



Conservatori Superior
de Música de les Illes Balears

BÉLA BARTÓK

ELS QUARTETS DE CORDA

Llenguatge, estètica i anàlisi

BERNAT Martí Riutort

Tutor: Llorenç Prats Boscà

Grau superior - Violí

Maig 2021

Agraïments

A Llorenç Prats per haver acceptat la tutorització d'aquest treball, estant en procés de finalitzar la seva pròpia tesi sobre Bartók.

També a Maties Far, les classes de qui em suggeriren l'elecció d'un tema relacionat amb l'anàlisi.

Resum

La figura de *Béla Bartók* ha estat un dels principals objectes d'estudi pel que fa a la música del segle passat, especialment dins el camp de l'etnomusicologia. Aquest treball vol manifestar principalment una perspectiva artística i eminentment subjectiva de la seva *música de cambra*, atès que això pugui servir per a una correcta comprensió i interpretació dels *Quartets* a potencials intèrprets.

Tot i que en ell també s'hi presenta tota una part més freda i pragmàtica dedicada a l'anàlisi d'algunes obres i fragments, el que hi trobarem en bona mesura és una visió estètica personal en relació a un context musical divers com fou la primera meitat del *segle XX*.

Hi apareixen també petits comentaris i pensaments sobre qüestions de la filosofia musical com l'herència quartetística de Beethoven, el sistema de Schönberg, referències al pensament d'Stravinsky i aclariments sobre els diferents tractaments de les sonoritats impressionistes.

Inevitablement, la segona part del treball actua també com a recorregut vital de Béla Bartók. El que amb això es vol dir és que el fet que els *Sis quartets de corda* fossin compostos en un espai tan prolongat en el temps dona peu a prendre'ls, a utilitzar-los, com a referència de cada una de les èpoques de l'autor i com a línia d'enllaç.

Paraules clau: Béla Bartók, música de cambra, segle XX.

Abstract

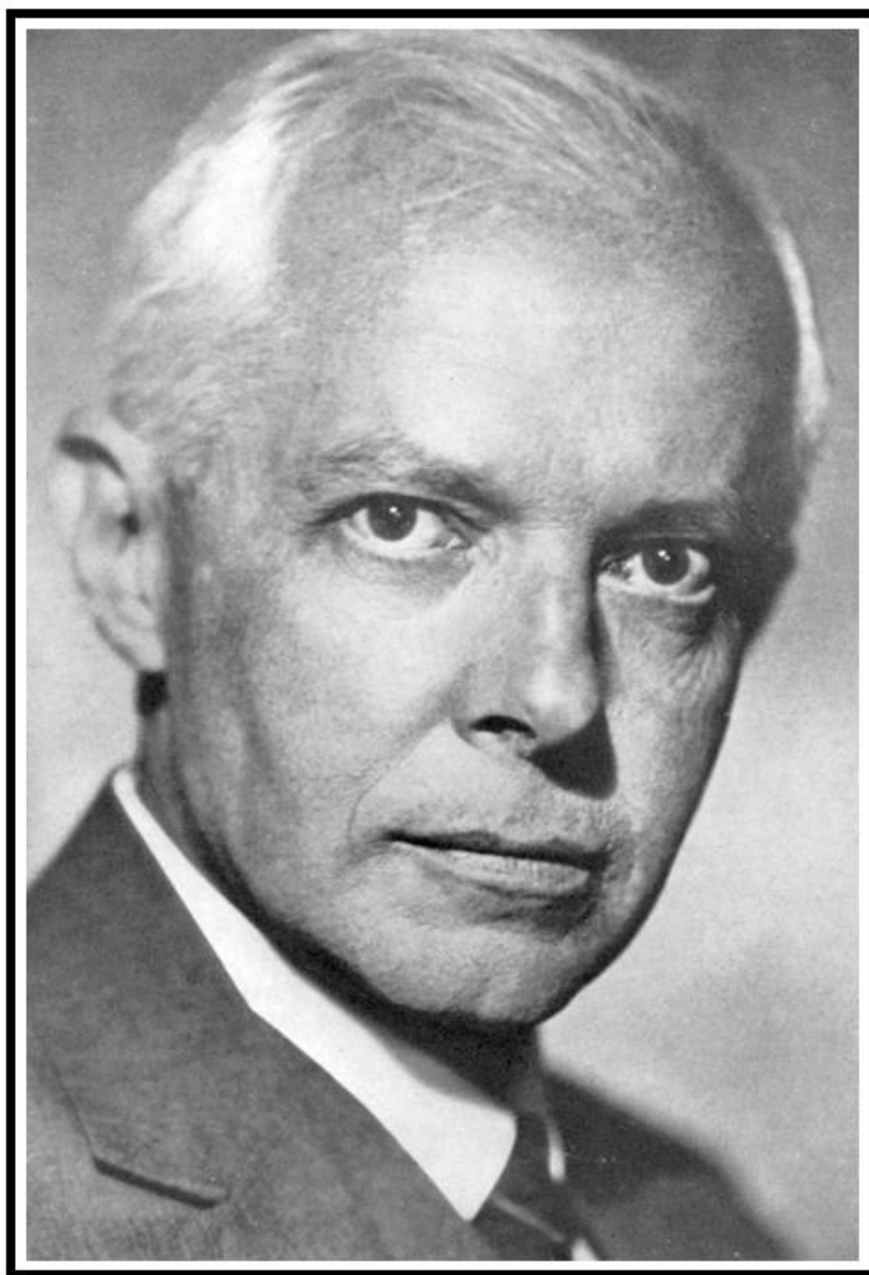
The figure of *Béla Bartók* has been one of the main subjects of study in the music of the last century, especially in the field of ethnomusicology. This work aims to manifest mainