda as influências diretas e indiretas da música folclórica em Bartók, decidindo limitar o seu estudo a três obras, sendo uma delas comum às que eu irei destacar no meu projeto: *Contrasts*. Ritchie faz uma análise bastante completa e relaciona estas obras entre si, explorando questões estruturais, rítmicas, melódicas e tonais, sempre de forma interessante, utilizando exemplos musicais e recorrendo ao uso de partituras. De forma a complementar as informações obtidas, o artigo *Rhythm in the First Movement of Bartók's Contrasts: Performance and Analysis* (2008), da autoria de Leong, Silver e John, consiste numa análise exaustiva das características rítmicas no primeiro andamento de *Contrasts*.

Por fim, Amanda Bayley compilou artigos escritos por vários investigadores, daí resultando a obra *The Cambridge Companion to Bartók* (2001). Esta é uma fonte bastante completa que contribuiu imenso para a realização deste projeto, visto que aborda todos os temas possíveis sobre a música de Bartók, desde características da sua música até à análise das mais diversas obras.

2. Béla Bartók

2.1 Vida e Obra

Béla Bartók (1881–1945) é considerado um dos etnomusicólogos mais conhecidos e influentes que fazem parte da História da Música, sendo reconhecido pelas suas pesquisas que englobam a música folclórica do seu país e dos países vizinhos.



Figura 1 - Béla Bartók

Nascido em Nagyszentmiklós, uma pequena cidade que atualmente pertence à Roménia, teve contacto, desde muito cedo, com a música, por influência da família. O pai era músico amador e a mãe era pianista, proporcionando-lhe as suas primeiras aulas de piano aos 6 anos. Aos 8 anos, Bartók perdeu o pai, circunstância trágica que levou a mãe a trabalhar como professora, de forma a sustentar a família. Mais tarde, foi viver para Pozsony, onde investiu na sua educação musical, começando a ter aulas de piano e composição com Laszló Erkel. Teve a oportunidade de ouvir óperas e concertos de orquestra e também a possibilidade de tocar em formações de música de câmara. Adquiriu um conhecimento completo da música de Bach a Brahms, sendo que, nesta época, compunha sob a influência de Brahms e Dohnányi (1877-1960). (Bartók, 1921, p. 3)¹

Posteriormente, optou por continuar os seus estudos em Budapeste, sob a orientação de Istvan Thoman (piano) e Hans Koessler (composição). Aqui, foi possível aprofundar os seus conhecimentos sobre as obras de outros compositores e deixar o estilo brahmsiano, mas não conseguiu, «através de Wagner e Liszt, encontrar o novo caminho

¹ Palavras de Bartók retiradas de uma autobiografia escrita em 1921, traduzida por Eva Hajnal-Konyi, disponível no artigo *The life of Béla Bartók* de 1949.

tão ardentemente desejado.» (Bartók & Dille, 1949, p. 3). Assim, durante dois anos, Bartók não compôs nada. No entanto, após assistir à performance da obra *Also Sprach Zarathustra*, de Strauss, ficou de tal forma espantado que começou a interessar-se muito pela obra deste compositor (McCarty, 1972, p. 4).

Efetivamente, a grande paixão e entusiasmo pelo estudo da música folclórica surgiu na vida de Bartók após o aparecimento de um movimento nacional na Hungria, cujo objetivo consistia em criar algo especificamente húngaro. Retornou o seu foco para a obra de Liszt, de forma mais intensiva, e descobriu a verdadeira essência da música deste compositor. Depois de estudar mais—aprofundadamente a música folclórica, decidiu dedicar-se à música camponesa húngara, que até então desconhecia, tendo conhecido, nesta altura, Kodály. Mais tarde, alargou o seu trabalho a territórios linguisticamente eslovacos e romenos. O estudo destes elementos teve muita influência no seu trabalho composicional, uma vez que o «libertou da regra titânica das tonalidades maiores e menores», tendo-se tornado claro que «os modos antigos, que tinham sido esquecidos na nossa música, não tinham perdido nada do seu vigor» (Bartók & Dille, 1949, p. 4).

Apesar do seu entusiasmo, Kodály e Bartók depararam-se com bastantes desilusões, especialmente por ninguém ser capaz de compreender as suas composições, não tendo encontrado nenhum maestro e nenhuma orquestra que fossem capazes de executar corretamente as suas obras. Acrescendo a isto, desilusões pessoais motivaram Bartók a afastar-se da vida pública em 1912. Além disso, as condições políticas, devido ao Tratado de Trianon, acabaram por se tornar um grande obstáculo para a pesquisa de Bartók, pois este viu o seu campo de investigação ainda mais reduzido. No entanto, começou a dar-se a conhecer ao mundo, através de recitais, e a sua atividade como executante aumentou. Ocupava a maior parte do seu tempo com arranjos de música folclórica e só muito ocasionalmente é que dava a conhecer as suas grandes criações pessoais.

Em 1940, decidiu deixar a Europa e mudar-se para a América, mas nem tudo correu como era esperado. Passou por muitas dificuldades financeiras, que, felizmente, foram superadas após ter conseguido um lugar para lecionar em Harvard. Contudo, teve de abandonar o cargo devido a problemas de saúde, que o acompanharam até ao fim da sua vida. Acabou por falecer durante o sono, no West Side Hospital, em Nova Iorque (Bartók & Dille, 1949, p. 6).

Após uma retrospeção acerca da vida e da obra deste compositor, podemos afirmar que a sua vida foi, de uma forma geral, repleta de fracassos e, apesar de se ter dedicado de forma total à sua obra, nada fez para promover e dar destaque à sua investigação.

2.2 Bartók e a sua relação com a etnomusicologia

Bartók começou a dedicar-se à etnomusicologia quando o povo húngaro ainda estava a recuperar dos efeitos da sua derrota na guerra da independência (1848-1849). No meio desta crise, os húngaros que defendiam a independência da Hungria ganharam popularidade, apoio público e poder. Bartók, também pertencente ao movimento nacionalista, começou a investigar música étnica húngara e canções populares. Nessa época, muitos compositores da Europa Ocidental e músicos de renome consideravam a música camponesa uma degradação da música cigana húngara e, na sua ótica, a música húngara era pobre, incompleta e incapaz de produzir um novo resultado artístico, não devendo ter sequer a honra de ser universalmente apreciada (Nelson, 2012, pp. 75-77).

Numa primeira fase, Bartók seguiu esta ideologia na sua educação musical. No entanto, o contacto com Lidi Dósa mudou completamente a sua visão sobre a música húngara. Desta forma, começou a pesquisar mais sobre a música popular, a fim de estudar e classificar a música camponesa, não só dos húngaros, mas também dos romenos e eslovacos, valáquios, turcos e árabes do Norte de África (*Ibidem*, Nelson, 2012, p. 77).

Segundo o autor anteriormente citado, Béla Bartók, com a sua pesquisa, tornou-se num dos maiores impulsionadores da etnomusicologia. Bartók ficou ainda mais motivado e interessado nas canções populares quando, em 1905, conheceu e tornou-se amigo de Zoltán Kodály. Kodály era estudante de pós-graduação e estava a trabalhar numa dissertação sobre a canção popular húngara, tendo como objetivo recolher amostras de canções populares, utilizando o fonógrafo. Ora, este é um dado muito importante, pois, após Kodály ter ensinado Bartók a utilizar esta invenção, Bartók passou a usar extensamente esta máquina. Juntos, os compositores optaram por fazer a sua pesquisa à medida que viajavam, isto é, iam gravando pastores e agricultores a cantar a solo ou em grupo e fazendo registos. Esta prática ocorreu em diversos países, inclusive em Portugal, por mérito dos compositores Giacometti e Lopes-Graça, que foram responsáveis pela recolha de vários registos musicais de norte a sul do país (Brandão, 2020). Efetivamente,

Kodály iniciou a sua pesquisa folclórica antes de Bartók, mas, enquanto Kodály se limitou ao estudo académico do tema, Bartók implementou estilos e incorporou elementos da música folclórica nas próprias composições.

Uma das grandes reutilizações realizadas por Bartók foi o uso da escala pentatónica, que, ao contrário do que se pensava anteriormente, é um fator vital para a música folclórica. Esta expansão do acompanhamento, baseado na escala pentatónica, trouxe diversas possibilidades harmónicas. Ao compor, Bartók utilizava o princípio de que quanto mais simples fosse a melodia mais possibilidades teria para tornar a harmonia mais complexa.

Podemos concluir que Bartók deixou um legado vasto em termos de composições e também de transcrições. As canções folclóricas que transcrevia eram detalhadas e complexas, fazendo, assim, com que todo esse conteúdo fosse registado da forma mais real possível. Além disso, este compositor manteve-se sempre fiel aos seus princípios composicionais: «Independentemente do que acrescentava às suas peças, nunca perdeu a canção popular como o centro do seu estilo de composição.» (Nelson, 2012, p. 88).²

Por fim, devido ao estudo e aos registos de Bartók, é possível, atualmente, compreender a música tradicional da Hungria e da Europa de Leste e, desta forma, ter um bom ponto de partida e técnicas de estudo para expandir a pesquisa para o estudo da música popular no resto do mundo.

² Tradução da autora. Frase original: «Regardless of what he added to his pieces, he never lost folk song as the center of his compositional style.»

3. *Sonata para Violino N.º 2*

A *Sonata para violino N.º 2* foi composta no ano de 1922 e contém dois andamentos. Esta obra, juntamente com a *Primeira Sonata para Violino e Piano*, foi dedicada à violinista húngara-britânica Jelly Arányi, que colaborou com Bartók na estreia de ambas as sonatas (Wilson, 1993, p. 243)³.

Examinando a estrutura geral da sonata, observamos que os dois andamentos que a constituem contrastam entre si, sendo o primeiro *Molto moderato* e o segundo *Allegretto*. No entanto, uma análise mais profunda, enriquecida pelo conhecimento de outras obras do compositor, de forma a permitir comparações formais, revela a presença do estilo *Verbunkos* em ambas as partes, caracterizado por uma secção lenta, denominada *lassú*, seguida de uma mais rápida, designada *friss* (Kim, 2011, p. 11).

Para compreender alguns dos aspetos musicais e rítmicos utilizados pelo compositor, é necessário, primeiramente, conhecer o género musical em que este se inspirou. *Verbunkos* é um género musical húngaro que surgiu na década de 1730 e se desenvolveu como uma forma de dança húngara. Encontra-se intimamente ligado ao movimento nacionalista húngaro, visto que desempenhou, na sua origem, um papel importante no recrutamento de soldados durante as revoluções de 1848. Musicalmente, é um género extremamente rítmico, caracterizado pela alternância entre figuras lentas e rápidas de modo vivaz (Tari, 2012, pp. 81-85).

3.1. 1.º Andamento (*lassú*)

A presente sonata, como é possível observar na figura 2, é iniciada de forma muito sensível, onde o violino é delicadamente acompanhado por uma nota longa na parte do piano, enquanto executa repetidamente a nota Mi com uma articulação muito precisa. A

³ Capítulo intitulado Violin Sonatas inserido no compêndio *The Cambridge Companion to Bartók*.

escolha de Bartók por esta articulação será, no meu ponto de vista, para imitar a expressão vocal humana encontrada nas melodias folclóricas.

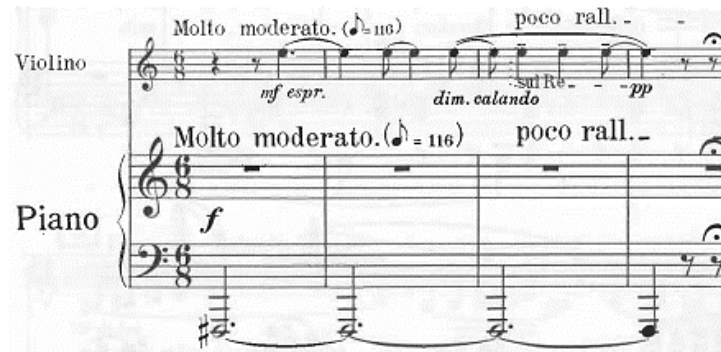


Figura 2 – Nota repetida na melodia do violino, cc. 1-4, 1.º and.

Observamos, na melodia que se segue mostrada na figura 3, um grande desenvolvimento melódico e rítmico. Do ponto de vista técnico, é imperativo que o violinista produza um som muito controlado e limpo, implicando a realização de exercícios que sejam benéficos para a pressão do arco, a velocidade e também o ponto de contacto do som. Além disso, o vibrato desempenha um papel crucial, demandando moderação, dada a natureza delicada da melodia em questão. O violinista, portanto, encarrega-se de imitar a voz humana, exigindo clareza, delicadeza e uma sólida compreensão das nuances frásicas e melódicas.



Figura 3 - Melodia do violino, cc. 4-6, 1.º and.

Nas secções que se seguem, surge uma nova complicação técnica: o uso de harmónicos. Embora seja um elemento musical frequentemente utilizado por Bartók na sua escrita para violino, não deixa de possuir um certo grau de dificuldade. Neste caso, o instrumentista deve dominar plenamente todas as posições do instrumento, a fim de localizar com precisão a nota do harmónico.

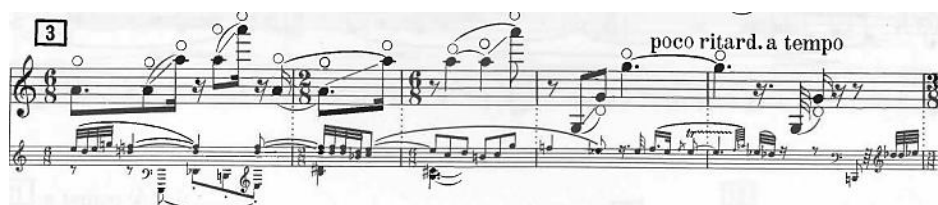


Figura 4 - Utilização de harmónicos naturais, cc. 1-5, marca de compasso 3, 1.º and.

Para além disso, acrescenta-se à complexidade do harmónico outra técnica proeminente nas obras do compositor: o *glissando*, que exige que o músico execute o movimento de deslizar do braço com precisão para assegurar um *glissando* suave e equilibrado.

Outra técnica intensamente utilizada por Bartók nas suas obras é a técnica das cordas dobradas, que pode ser encontrada neste andamento a partir da casa de compasso 12 até à 16. Neste caso, os intervalos mais frequentes são as 2.^{as}, 7.^{as} e 9.^{as}. Isto constitui uma grande dificuldade para o músico, pois são intervalos que não costumamos tocar na maioria das obras clássicas, ao contrário das 3.^{as}, 6.^{as} e 8.^{as}, que fazem parte do conhecimento e estudo desde muito mais cedo no nosso percurso violinístico. Desta forma, é necessário insistir bastante em cada dupla, para que o nosso ouvido se habitue a estes intervalos menos usuais.



Figura 5 - Cordas dobradas, cc. 1-6 marca de ensaio 13; c. 1 marca de ensaio 14, 1.º and

Ainda na secção das cordas dobradas, acrescenta-se uma outra dificuldade técnica: saltos para cordas não adjacentes, tal como é possível observar na figura seguinte. Para que a mudança de cordas seja limpa, o violinista precisa de antecipar a mudança de corda e ajustar o cotovelo rapidamente para que não se ouçam mais notas (ao fazer a mudança de corda) do que aquelas que estão presentes na partitura.



Figura 6 - Saltos melódicos para cordas não adjacentes, cc. 6-9 marca de ensaio 14, 1.º and.

De uma maneira geral, estas são as dificuldades técnicas que o violinista terá de ultrapassar. Ao longo deste andamento, verifica-se a retoma ao tema inicial, mas com cada vez mais ornamentação e também com mais mudanças de registo. Obviamente, questões de afinação e controlo de arco são dificuldades presentes em todo o andamento e também em todas as outras obras compostas para o instrumento em questão.

Por fim, uma característica do estilo *Verbunkos*⁴ que aparece ao longo deste andamento, apesar de ser mais predominante no 2.º andamento (que irá ser abordado no subcapítulo seguinte), é a existência de ritmos sincopados e curtos, sendo que a nota curta é a mais acentuada.



Figura 7 - Ritmos curtos e sincopados, cc. 5-6 marca de ensaio 12, 1.º and.

3.2. 2.º Andamento (*friss*)

O segundo andamento da sonata em questão apresenta um grau de dificuldade técnica superior ao primeiro, exigindo do músico um domínio aprimorado do seu instrumento. Além disso, este andamento incorpora diversos elementos característicos da música folclórica, conferindo-lhe uma identidade cultural singular.

A secção inicial do andamento é marcada por uma atmosfera calma e relaxante, com o violino a tocar em *pizzicato* sem acompanhamento do piano, conforme demonstrado na figura a seguir.



Figura 8 - Utilização de *pizzicato*, cc. 5-7, 2.º and.

⁴ Mencionado no capítulo 3 “*Sonata para Violino N.º 2*”, *Verbunkos* é um género musical húngaro que se desenvolveu como uma forma de dança, sendo, musicalmente, muito rítmico.

Embora o *pizzicato* seja uma técnica familiar aos violinistas desde o início dos seus estudos, Bartók, neste andamento, utiliza-o de forma bem mais complexa, elevando o nível de dificuldade técnica. Para além de adicionar acentos e dinâmicas em alguns momentos com *pizzicato*, há partes em que o *pizzicato* se encontra em formato de acorde, pelo que é necessário encontrar dedilhações mais específicas e muito pouco violinísticas, de modo a conseguir a execução precisa de todas as notas.

Até à marca de ensaio 11, Bartók apresenta uma explosão de notas. Para o violinista, a maior dificuldade técnica encontra-se em conseguir tocar, de forma clara, tal quantidade de notas. Neste caso, para obter o melhor resultado possível, é fundamental estudar a passagem de forma mais lenta, utilizando recursos rítmicos como galopes e galopes invertidos, a fim de conseguir controlar o movimento dos dedos da mão esquerda. Para além de todos estes aspetos, é necessário ter um ouvido muito atento para que a afinação seja o mais limpa possível.



Figura 9 - Melodia vivaz, cc. 5-8 marca de ensaio 9; marca de ensaio 10, 2.º and.

Seguidamente, nas marcas de ensaio 11 e 12, o compositor evidencia a utilização de cordas dobradas com o uso das cordas soltas. Esta técnica, frequentemente utilizada por Bartók e também no folclore, permite explorar efeitos dissonantes e microtonais. Até então, nesta sonata, este recurso ainda não havia sido usado, mas, daqui em diante, estará presente diversas vezes até ao final do andamento.



Figura 10 - Cordas dobradas, cc. 1-5 marca de ensaio 11, 2.º and.

Ao longo das passagens subsequentes, os desafios técnicos residem principalmente na quantidade e rapidez das notas. No entanto, tais dificuldades não se restringem ao violinista. Bartók não facilitou a vida ao pianista, cuja partitura se encontra repleta de saltos e intervalos não muito comuns. A junção dos dois instrumentos torna-se bastante complexa devido às várias diferenças métricas que ocorrem ao longo do andamento e também à acentuação das notas em tempos incomuns do compasso. O compositor optava por utilizar tais mudanças métricas de forma a modificar a energia rítmica da música. Ademais, auditiva e ritmicamente, a junção dos dois instrumentos não é nada intuitiva.



Figura 11 - Diferenças métricas e saltos na voz do piano, cc. 5-10 marca de ensaio 7, 2.º and.

O exemplo acima apresentado confirma a dificuldade na junção dos dois instrumentos. Neste caso, observa-se que as notas acentuadas e apoiadas pelo violinista não coincidem com as do pianista, sendo frequentes e regulares na voz do piano e irregulares na do violino.

A partir da casa de ensaio 21, Bartók introduz o uso de *glissandos*. Esta é uma técnica muitas vezes utilizada pelo compositor, conforme já foi observado no primeiro andamento da sonata. A música folclórica húngara e romena recorre frequentemente a técnicas como o *portamento* e, neste caso, Bartók utiliza o *glissando* no violino com o intuito de imitar esse efeito de *portamento*. Além de servir para incorporar elementos da música folclórica, neste contexto, o *glissando* ajuda a criar tensão e drama aos momentos musicais



Figura 12 - Utilização de *glissando*, cc. 1-9 marca de ensaio 21, 2.º and.

Com efeito, Bartók indica, na partitura, que os *glissandos* deverão ser feitos na mesma corda (“*sul sol*” e “*sul la*”). Essa escolha, para além de intensificar o efeito do *glissando*, amplia a dificuldade técnica, visto que a distância que o *glissando* e a nota precisam de percorrer aumenta. Assim, o violinista necessita de estudar muito bem o movimento que terá de fazer com o braço e a mão para controlar a terminação do *glissando* e a precisão da nota subsequente.

Após esta secção repleta de *glissandos*, Bartók muda o seu foco técnico para as cordas dobradas. Ao longo do andamento, utiliza as cordas dobradas com o uso e ênfase de cordas soltas, técnica que remete para a música folclórica e é usada para criar um efeito de “bordão” para acompanhar a melodia e torná-la mais vibrante. Neste caso específico, o compositor utiliza cordas dobradas com intervalos menos convencionais e dissonantes, destacando-se as 2.^{as} Maiores e as 4.^{as} Perfeitas.



Figura 13 - Notas duplas com intervalos de 2.^a M e 4.^a P e sonoridade melancólica, cc. 1-6 marca de ensaio 31, 2.^o and.

Na música folclórica, estes intervalos são utilizados de forma expressiva, criando sonoridades modais e microtonais. Na figura 13, a utilização destes intervalos transmite-nos uma sonoridade bastante melancólica e dissonante.

Em contrapartida, no exemplo seguinte, a sonoridade melancólica anterior transforma-se numa atmosfera mais rítmica e energética. Neste caso, esta mudança decorre da diferença de andamento entre as secções e a utilização de acentuações específicas. Do ponto de vista técnico, a afinação dos intervalos precisa de ser precisa, pois, para além de serem intervalos menos convencionais na escrita para violino, a sua afinação impecável é crucial para ser possível alcançar o objetivo expressivo de Bartók.

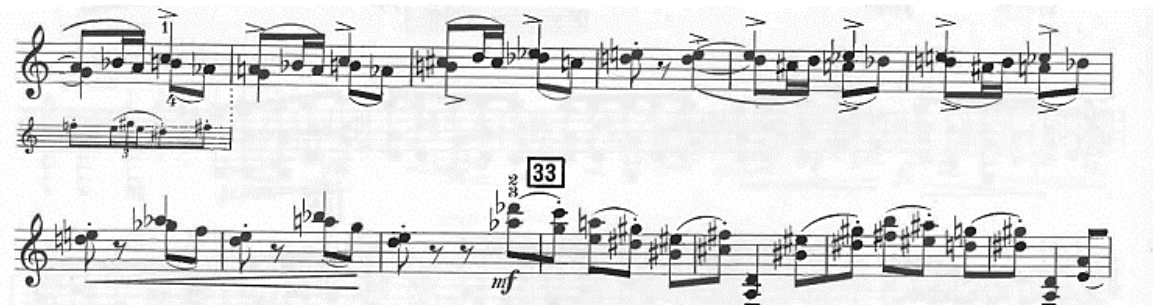


Figura 14 - Notas duplas com intervalos de 2.^a M e 4.^a P e sonoridade energética, cc. 3-11 marca de ensaio 32; cc. 1-4 marca de ensaio 33, 2.^o and.

Observa-se, a partir do número de ensaio 35, uma mudança marcante na energia da sonata, contrastando com o período anterior de melancolia e serenidade (iniciado a partir da marca de ensaio 34). Esta transformação manifesta-se nos planos rítmicos e tímbricos da obra. Tecnicamente, surgem desafios relacionados com a afinação, manejo do arco e caráter musical. As seguintes secções, até aos números 47, caracterizam-se pelo uso frequente de cordas dobradas, com destaque para a utilização de intervalos de 7.^a Maior, muito recorrentes na música folclórica. Esta prática exige atenção especial à afinação das notas. Adicionalmente, as frases do violino encontram-se repletas de acentuações, visando dar mais ritmo à peça. Cada nota recebe a indicação de arco duplo, o que significa que são necessários dois golpes de arco para cada nota, intensificando a movimentação rítmica.

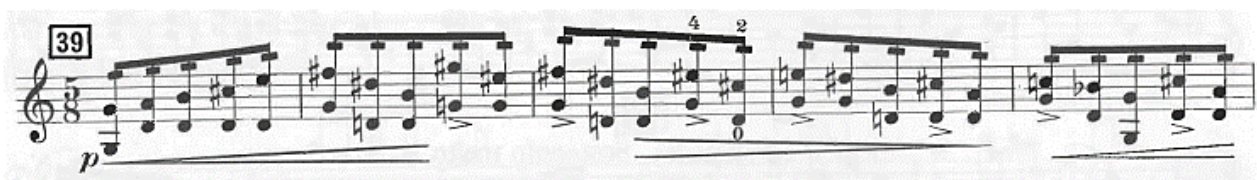


Figura 15 - Intensificação da movimentação rítmica com utilização de arcada dupla, cc. 1-5 marca de ensaio 39, 2.^o and.

Para além destes aspetos, destaca-se a utilização do *Battuto*, conferindo maior percussividade aos motivos violinísticos.



Figura 16 - Utilização da técnica *Battuto*, cc. 1-3 marca de ensaio 45, 2.º and.

A obra prossegue com momentos caracterizados pelo uso intensivo de *legato* e profusão de notas. O violinista deve procurar um som contínuo e uma boa distribuição de arco para que seja possível executar todas as nuances dinâmicas presentes na escrita do compositor. Novamente, ressalta-se a presença de mudanças métricas e apoios de notas em posições inusitadas, exigindo atenção especial ao solfejo rítmico para facilitar a integração com o piano.

A partir da marca de ensaio 56 e até ao final da obra, verificamos a retoma do tema melódico utilizado no primeiro andamento desta sonata. Contudo, a sua escrita apresenta diferenças consideráveis. Encontramos a utilização de figuras rítmicas longas-curtas, como os galopes, e a presença de intervalos de 3.^a Maior, intercalados com 3.^a Menor. Esta alternância, característica do estilo composicional de Bartók, cria uma sensação de ambiguidade tonal e modal, pois sugere diferentes tonalidades e centros tonais.

4. *Quarteto de Cordas N.º 4*

O *Quarteto de Cordas N.º 4* de Belá Bartók foi uma obra composta em 1928, em Budapeste, durante um período de maior estabilidade na vida do compositor. Naquela época, Bartók lecionava piano na Academia de Música Franz Liszt e retomou as suas expedições etnomusicológicas com Zoltán Kodály (Genrikhovich, 2021). Assim como a *Segunda Sonata para Violino e Piano*, analisada anteriormente, este quarteto reflete a profunda investigação de Bartók no que diz respeito às tradições musicais da sua terra natal e a sua habilidade e desejo de incorporar esses elementos numa linguagem musical moderna e única.

De acordo com Dungan (s.d.), este quarteto, assim como o *Quarteto de Cordas N.º 3*, demonstra experimentação, concentração e enorme libertação de energia. O compositor utiliza escalas modais, ritmos assimétricos, polirritmia, polifonia complexa, texturas variadas e também diversos efeitos nos instrumentos. As influências folclóricas são evidentes nas melodias, ritmos e texturas, que, por vezes, refletem danças tradicionais ou canções populares.

Relativamente à sua estrutura, este quarteto é composto por cinco andamentos:

I. Allegro

II. Prestissimo, con sordino

III. Non troppo lento

IV. Allegretto *pizzicato*

V. Allegro molto

Tal como acontece noutras obras de Bartók, o *Quarteto de Cordas N.º 4* apresenta uma forma de arco, isto é, nas palavras do próprio compositor, o andamento lento (3.º andamento) é o centro da obra e os restantes andamentos são vistos como camadas em torno dele. Neste caso, o 4.º andamento é uma variação livre do 2.º andamento e o 1.º e o 5.º andamentos têm o mesmo material temático. Portanto, «metaforicamente falando, I e V são as camadas internas, e II e IV, as externas» (citação das palavras de Bartók, Genrikhovich, 2021).

Os dois andamentos das «camadas exteriores» (1.º e 5.º) são explosões de energia violentas e densamente compactadas. No primeiro andamento, é explorado o material motivico com imensos contrapontos e cânones, os quais regressam no último andamento. As «camadas internas» do quarteto são dois *scherzos* repletos de energia, onde há a exploração de sons e técnicas até então novos no repertório dos quartetos de cordas. Por fim, o terceiro andamento, o núcleo do quarteto, está escrito em formato de solo, inicialmente tocado pelo violoncelo e, em seguida, pelo violino, acompanhado por harmonias quase imóveis tocadas pelos restantes instrumentos (Dungan, s.d.).

4.1. I. Allegro

Este andamento, tal como todo o *Quarteto*, é bastante desafiante para os músicos. De uma forma geral, podemos encontrar algumas dificuldades de junção, visto que, ao longo do andamento, há mudanças frequentes de ritmo e tempo, registando-se ritmos irregulares e complexos. Além das dificuldades de junção, há diversas dificuldades técnicas para os instrumentistas, tais como saltos repentinos, notas muito rápidas, *glissandos*, harmónicos e acordes. Este primeiro momento musical é extremamente energético, no entanto há secções em que se torna bem mais misterioso e melancólico. A energia e a melancolia revelam-se de forma cruzada, isto é, primeiro acontece o momento energético, depois o melancólico, regressamos ao energético e, em seguida, ao melancólico e por aí adiante.

O andamento inicia de forma energética com notas muito destacadas em todos os instrumentos. A partir do compasso 14, o carácter muda drasticamente, tornando-se mais misterioso devido à utilização de alguns harmónicos na viola e no violoncelo e também devido ao facto de todas as vozes terem sido escritas num registo bem mais grave, tal como é possível observar na figura 17.



Figura 17 - Harmónicos nas vozes da viola e violoncelo, cc. 17-19, 1.º and.

A partir do compasso 37, começam a aparecer alguns acordes e cordas dobradas, que são curtos e trazem mais peso e ritmo à melodia. Tecnicamente, os instrumentistas terão de ter especial cuidado com a afinação para que as harmonias sejam o mais corretas possível, mas também é necessário entender que tipo de golpe é que se quer dar no acorde para que todas as vozes criem o mesmo efeito de um golpe curto e convicto. Esta é uma técnica que aparece diversas vezes ao longo do andamento, seja em formato de acorde ou cordas dobradas.

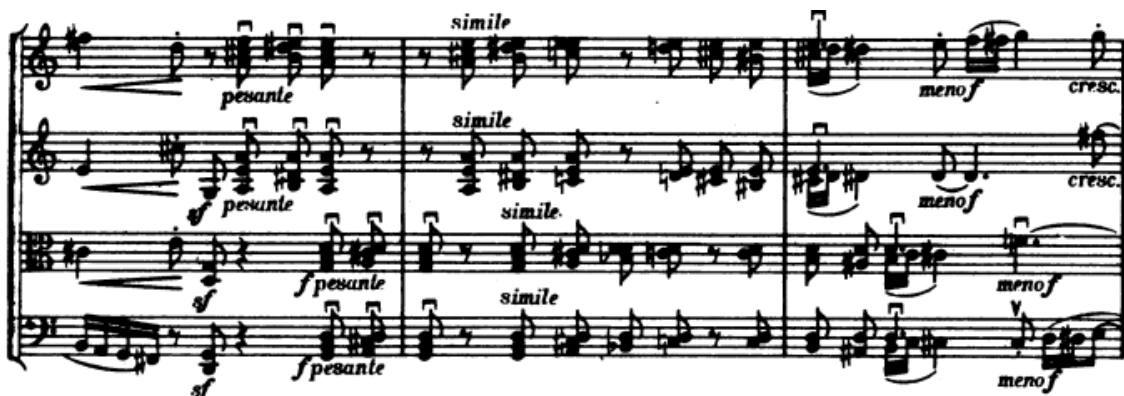


Figura 18 - Acordes e cordas dobradas, cc. 37-39, 1.º and.

Tal como já havia afirmado anteriormente, há algumas dificuldades ao nível da junção. Nos exemplos que irei apresentar, a escrita do compositor pretende que as frases dos vários instrumentos estejam o máximo conectadas, de modo a que não se distinga quem é que está a tocar. Neste caso, a dificuldade da junção reside não só na parte rítmica, como também na parte melódica.



Figura 19 - Dificuldade na junção com melodia e ritmos desfasados nos instrumentos graves, c. 48, 1.º and.

A título de exemplo, destaco a ocorrência deste efeito no compasso 48. Tal como é possível observar na figura 19, o violoncelo e a viola têm as mesmas notas escritas na mesma oitava, mas de forma desfasada. Ora, aqui verificamos alguma dificuldade de junção rítmica, pois as notas do violoncelo e da viola têm de estar perfeitamente sincronizadas para que o efeito pretendido da ligação das vozes seja obtido. A partir do compasso 60, há um exemplo de dificuldade de junção melódica. Aqui, a melodia principal irá percorrer todas as vozes, começando no violoncelo e terminando no primeiro violino. Tecnicamente, os músicos precisam de ser capazes de produzir notas com um bom *legato* e, além disso, o instrumentista que irá começar a nova frase necessita de a iniciar de forma mais relaxada e calma, sempre na mesma dinâmica do instrumentista que executou a frase temática anteriormente. Desta forma, é possível criar este efeito de ligação entre as vozes dos vários instrumentos. No exemplo mostrado na figura 20, estão assinaladas as entradas do violoncelo, da viola e do 1.º violino.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 60-65 of the first ending. The score is arranged in three systems. The top system shows the cello and viola staves, with red boxes highlighting their entries. The middle system shows the first and second violin staves. The bottom system shows the cello and viola staves again, with a red box highlighting the first violin's entry. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A Roman numeral 'IV' is visible in the bottom system, indicating a fourth measure within a phrase.

Figura 20 - Entrada da melodia nas várias vozes, cc. 60-65, 1.º and.

Por fim, um exemplo ainda mais notório de toda esta ligação entre as vozes encontra-se mostrado na figura seguinte. Aqui, todas as vozes tocam um tema melódico de forma desfasada e, após todas as vozes estarem a tocar, este desenvolve-se.

The image displays a musical score for three staves, likely representing different instruments in a string quartet. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box: 105, 110, and 115. The first system (measures 105-109) features three staves. The top staff begins with a melodic phrase starting on measure 105, highlighted by a red box. The middle staff begins its melodic phrase on measure 106, also highlighted by a red box. The bottom staff begins its melodic phrase on measure 107, highlighted by a red box. The second system (measures 110-114) continues the melodic development. The top staff has a measure rest in measure 110, then enters with a melodic phrase in measure 111, marked with a 'v' and 'mp'. The middle staff enters in measure 110 with a melodic phrase, marked with a 'v' and 'mp'. The bottom staff enters in measure 110 with a melodic phrase, marked with a 'p' and 'mp'. The third system (measures 115-119) shows further development. The top staff enters in measure 115 with a melodic phrase, marked with a 'p'. The middle staff enters in measure 115 with a melodic phrase, marked with a 'p'. The bottom staff enters in measure 115 with a melodic phrase, marked with a 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 21 - O mesmo motivo melódico com entradas desfasadas, cc. 105-115, 1.º and.

Como já foi referido, neste andamento há um tema principal energético e um melancólico que vão alternando. Na retoma do tema principal energético a partir do compasso 49, é possível observar um uso brilhante dos *glissandos* (utilizados a partir do compasso 51 ao 53), técnica muito recorrente em Bartók e utilizada mais vezes ao longo deste andamento.

The image displays a musical score for violin and piano, specifically measures 50 through 54. The score is written in G major and 4/4 time. Measure 50 is marked with a double bar line and the number 50 in a box. The violin part begins with a melodic line in measure 50, which is then interrupted by a series of glissandos in measures 51, 52, and 53. These glissandos are highlighted with red ovals. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. Dynamics markings include *meno f* and *piu f*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 22 - Utilização de *glissandos*, cc. 51-54, 1.º and.

No compasso 49, o violino inicia o mesmo motivo inicial, com algumas diferenças, mas é interrompido logo no compasso 51 com o uso dos *glissandos*. Neste caso, esta técnica cria, no ouvinte, a expectativa de desvendar o que vem a seguir, isto é, parece até que existe uma quebra musical com o uso dos *glissandos*. Tecnicamente, aos músicos é requerida extrema precisão na afinação e velocidade para obter o efeito e sonoridades desejadas, visto que o principal objetivo do compositor com a utilização desta técnica consiste em explorar e incorporar intervalos microtonais e cromáticos.

Outro exemplo da utilização excessiva de *glissandos* neste andamento situa-se nos compassos 75 ao 82. Novamente, Bartók pretende criar alguma incerteza e tensão acerca do que virá a seguir, devido ao movimento rápido e imprevisível da técnica utilizada, e produzir uma sonoridade microtonal.



Figura 23 - Utilização de *glissandos*, cc. 77-82, 1.º and.

No que diz respeito a algumas dificuldades técnicas na voz do violino, é interessante destacar a utilização de saltos melódicos muito grandes. Para o violinista, o uso destes saltos torna-se um problema técnico, uma vez que exige muita precisão na afinação e articulação. Todos os saltos devem ser estudados de forma particular, visto que as amplitudes e articulações são diferentes de caso para caso, isto é, há saltos com diferenças intervalares maiores ou menores que outros e também com articulações distintas.



Figura 24 - Utilização de grandes saltos melódicos na voz do violino, c. 72, 1.º and.



Figura 25 - Utilização de grandes saltos melódicos na voz do violino, cc. 97-98, 1.º and.

Com estes exemplos, torna-se mais simples perceber as diferenças entre alguns saltos melódicos utilizados. Aqui, verificamos a diferença nas amplitudes da mudança de posição. Para além disso, relativamente à articulação, regista-se, no primeiro exemplo, um corte entre a nota mais grave e a nota mais aguda, sendo que o violinista, neste caso, tem tempo para fazer a mudança de forma mais calma. Em contrapartida, no segundo exemplo, como a melodia não inclui nenhuma pausa, a mudança tem de ser efetuada de forma bastante rápida para não ser criado nenhum efeito de *glissando* quando as mudanças de posição forem executadas.

Por fim, à medida que nos aproximamos do final do andamento, a energia aumenta cada vez mais, principalmente com a chegada ao *Più mosso*, no compasso 126.

The image displays a musical score for the first movement of a piece, marked *Più mosso* with a tempo of $\text{♩} = 120$. The score is presented in three systems, each with three staves (violin, viola, and cello/bass). The first system includes the tempo marking and dynamic instructions: *mf marcatis. con brio* for the violin and viola, and *mf con brio* for the cello/bass. The second system continues the musical notation. The third system begins at measure 130, indicated by a boxed number, and features a *triv.* (trivium) marking above the first staff. The notation is dense, with many beamed notes and slurs, characteristic of Bartók's style.

Figura 26 - Utilização de cordas dobradas e linha melódica ascendente, cc. 126-131, 1.º and.

Tal como é observado, de forma a criar cada vez mais intensidade sonora, o compositor opta por utilizar cordas dobradas. A linha melódica encontra-se também a subir, gerando tensão e grande expectativa nos ouvintes.

Em suma, este andamento é muito enérgico e encontra-se repleto de surpresas, pois a utilização de técnicas como *glissandos* e saltos melódicos cria a sensação de que o ouvinte não consegue imaginar as melodias que vêm a seguir. Assim, no meu ponto de vista, este andamento é muito interessante, musical e tecnicamente, visto que são utilizadas, por parte de todos os instrumentos, técnicas de grande dificuldade.

4.2. II. Prestissimo, con sordino

O andamento que se segue é um *scherzo*, ou seja, uma forma de escrita em que os ritmos são animados, rápidos e alegres.

Tal como irá acontecer no *scherzo* do quarto andamento, verifica-se a utilização de técnicas e sonoridades até então novas no género dos quartetos de cordas. Isto acontece, pois Bartók, inspirando-se na *Suite Lírica* de Alban Berg, datada de 1927, incluiu nestes *scherzos* técnicas como *glissandos*, efeito de surdina e *sul ponticello* (Malcolm, 1993, p. 258).

Como observamos na Indicação *Prestissimo, con sordino*, presente no início do andamento, encontramos-nos perante um *Prestissimo* (andamento com uma velocidade bastante rápida), em que é utilizado o uso da surdina durante todo o andamento. Graças a este efeito, os instrumentos produzem um som mais abafado e suave, sendo possível criar uma sonoridade tensa e angustiante, a qual caracteriza o andamento.

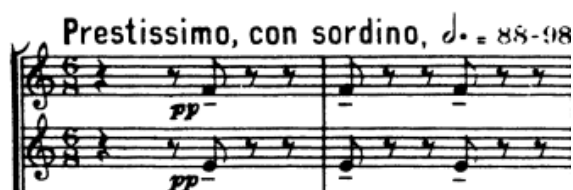


Figura 27 - Indicação *Prestissimo, con sordino*, cc. 1-2, 2.º and.

Verificamos ainda que, ao longo do andamento, há diversas dificuldades rítmicas e de junção.

Um exemplo de irregularidade rítmica pode ser encontrado entre os compassos 73 e 99 na voz da viola e do violoncelo. Nessa secção, os violinos assumem o tema principal sempre em pergunta e resposta com o uso de acentuações e numa dinâmica reduzida para criar tensão. Enquanto isso, a viola e o violoncelo fazem o acompanhamento, que não é muito intuitivo. A viola encontra-se a tocar três colcheias e o violoncelo a quiáltera duína⁵ e, após uma alteração de compasso, duas colcheias. Assim, a viola está a tocar três notas e o violoncelo apenas duas, criando imensa instabilidade rítmica.



Figura 28 - Irregularidade rítmica na voz da viola e violoncelo, cc. 76-80, 2.º and.


Os *glissandos*, tal como ocorre no primeiro andamento, estão presentes algumas vezes neste *scherzo*, como, por exemplo, na mesma secção do exemplo anterior, desta vez na voz dos violinos.



Figura 29 - Utilização de *glissandos*, cc. 91-97, 2.º and.

Como podemos observar, nesta secção temática há algumas ocasiões onde esta técnica é utilizada. Neste contexto, os *glissandos* são muito rápidos e dramáticos e, no caso do primeiro violino, a terminação do *glissando* acontece numa nota em harmónico

⁵ Na música, uma quiáltera é a subdivisão de uma nota em mais ou menos partes daquilo que é normal e do que está definido pela fórmula de compasso. A duína é uma quiáltera diminutiva, visto que diminui o número de notas da divisão (Contribuidores dos projetos da Wikimedia, 2021).

(identificada com o símbolo  por cima das notas), resultando num timbre mais brilhante.

Um outro exemplo, ainda mais interessante ocorre entre os compassos 136 e 143. Aqui, todos os instrumentos tocam em *glissando*, sempre de forma desfasada, o que se traduz em dificuldade rítmica e técnica.



The image shows a musical score for four staves, likely representing different instruments in a quartet. The score is divided into two systems. The first system (top) shows measures 136-143. The second system (bottom) shows measures 144-151. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by Roman numerals (II, III, IV) above the notes. Dynamic markings include *p sub.*, *cresc.*, *pucof*, and *pp*. The term *sul pont.* is also present, indicating a specific playing technique. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Bartók's work.

Figura 30 - Utilização de *glissando* em todas as vozes, cc. 136-143, 2.º and.

O *glissando*, por si só, já é uma técnica que exige um grande controlo de afinação e precisão para conseguir atingir a nota pretendida de forma equilibrada e controlada. Neste exemplo, a velocidade elevada do segundo andamento dificulta ainda mais a realização da técnica de *glissando*, aliada à dificuldade de junção. Musicalmente, neste contexto, os *glissandos* fragmentados, os saltos intervalares e a sonoridade do próprio *glissando* criam uma sensação de tensão, suspense e aumento da intensidade da música.

Para além do *glissando*, Bartók opta por utilizar diversas vezes o *pizzicato*. Esta técnica consiste em, ao invés de friccionar as cordas com o arco, utilizar os dedos para as puxar como se se tratasse de uma pinça. Esta técnica encontra-se marcada nas partituras com a indicação «pizz.».



Figura 31 - Utilização do *pizzicato*, cc. 32-35, 2.º and.

No exemplo acima apresentado, as vozes da viola e do violoncelo incluem algumas notas em *pizzicato* enquanto os violinos utilizam o arco. Tal como se verifica na voz do violoncelo, o compositor, para mostrar que pretende que os músicos voltem a utilizar o arco, deixa na partitura a indicação de «arco» (assinalado a azul na voz do violoncelo). Este efeito cria um som mais percussivo e, neste caso, pode ser utilizado para criar mais movimento e tensão. Tecnicamente, a utilização de *pizzicato* e arco de forma intercalada pode tornar-se mais complicada neste *scherzo* devido à sua velocidade. Desta forma, o tempo que os músicos necessitam para mudar do arco para o *pizzicato* torna-se bem mais curto.

Por fim, uma outra técnica peculiar que Bartók utiliza neste andamento é o *Sul ponticello*. Esta técnica consiste em tocar com o arco junto ao cavalete, o que produz um som “sujo”, metálico e nasal, visto que, devido ao arco entrar em contacto com as cordas num ângulo mais agudo do que o normal, cria sons com vários harmónicos altos. Na partitura, esta técnica está indicada com «*sul pont.*».

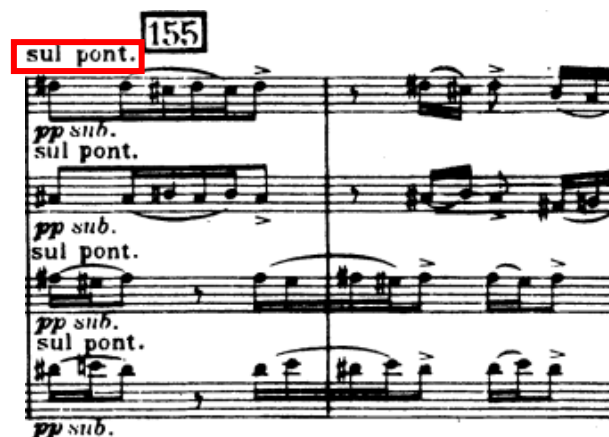


Figura 32 - Indicação de *Sul ponticello* na partitura, cc. 155-156, 2.º and.

O *Sul ponticello* encontra-se em algumas partes deste andamento, especialmente mais perto do final. Tecnicamente, não é algo difícil de dominar, mas deve ser executada com precisão para resultar na sonorização pretendida. A indicação «*modo ord.*» (modo ordinário) surge para mostrar quando é que os instrumentistas devem parar de tocar em *Sul ponticello* e regressar ao som normal, como se encontra assinalado na figura seguinte.



Figura 33 - Indicação de *modo ordinário*. na partitura, cc. 161-162, 2.º and.

4.3. III. Non troppo lento

Apelidado de «Noturno», este andamento caracteriza-se pela sua beleza melancólica. É neste andamento, o centro do *Quarteto*, que está exibida a sensibilidade do compositor, permeada por influências folclóricas do leste europeu.

O início é caracterizado pela sua simplicidade. O primeiro violino entra sozinho com uma nota longa, sem vibrato, juntando-se, em seguida, o segundo violino e a viola. As três vozes criam uma harmonia bastante dissonante, o que faz com que o caráter inicial seja bastante sombrio e misterioso, mas, ao mesmo tempo, calmo.



Figura 34 - Indicação *non vibrato* na partitura e dinâmica reduzida, cc. 1-4, 3.º and.

Para além da indicação «*non vibrato*» e das dissonâncias, a harmonia do acompanhamento encontra-se numa dinâmica muito reduzida (*pianíssimo*), tal como se observa na figura acima. O violoncelo é o instrumento que assume o tema principal, que é bastante ornamentado, com repetições de notas e padrões rítmicos curtos, muito comuns na música folclórica. O tema melódico transparece uma sensação de tensão devido à utilização de intervalos muito próximos, como as 2.^{as} menores, mas também de movimento, devido aos padrões rítmicos curtos. Um aspeto que facilita a criação da tensão é o facto de, frase após frase, o registo do tema no violoncelo ser cada vez mais agudo, apesar de o acompanhamento manter o carácter misterioso e apático.

The image displays two systems of musical notation. The top system consists of four staves: three for the upper strings (Violin I, Violin II, and Viola) and one for the Cello/Double Bass. Each of the upper three staves is marked with '(sempre vibr)'. The Cello/Double Bass staff features a melodic line with frequent eighth-note patterns and some slurs. The bottom system is marked with a box containing the number '10' and also consists of four staves with similar notation to the top system, showing the continuation of the melodic theme and accompaniment.

Figura 35 - Tema melódico no violoncelo com acompanhamento reduzido, cc. 7-12, 3.º and.

Na figura acima, podemos comprovar o que foi dito no parágrafo anterior. As três vozes mais agudas encontram-se num registo com pouco movimento, com a sustentação de uma harmonia dissonante, em contraste com a melodia do violoncelo. Esta também tem um certo carácter de improviso, característica muito utilizada pelo compositor.

No compasso 23 com *anacrusa*, isto é, na terceira frase do violoncelo, o compositor deixa a indicação «*Poco agitato*». Trata-se da frase em que este instrumento tem a

melodia mais aguda, escrita na clave de sol, permitindo que ainda se torne mais tensa do que as frases anteriores.



Figura 36 - Indicação *Poco agitato* na partitura, cc. 22-24, 3.º and.

Após a terminação da melodia no violoncelo, o tema passa para o violino 1. Este segue também padrões rítmicos curtos e a principal diferença entre os temas encontra-se no caráter. Tanto o acompanhamento como a voz principal mudam para uma oitava um pouco mais aguda, e, apesar de a melodia manter a repetição de notas, desta vez fá-lo de forma mais repetitiva e nervosa. O acompanhamento altera também o caráter para algo mais nervoso, começando a utilizar o *tremolo* nas notas longas. Esta técnica consiste na repetição rápida das notas.



Figura 37 - Indicação da utilização do tremolo, cc. 35-38, 3.º and.

A figura acima mostra o tema do violino 1, em que se observa a repetição de notas, com especial ênfase na nota Mib. Percebemos que há alguma dificuldade rítmica, visto que os ritmos usados não são nada intuitivos, tendo muitas entradas em contratempo e

também pausas e respirações muito curtas entre as notas. Neste caso, não se verifica um desafio significativo ao nível da junção, pois os outros instrumentos têm notas longas, mas torna-se um desafio para o violinista. É necessário estudar a passagem de forma lenta com o uso de metrónomo e ir aumentando, aos poucos, a pulsação, de modo a que o resultado seja o mais claro possível. À medida que o tema se desenvolve, tal como já tinha referido, os restantes instrumentos mudam a articulação, passando de notas longas para notas com *tremolo*. Por vezes, os *tremolos* podem ser medidos, nos casos em que a taxa exata da repetição é especificada, mas, neste caso, não são medidos. Desta forma, com a indicação dada na partitura (visível a vermelho na figura acima), os instrumentistas sabem que devem produzir um *tremolo* não medido, executando a repetição da nota o mais rápido possível. O efeito resultante desta técnica, neste exemplo, consiste em dar mais movimento à música, de forma suave, mas a intensificar a harmonia.

Em seguida, surge o momento de o 2.º violino brilhar. Desta vez, há uma mudança ainda mais evidente de carácter e o 2.º violino, no seu registo mais grave, apresenta um tema que transmite poder e grandiosidade. A indicação «*Agitato*» e também a indicação de tempo ($\text{♩}=76-80$) mostram que irá haver uma mudança da pulsação, tornando-se mais rápida.

Figura 38 - Indicação de *Agitato* na partitura, cc. 42-43, 3.º and.

Como se constata a partir da figura acima, o acompanhamento fica mais complexo e, agora, além da utilização do *tremolo*, insere-se também a técnica de *Sul ponticello* e alguns harmónicos na voz da viola.

Figura 39 - Harmónicos na voz da viola, cc. 47-48, 3.º and.

Efetivamente, a utilização destas técnicas permite criar mais densidade sonora e, neste caso, mais tensão. Os harmónicos na viola de arco e as suas notas num registo muito agudo transmitem algo obscuro, misterioso e assustador.

A partir do compasso 50, aumenta a dificuldade técnica em todos os instrumentos e surgem muitas mudanças em todas as vozes, deixando de ser evidente a diferença entre as vozes do acompanhamento e a voz principal.

Após o clímax, que ocorre até ao compasso 55, observa-se a indicação «*Tranquillo*», no compasso 56, que explicita o carácter pretendido. Deixa de haver apenas um instrumento solista e passamos a assistir a uma “conversa” entre a voz do violoncelo e do 1.º violino. Contrariamente ao que acontece no início do andamento, as vozes do acompanhamento têm um pouco mais de movimento, tocando semínimas ao invés de notas mais longas e estáticas como as semibreves.



Figura 40 - Melodia do violino e do violoncelo, cc. 56-58, 3.º and.

Depois, em jeito de preparação do/para o final, dá-se uma retoma do tema misterioso e sombrio. Com a indicação «*con sordino*», o compositor deseja que se obtenha uma sonoridade mais escura. Relativamente às frases temáticas dos restantes instrumentos, observa-se novamente o tema melódico e ornamentado do violoncelo e o tema nervoso do 1.º violino, desta vez ao mesmo tempo, mostrando os dois temas principais deste andamento, juntos e interligados.

4.4. IV. *Allegretto pizzicato*

O penúltimo andamento deste *Quarteto* é um dos mais inovadores e distintos. A indicação inicial «*Allegretto pizzicato*» mostra a ideia principal do andamento. Assim, estamos perante mais um *scherzo*, tal como o 2.º andamento, mas, desta vez, tocado totalmente em *pizzicato*.

Ao eliminar o uso dos arcos, Bartók extrai uma variedade surpreendente de cores e efeitos. No entanto, apesar de parecer ser muito simples a utilização de apenas *pizzicato*, o compositor explora ao máximo todos os timbres, efeitos, dinâmicas e articulações desta técnica.

Do início até ao compasso 45, todas as vozes gravitam à volta do tema principal, de forma alternada. Começa a viola, depois o 2.º violino, o violoncelo e o 1.º violino. As vozes, com o acompanhamento, têm ritmos curtos e muitos contratempos, o que transmite um carácter enérgico e dançante.

Como se observa nos primeiros dois compassos do exemplo musical, o tema principal ainda está a ser tocado pela viola, passando depois para o violino 2 (assinalado a azul). O violino 1 e o violoncelo têm as mesmas figuras rítmicas em todo o exemplo e registam-se acentuações, contratempos e notas muito curtas, como as colcheias.



Figura 41 - Alternância do tema principal, cc. 11-15, 4.º and.

No compasso 37, ocorre um efeito muito curioso. Todas as vozes trabalham o mesmo motivo de forma desfasada, o que causa alguma dificuldade de junção. No entanto, este motivo não parece a mesma frase em todas as vozes, soando como algo mais rítmico, devido à forma como está escrito, às diferenças de dinâmicas (*crescendo* e *diminuendo*) e à rapidez do andamento.



Figura 42 - Dificuldade de junção, cc. 37-44, 4.º and.

A partir do compasso 45, a técnica de *pizzicato* sofre uma evolução. A voz do violoncelo e da viola começam a realizar o *pizzicato* arpejado, o que dá uma sensação de mais movimento à peça, pois o efeito arpejado permite que as notas sejam tocadas todas separadas. Apesar disso, o clima é misterioso, devido à dinâmica utilizada (*piano*). Já os violinos têm um motivo semelhante e é introduzido o famoso *pizzicato* Bartók.



Figura 43 -Efeito arpejado e *pizzicato* Bartók. cc. 48-51, 4.º and.

Destacada a vermelho, encontra-se a simbologia que mostra que o compositor pretende que o acorde seja arpejado. Os músicos devem dedilhar cada corda separadamente com um movimento rápido e preciso na direção sugerida pelo compositor. Neste caso, é proposta a ordem da nota mais grave para a mais aguda, todavia, quando pretende o efeito oposto, o compositor especifica isso na partitura, colocando uma seta no acorde na direção

em que deve ser arpejado. Relativamente ao *pizzicato* Bartók, esta técnica está assinalada a azul. Ainda que não tenha sido inventada por Bartók, ele foi o compositor que mais a utilizou e elevou ao conhecimento que tem atualmente⁶. Esta técnica cria o efeito de um som percussivo e poderoso e consiste em dedilhar a corda com tanta força, para cima e longe do instrumento, que a faz regressar e bater na escala do violino. A simbologia utilizada encontra-se representada na figura seguinte.



Figura 44 - Simbologia *pizzicato* Bartók

Após este tema poderoso, há uma reviravolta no compasso 65. Além de ter algumas surpresas, como notas na dinâmica de forte súbito, dá-se uma grande mudança de carácter. A dinâmica é bem mais reduzida (*pianíssimo*), apenas com algumas acentuações. No entanto, embora pouco perceptível devido à dinâmica mais baixa, há sempre movimento em todas as vozes.



Figura 45 - Dinâmica mais reduzida, mas bastante movimento nas vozes, cc. 69-73, 4.º and.

O *Sul ponticello* é mais uma técnica explorada por Bartók, introduzida a partir do compasso 76. Tecnicamente, o *Sul ponticello* consiste em tocar perto do cavalete. Neste caso, estando em *pizzicato*, a diferença reside no facto de as notas serem tocadas com o dedo, ao invés do arco. Desta forma, resulta um som ainda mais brilhante, mas metálico.

⁶ Há registos da utilização deste efeito na *Battalia* de Biber, datada do século XVII, onde os violones utilizam a técnica a fim de imitar tiros de canhão (Whelsh, s.d.).

Esta técnica é utilizada em todas as vozes e a simbologia utilizada é a mesma quer seja para tocar com arco ou *pizzicato* (*sul pont.*).



Figura 46 - Indicação de *Sul ponticello.*, cc. 76-77, 4.º and.

A retoma do tema principal inicial é realizada a partir do compasso 88, através da indicação de tempo «*Un poco più mosso*», mas com algumas diferenças face ao início. Em suma, estamos perante um tema executado numa dinâmica mais elevada do que a inicial, com um acompanhamento muito mais movimentado e com ritmos mais rápidos, como as semicolcheias de forma arpejada e com a utilização de *Sf* e *pizzicato* Bartók nas vozes temáticas (violino 1 e violoncelo).



Figura 47 - *Pizzicato* Bartók e *Sf* no violino e violoncelo, cc. 88-91, 4.º and.

Assim, observa-se, no violino 2 e na viola, um acompanhamento em *mf*, na mesma dinâmica das vozes com o tema, com notas mais rápidas, como as semicolcheias, e uma melodia entre os dois instrumentos extremos de forma desfasada e com recurso ao *pizzicato* Bartók em *Sf*, para dar a ideia de algo inesperado.

Por fim, a partir do compasso 102 e até ao final do andamento, voltamos ao tempo inicial. Deparámo-nos com um novo tema, muito mais introspetivo, misterioso e brilhante, devido à dinâmica mais reduzida e notas mais agudas no violino 1.

Para muitos, este andamento é um ponto culminante desta obra, pois mostra a habilidade única de Bartók para inovar a escrita dentro da tradição do repertório para quarteto de cordas e a sua capacidade de explorar novas regiões sonoras de forma expressiva e emocionante.

4.5. V. Allegro molto

O último andamento deste *Quarteto* é caracterizado pela sua energia e virtuosismo, devido às passagens rápidas e complexas, mudanças bruscas de dinâmica e de métrica e utilização de técnicas estendidas. Os ritmos assimétricos que são utilizados ao longo de todo o andamento criam uma sensação de instabilidade e tensão. Além disso, ocorre uma recapitulação e retoma de diversos motivos dos andamentos anteriores, tais como passagens mais calmas, com a utilização de surdina, que remetem para o 3.º andamento, passagens com mais ornamentação que lembram o *scherzo* do 4.º andamento e também motivos idênticos ao 1.º andamento.

Este *Allegro molto* inicia-se em *ff* (*fortíssimo*) com acordes nos três instrumentos agudos. A partir do compasso 3, o violoncelo junta-se, também em *ff*, tocando acordes curtos em contratempo. É de se notar que o compositor exige que os acordes do violoncelo sejam realizados com o arpejo invertido, isto é, a começar na nota mais aguda e a terminar



Figura 48 - Acordes do violoncelo arpejados de forma invertida, cc. 1-7, 5.º and.

na mais grave. Este efeito, representado por uma seta a mostrar a direção do acorde, destacada na figura seguinte, resulta em maior ênfase na nota mais grave.

A partir do compasso 12, o violoncelo e a viola acompanham os violinos, que assumem uma melodia folclórica poderosa. Os instrumentos graves têm um papel muito importante na energia desta secção, pois tocam duplas com muita energia, numa dinâmica elevada. A voz da viola tem alguns *Sf* escritos sempre em alturas diferentes do compasso, criando ambiguidade rítmica.

Como é possível observar, no primeiro compasso do exemplo apresentado, a viola tem *Sf* na segunda colcheia do compasso e no compasso seguinte na primeira e na quarta colcheias. De forma a reforçar essas notas, o violoncelo executa as suas notas duplas ao mesmo tempo que a viola tem os *Sf*.

The image shows a musical score snippet for measures 15-18. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Violin parts are marked *ff marc.* and feature a melodic line with accents. The Viola and Cello parts feature double notes (dyads) marked *ff*. The score is in 5/4 time and starts at measure 15.

Figura 49 - Notas dobradas nas vozes graves a acompanhar o tema dos violinos, cc. 14-18, 5.º and.

Ao longo dos compassos seguintes, as melodias principais são desenvolvidas e tocadas também pelo violoncelo, mas sempre com o mesmo estilo de acompanhamento.

A secção do compasso 68 ao 74 é um exemplo perfeito da complexidade de junção utilizada por Bartók. Aqui, as três vozes mais agudas do quarteto tocam a mesma melodia, em oitavas diferentes, mas com um desfasamento de uma colcheia. Além disso, o violoncelo toca colcheias em todos os compassos, mas com apoios em *Sf* em momentos diferentes de compasso para compasso. Estes motivos, neste caso, geram uma sensação de movimento constante.

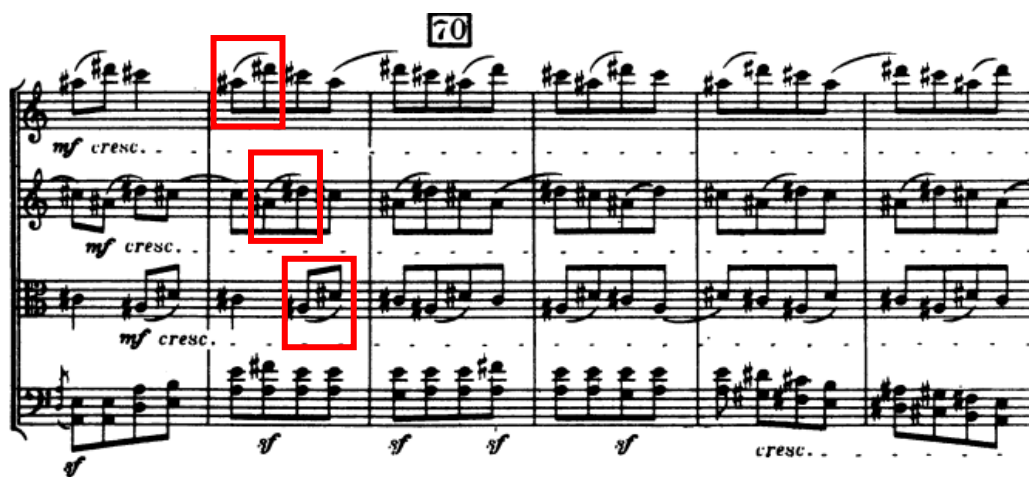
The image shows a musical score for measures 68-73 of the 5th movement. It consists of four staves. The top three staves (Violin I, Violin II, and Viola) each play a melodic line that is staggered by one eighth note. The bottom staff (Cello) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *mf cresc.* and *Sf*, and a tempo marking of *cresc.*. A red box highlights the first measure of each of the three upper staves, showing the staggered entry of the notes Lá# and Ré#.

Figura 50 - Melodia com desfasamento de uma colcheia nas três vozes agudas, cc. 68-73, 5.º and.

Destaquei, na figura 50, o desfasamento da frase nas três vozes agudas. Desta forma, observa-se que as notas Lá# e Ré# são tocadas pelo violino 1 nas primeira e segunda colcheias do compasso, pelo violino 2 nas segunda e terceira colcheias e pela viola nas terceira e quarta colcheias.

O resto desta primeira parte do andamento é caracterizado pela energia que transmite, repleta de acordes e ritmos rápidos. Na aproximação do desfecho desta primeira secção, no compasso 141, todos os músicos tocam em uníssono⁷. Advém uma dificuldade técnica, respeitante à afinação, visto que, executando todos os músicos as mesmas notas, é imperativo que estas sejam afinadas entre si.

⁷ Uníssono entre o violino 1 e 2 e entre a viola e o violoncelo. As notas são as mesmas para todos, mas a viola e o violoncelo tocam-nas uma oitava abaixo dos violinos.

Após o uníssono, do compasso 148 ao 152, há uma pausa geral, que cria alguma incerteza, pois, devido a este silêncio, parece que a obra termina. No entanto, dá-se início a uma nova secção que contrasta com a anterior.



Figura 51 - Tema em uníssono e pausa geral, cc. 141-150, 5.º and.

A nova secção apresenta uma sonoridade muito mais misteriosa, relembrando alguns motivos do 3.º andamento. Aqui, a surdina é utilizada no violoncelo e no violino 2 e a dinâmica geral é *pp* e *p*. Algumas ornamentações, como apogiaturas e mordentes, são também utilizados para que exista riqueza melódica. No exemplo seguinte, as apogiaturas verificam-se na voz do violoncelo e no violino 2 e os mordentes no violino 1 e na viola. A indicação «*leggero, grazioso*» mostra que o carácter deste tema é muito mais calmo e leve que o da secção anterior.



Figura 52 - Utilização da surdina e introdução de elementos ornamentais, cc. 151-158, 5.º and.

Perde-se o efeito da surdina no compasso 183 e regressa um motivo mais *marcato*. A partir do compasso 187, surgem cordas dobradas com corda solta, técnica muito característica da música folclórica, que enriquece a textura musical, criando um contraste de timbre interessante entre o som metálico produzido pelas cordas soltas e o som doce das notas tocadas de forma tradicional. Esse efeito é produzido no violoncelo, viola e violino 1



Figura 53 - Motivo *marcato* e utilização de cordas dobradas com corda solta, cc. 187-191, 5.º and.

Apesar de ter sido introduzido um tema mais suave, este foi-se desenvolvendo e, aos poucos, o caos enérgico inicial retorna. No compasso 239, com *anacrusa*, verificamos que a melodia e os acordes iniciais regressam.

Como foi referido inicialmente, este andamento apresenta muito virtuosismo. As notas rápidas e os acordes são um exemplo da dificuldade técnica imposta aos instrumentistas, porém há outra dificuldade que sobressai a partir desta secção: a utilização de saltos grandes melódicos.



Figura 54 - Saltos drásticos na voz do violino 1, c. 263 / cc. 264-265 / cc. 271-272, 5.º and.

Estes exemplos acima apresentados mostram alguns saltos melódicos na voz do violino 1. Tecnicamente, estes saltos exigem uma precisão na afinação absoluta e, aliado ao facto de ser um andamento rápido, o violinista precisa de fazer um movimento rápido e correto da mão de forma a coordenar o movimento do salto com a produção do som.

A partir do compasso 300, verifica-se um grande contraste na dinâmica e surge um *pp* súbito em todos os instrumentos. Aqui, estamos perante uma melodia muito mais controlada, em substituição do caos e barulho associados à energia do andamento, que retorna no compasso 317.

O *col legno* é uma técnica que exige que os músicos toquem nas cordas do instrumento com a parte de trás do arco, em vez da forma tradicional, que consiste em utilizar a crina. Esta técnica surge no compasso 334 com *anacrusa* e cria um efeito rítmico forte e percussivo. Intercalado com a utilização do *col legno*, está o uso de acordes que, de uma forma diferente, também produzem um efeito rítmico percussivo. A diferença entre estes dois motivos reside na quantidade sonora produzida.

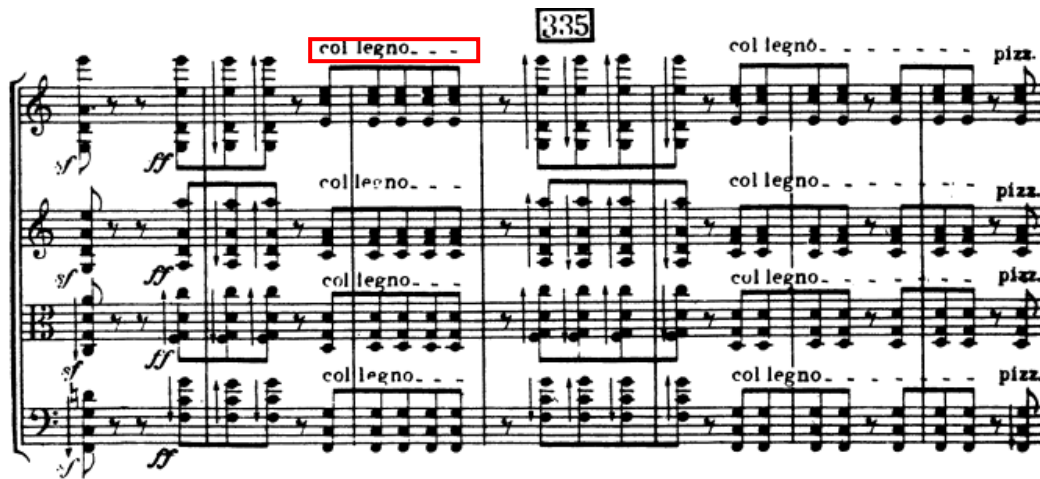
A musical score snippet for the 5th movement, measures 332-338. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *sf* and *ff*. The technique *col legno* is indicated by a red box around the text 'col legno. - -' in the first staff at measure 332. A box labeled '335' is placed above the second staff. The text 'col legno. - - - - - pizz.' appears in the first staff at measure 335. The text 'col legno. - - - - - pizz.' appears in the second staff at measure 335. The text 'col legno. - - - - - pizz.' appears in the third staff at measure 335. The text 'col legno. - - - - - pizz.' appears in the fourth staff at measure 335.

Figura 55 - Utilização da técnica *col legno*, cc. 332-338, 5.º and.

Após toda esta agitação, a partir do compasso 341, há uma sensação de relaxamento protagonizada por uma nota sustentada do violoncelo. Os violinos iniciam depois um tema mais *marcato* e dançante, que relembra o caráter do *scherzo* do 2.º andamento, contrastando com a frase melódica do violoncelo. Pouco depois, a partir do compasso 365, inicia-se uma secção em *Piu vivo*, que termina com este tema relaxado, fazendo a preparação para o final do andamento.

O tema do final do 1.º andamento surge no compasso 375 com *anacrusa* (*Meno mosso*), mas agora em oitavas mais agudas.



Figura 56 - Ressurgimento do tema inicial, cc. 374-378, 5.º and.

No compasso 386, há uma pausa geral que ilude o público, à espera dos acordes finais, tal como acontece no 1.º andamento. Desta vez, o compositor introduz um pequeno motivo de 4 compassos com algumas notas no violoncelo e na viola e harmónicos nos violinos, o que deixa o ouvinte na expectativa do que irá acontecer. Por fim, com um carácter *Pesante*, termina a obra, com os mesmos acordes e energia do final do 1.º andamento.



Figura 57 - Indicação *Pesante* e acordes finais deste andamento, cc. 391-392, 5.º and.

Em suma, este *Quarteto* é, indubitavelmente, uma obra inovadora, complexa e desafiante que mostra a genialidade de Béla Bartók.

5. *Contrasts*

Contrasts é uma obra de música de câmara composta em 1938. Foi dedicada ao violinista Joseph Szigeti e ao clarinetista Benny Goodman, que, juntamente com o pianista Endre Petri, estrearam a composição em 1939.

Inicialmente, esta obra foi apresentada, em 1939, como uma Rapsódia de apenas dois andamentos no formato rápido-lento com uma cadência de clarinete e uma cadência de violino. Mais tarde, em 1940, Bartók anunciou que havia escrito mais um andamento (*Pihenó*) e, juntamente com Goodman e Szigeti, estreou a obra como a conhecemos atualmente (Leong, Silver, John, 2008, pp. 3-4).

I. Verbunkos

II. Pihenó

III. Sebes

5.1. I. Verbunkos

O primeiro andamento desta obra, intitulado Verbunkos, é uma dança de recrutamento.⁸ Ritmicamente, é um género caracterizado pela alternância entre figuras lentas e rápidas. Tecnicamente, é um andamento difícil para todos os instrumentos, especialmente para o clarinete, o instrumento com mais destaque nesta primeira abordagem de *Contrasts*, sobretudo devido à cadência.

A indicação «*Moderato, ben ritmato*» revela o carácter que irá ser utilizado neste andamento. O violino, em *pizzicato*, inicia, a solo, um motivo ritmado e forte, seguido de um pequeno apontamento do piano. Apesar de a dinâmica ser forte no início, no final

⁸ A explicação mais detalhada sobre este género pode ser encontrada no capítulo 3: “*Sonata para Violino N.º 2*”.

deste motivo há um relaxamento para a entrada do clarinete com o tema principal deste andamento.

Figura 58 - Tema inicial do andamento e início do tema melódico do clarinete, cc. 1-5, 1.º and.

O tema melódico do clarinete é um exemplo da utilização de ritmos curtos e galopados. Neste caso, é necessário que haja muita clareza na sua articulação para que as notas e o ritmo utilizados sejam bem perceptíveis.

Figura 59 - Utilização de ritmos curtos na voz do clarinete, cc. 3-10, 1.º and.

Enquanto escutamos o tema do clarinete, os outros dois instrumentos fazem um acompanhamento simples. O violinista, em *pizzicato*, está encarregue da harmonia, pelo que é necessário especial cuidado na realização do *pizzicato* para que se percebam claramente todas as notas.

A partir do compasso 17, o tema inicial é executado pelo violino, desta vez de uma forma muito mais introspetiva e *cantabile*, com uma dinâmica mais reduzida, mas com um acompanhamento mais elaborado e virtuosístico na voz do clarinete, como se observa na figura seguinte.

The image displays a musical score for a violin and piano. The top system shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment. The violin part is marked with *arco cantabile* and *p*. The piano part features chords and is marked with *sf*, *mf*, and *p*. The bottom system continues the violin and piano parts, with the piano part marked *sempre simile*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 60 - Tema melódico passa para o violino, cc. 17-19, 1.º and.

Este tema vai ficando cada vez mais rico até ao compasso 30. Ao longo de todos estes compassos, há algumas técnicas executadas pelo violinista que transmitem um carácter folclórico, como a utilização das cordas dobradas com corda solta, que, neste caso, intensifica a dinâmica produzida pelo instrumento.

O título desta obra não é despropositado, pois, ao longo deste andamento, os contrastes vão estar presentes. Isso verifica-se a partir do compasso 30, onde surge um tema misterioso e introspetivo. Este é perceptível especialmente devido à utilização de notas em oitavas mais graves em todos os instrumentos. Apesar da presença da mesma ideia rítmica curta e pontuada (essencialmente na voz do clarinete), esta textura encontra-se mais escondida entre os motivos dos outros instrumentos.

Relativamente a dificuldades técnicas, observa-se a utilização de notas dobradas no violino. Os intervalos de 10.^a, especialmente no compasso destacado, são bastante complicados de afinar, visto que é necessária uma maior abertura da mão esquerda.



Figura 61 - Cordas dobradas no violino com intervalos exigentes, cc. 30-35, 1.º and.

Posteriormente, o tema principal com ritmo curto retorna em todos os instrumentos, ocorrendo, a partir do compasso 65, em formato de pergunta e resposta, o que implica alguma dificuldade na junção do trio.

Figura 62 - Motivos rítmicos característicos do estilo *Verbunkos* presente em todos os instrumentos, cc. 65-68, 1.º and.

A partir do *Più mosso* no compasso 72, o violino e o clarinete acompanham o piano, que assume o motivo principal. O acompanhamento vai-se tornando mais desenvolvido com a presença de cordas dobradas no violino, aumentando a dificuldade da execução.

Aproximando-se do final, este andamento retoma o tema inicial dos *pizzicatos* do violino e do tema no clarinete. No entanto, aqui, o clarinetista concretiza uma cadência, onde mostra todo o seu virtuosismo. Após este momento, o violinista termina com as mesmas notas com que começou, sendo que, desta vez, a indicação «*calando*», inserida pelo compositor, mostra que é necessária uma preparação calma para o final do andamento.



Figura 63 - Final do 1.º and. muito semelhante ao início, cc. 90-93, 1.º and.

5.2. II. Piheno

Como referi anteriormente, o título desta obra indicia que os contrastes estão muito presentes ao longo da composição. Assim, o segundo andamento contrasta fortemente com o primeiro, apresentando uma atmosfera calma e introspetiva.

De uma maneira geral, os instrumentos mais importantes neste andamento são o violino e o clarinete, enquanto o piano vai assumindo alguns motivos de acompanhamento. No início, os instrumentos melódicos oferecem-nos uma melodia que, apesar de ser simples, contém diversos aspetos interessantes a apontar. Em primeiro lugar, de forma a explorar algumas diferenças tímbricas e harmónicas, Bartók optou por escrever as frases em movimentos contrários, isto é, ao passo que a voz do violino cria uma melodia descendente, o clarinete produz o efeito oposto, tal como se observa na seguinte figura, em que as setas azuis mostram o movimento descendente e as vermelhas o movimento ascendente.



Figura 64 - Melodia do violino e clarinete em movimentos contrários, cc. 1-5, 2.º and.

Além disso, destacado a verde, está um efeito utilizado no início deste andamento na voz do violino: os harmônicos naturais. No contexto em que nos encontramos, a presença do timbre dos harmônicos resulta num carácter mais sombrio. Ademais, neste andamento, todos os instrumentos têm as suas notas escritas numa oitava mais grave ou central, o que contribui também para o mesmo carácter.

Tecnicamente, os compassos iniciais do 2.º andamento exigem que o violinista produza um *legato* esplêndido. Neste caso, para que a linha melódica advenha o mais ligada possível, é necessário que o músico dedique especial atenção à mão direita (a mão do arco).

A partir do compasso 25, momento em que surge a indicação «*Più mosso, agitato*», o compositor opta por colocar na voz do violino notas dobradas com a utilização de corda solta numa dinâmica forte. Assim, o som conjunto torna-se mais cheio e as harmonias mais ricas, devido à presença da nota bordão. Contudo, esta agitação mantém-se apenas durante quatro compassos e, portanto, no compasso 29, regressamos à introspeção tão característica deste andamento.



Figura 65 - Utilização de cordas dobradas com corda solta na voz do violino, cc. 25-28, 2.º and.

Após o compasso 30, são exploradas mais técnicas e sonoridades diferentes nos instrumentos. No momento em que o clarinetista executa o tema melódico principal, o violinista sustenta as notas com corda dobrada, explorando intervalos como a 4.ª Perfeita e a 5.ª Perfeita. No final da frase, enquanto os instrumentos melódicos mantêm a mesma nota em todo o compasso, o pianista entra com uma escala hispano-árabe, que cria uma sonoridade mais exótica, como é mostrado na figura 66.



Figura 66 - Escala hispano-árabe na voz do piano, c. 30, 2.º and.

Nos compassos seguintes, com o objetivo de criar mais movimento, o violinista toca notas dobradas com *tremolo*⁹ e o clarinetista executa um motivo melódico com ritmos mais rápidos e mais notas.

Perto do final, o violinista toca notas sustentadas, mas com uma pequena surpresa: procurando criar um efeito mais percussivo, o compositor coloca a indicação de «pizz» de mão esquerda. Tecnicamente, este efeito exige precisão e controlo para que seja possível puxar as cordas com a mão esquerda enquanto a mão direita (do arco) tem de fazer um movimento suave e contínuo, mantendo uma postura estável e segura.

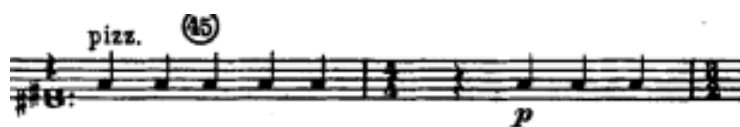


Figura 67 - *Pizzicato* de mão esquerda no violino, cc. 45-46, 2.º and.

5.3. III. Sebes

Este último andamento tem, genericamente, um carácter vibrante e energético, à exceção de um momento a meio do andamento, que lembra o carácter introspetivo característico do 2.º andamento.

Sebes inicia com um motivo peculiar: a utilização da *scordatura*¹⁰ no violino. Neste caso, a corda E deve ser afinada meio tom abaixo e a corda G meio tom acima, tal como se observa na figura seguinte, que mostra a indicação do compositor para apresentar a afinação desejada. Apesar de não requerer uma mudança brusca em relação à afinação convencional, exige sempre alguma adaptação do violinista.

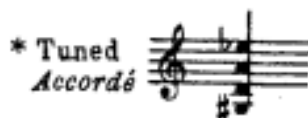


Figura 68 - Indicação das notas de afinação do violino com a utilização de *scordatura*, 3.º and.

⁹ Esta técnica consiste na repetição rápida das notas e foi falada com mais detalhe no capítulo 4.3. "III. Non troppo lento".

¹⁰ A *scordatura* significa que a afinação de um instrumento de cordas será diferente da afinação convencional (Russell, 1938, p. 84).

Usualmente, na maior parte do andamento, como afirmei anteriormente, o caráter energético predomina. Neste caso, sendo um andamento muito virtuoso, as notas rápidas constituem uma dificuldade com que se deparam os três instrumentistas, que, para além do diálogo entre as vozes, advém da junção devido à velocidade do andamento. Apesar de, em certos momentos, se verificar muita repetição de motivos e notas, de forma a criar tensão, este andamento é exigente, na medida em que é fundamental, por parte do violinista, muita articulação nos dedos da mão esquerda e coordenação entre as duas mãos. Isto é evidente nos compassos iniciais na voz do clarinete e do piano e, uns compassos mais à frente, quando o violinista também se junta a esta explosão de notas, a voz do pianista adquire uma textura de acompanhamento.



Figura 69 - Notas rápidas nas vozes do clarinete e piano, cc. 18-20, 3.º and.



Figura 70 - Notas rápidas nas vozes do violino e clarinete, cc. 35-38, 3.º and.

Nos compassos 56 a 58, observamos que o violino tem alguns *glissandos* escritos. Esta é uma técnica diversas vezes utilizada pelo compositor, mas, neste caso, acresce a dificuldade de estes *glissandos* serem feitos com intervalos de oitava e na velocidade rápida do andamento. Assim, é necessário que o violinista conheça muito bem o seu instrumento e também perceba que a distância entre os dedos ao tocar a oitava não será igual na oitava mais grave e na mais aguda.



Figura 71 - *Glissandos* normais e com oitava na voz do violino, cc. 56-58, 3.º and.

O primeiro grande contraste neste andamento ocorre no compasso 132, com a indicação «*Più mosso*». Aqui, o grande desafio encontra-se em sentir a pulsação, visto que nos encontramos perante compassos mistos, o que causa instabilidade rítmica, conforme a figura 72. O carácter torna-se mais melancólico e calmo, à semelhança do 2.º andamento.

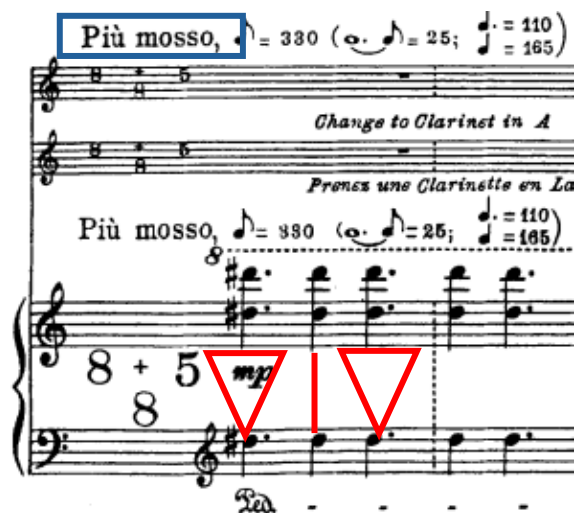


Figura 72 - *Più mosso* e instabilidade rítmica, cc. 132-133, 3.º and.

De forma a manter o carácter introspetivo, o violinista utiliza a surdina a partir do compasso 161 e, entre os compassos 165 e 168, apresenta cordas dobradas com intervalos

de 9.^a. Estes intervallos são muito pouco usuais, sendo mais comum tocar e ouvir intervallos de 8.^a e 10.^a, e, estando perante uma sonoridade peculiar, o violinista deve estudar, com rigor, estes intervallos, habituando-se à sonoridade, para que a afinação seja o mais perfeita possível.



Figura 73 - Indicação para a utilização da surdina, cc. 161-162, 3.º and.



Figura 74 - Intervallos de 9.^a na voz do violino, cc. 165-166, 3.º and.

É de forma inesperada que, no compasso 169, retomamos o tema energético inicial, regressando as notas a uma velocidade rápida. No entanto, há algumas técnicas, tais como o *pizzicato* Bartók, apogiaturas e a utilização de cromatismos, que devem ser destacadas.

O *pizzicato* Bartók surge nos compassos 188 e 189 e, à semelhança do que acontece em outras obras do compositor, esta técnica cria um som percussivo. Além do *pizzicato* Bartók, o compositor também utiliza o *pizzicato* de mão esquerda numa passagem tecnicamente muito exigente para o violinista: a cadência. As cadências são criadas para mostrar o virtuosismo do músico, pelo que notas rápidas não faltam. Não obstante, entre os compassos 11 e 13 e 16 e 18 da cadência, o *pizzicato* torna-se um grande desafio para o músico, visto que este, para além de tocar notas duplas diferentes, tem de conseguir produzir um *pizzicato* de mão esquerda audível e articulado. Na figura que se segue, estão assinaladas, a vermelho, as notas que devem ser tocadas em *pizzicato*.



Figura 75 - *Pizzicato* de mão esquerda na cadência do violino, cc. 12-17 da cadência, 3.º and.

Após a cadência, os outros instrumentos juntam-se e o tema energético retorna. A partir do compasso 241, todos os instrumentos tocam uma escala cromática, de forma a criar tensão. Todavia, a linha melódica no violino e no clarinete encontra-se no sentido ascendente ao passo que a do piano ocorre no sentido descendente. Além disso, os ritmos utilizados neste movimento cromático resultam num desfasamento rítmico em todas as vozes, criando uma sensação de movimento contínuo.

Musical score for measures 244-247 of the 3rd movement. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Violin I and II parts show ascending chromatic lines with red arrows and 'cresc.' markings. The Piano part shows a descending chromatic line with a blue arrow and 'cresc.' markings. The score ends with a double bar line and the number '35''.

Figura 76 - Cromatismos ascendentes e descendentes em todas as vozes, cc. 244-247, 3.º and.

À medida que nos aproximamos do final, os três instrumentos criam uma sonoridade incerta, peculiar e até cómica devido à utilização de apogiaturas, como se pode observar nos compassos 301 a 305. Verifica-se, ainda, que as entradas dos instrumentos são feitas de forma sequencial.

Musical score for measures 301-305 of the 3rd movement. It features three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The Violin I and II parts show rhythmic patterns with accents and 'mf' markings. The Piano part shows a similar rhythmic pattern with accents and 'mf cresc.' markings. The score ends with a double bar line and the dynamic marking 'mf'.

Figura 77 - Utilização de apogiaturas em todas as vozes, cc. 301-305, 3.º and.

Este último andamento termina com todas as vozes a executar, com muita energia, as mesmas figuras rítmicas na dinâmica *fortíssimo*.

Conclusão

Ao longo da realização deste projeto final de mestrado, mergulhei intensamente no universo musical de Béla Bartók, desvendando a complexidade das técnicas violinísticas utilizadas por ele em algumas obras emblemáticas, nas quais o violino surge em grande destaque. Como a análise minuciosa desse repertório e a exploração do processo criativo deste grande compositor me proporcionaram um conhecimento mais profundo do seu legado musical, considero cumprido o objetivo central do meu projeto.

Além disso, este trabalho permitiu-me expandir o meu repertório do século XX e aprimorar a minha técnica violinística. As dificuldades encontradas durante a análise e a interpretação das obras como preparação para o recital final - no qual irei interpretar duas das obras que estão em destaque neste projeto (*Sonata para Violino N.º 2* e *Contrasts*, juntamente com alguns dos *44 Duos for 2 Violins*) - transformaram-se em oportunidades de crescimento e evolução técnica e interpretativa.

Almejo que este trabalho possa servir de inspiração para os estudantes que desejem aprofundar os seus conhecimentos no âmbito da música do século XX e da obra deste grande compositor. No caso dos violinistas, em especial, espero que este projeto sirva como um guia para um melhor desempenho no seu estudo e performance.

Referências bibliográficas

Andreyev. S. (2017, 5 de setembro). *Béla Bartók's String Quartet N° 4: Analysis* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pMV7KaxyBIE>

Babbitt, M. (1949, 1 de julho). The String Quartets of Bartók. *The Musical Quarterly*, 35(3), 377–385.

Bartók, B., & Dille, D. (1949). The Life of Béla Bartók. *Tempo*, 13, 3–7. <http://www.jstor.org/stable/942679>

Bayley, A. (Ed.). (2001). *The Cambridge Companion to Bartók: (Cambridge Companions to Music)*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521660105>

Brandão, L. (2020, 2 de julho) A música portuguesa a descobrir-se com Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça. *Comunidade Cultura e Arte*. <https://comunidadeculturaearte.com/a-musica-portuguesa-a-descobrir-se-com-michel-giacometti-e-fernando-lopes-graca/>

Quiáltera. (2021, Julho, 22). In. *Wikipedia* <https://pt.wikipedia.org/wiki/Qui%C3%A1ltera>

Dungan, M. (s.d.). *String Quartet No. 4 - West Cork Music*. West Cork Music. <https://www.westcorkmusic.ie/works/string-quartet-no-4-4/>

Genrikhovich, V. (2021, 4 de março). A Obra Completa de Béla Bartók (1881-1945) – Quarteto de cordas no. 4 [Bartók – String Quartets nos. 1-6 – Tátrai Quartet] #BRTK140 – P.Q.P. Bach. *P.Q.P. Bach*. <https://pqpbach.ars.blog.br/2021/03/04/a-obra-completa-de-bela-bartok-1881-1945-quarteto-de-cordas-no-4-bartok-the-6-string-quartets-takacs-quartet-brtk140/>

Gillies, M. (1983). Bartók's Notation: Tonality and Modality. *Tempo*, 145, 4–9. <http://www.jstor.org/stable/945032>

Kim, M. (2011). *Performance Guide to Selected Violin Works of Béla Bartók*. [Unpublished Doctoral Dissertation]. University of Cincinnati

Leong, D. (2004). Bartók's Studies of Folk Rhythm: A Window into His Own Practice. *Acta Musicologica*, 76(2), páginas 253–277. <http://www.jstor.org/stable/25071241>

Leong, D., Silver, D. & John, J. (2008). Rhythm in the First Movement of Bartók's *Contrasts*: Performance and Analysis. *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*: Vol. 1: Iss. 1, Article 3. <https://trace.tennessee.edu/gamut/vol1/iss1/3/>

Malcolm, G. (1993b). Middle-period String Quartets. In *The Bartók companion* (pp. 257–277). Faber and Faber.

McCarty, S. (1972). Béla Bartók: The Uncompromising Hungarian. Honors Theses, 676. https://scholarlycommons.obu.edu/honors_theses/676/

Nelson, D. T. (2012) "Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology," *Musical Offerings*: Vol. 3: No.2, Article 2. DOI: 10.15385/jmo.2012.3.2.2 Available at: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss2/2>

Pizzicato. (2022, Março, 29). In *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Pizzicato>

Ritchie, A. (1986). The Influence of Folk Music in Three Works by Bela Bartok: Sonata No.1 for Violin and Piano, Sonata (1926) for piano, and 'Contrasts' for violin, clarinet and piano. [Unpublished Doctoral Dissertation]. University of Canterbury.

Russell, T. (1938). The Violin "Scordatura." *The Musical Quarterly*, 24(1), 84–96. <http://www.jstor.org/stable/738786>

Seiber, M. (1945). *The string Quartets of Bela Bartok*. Boosey & Hawkes

Tari, L. (2012). The Verbunkos, a Music Genre and Musical Symbol of Hungary. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII: Art & Sport*, 5 ((54)1), 81-86

Vanderbeek, L. (2011). A Study in Violin Pedagogy: Teaching Techniques from Selected Works by Rachmaninoff, Prokofiev, Bartók, and Delerue, Academia edu, páginas. 15-20. https://www.academia.edu/en/46831308/A_Study_in_Violin_Pedagogy_Teaching_Techniques_from_Selected_Works_by_Rachmaninoff_Prokofiev_Bart%C3%B3k_and_Delerue

Vinton, J. (1966). Bartók on His Own Music. *Journal of the American Musicological Society*, 19(2), 232–243. <https://doi.org/10.2307/830583>

Welsh, L. (s.d.). Snap *pizzicato*. *Lizzy Welsh Research*. https://research.lizzywelsh.com/?page_id=156

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

VIOLINO

Análise de técnicas violinísticas utilizadas por Béla Bartók em:
Sonata para Violino N.º 2 (1922), *Quarteto de Cordas N.º 4* (1928)
e *Contrasts* (1938)

Joana Póvoa Monteiro

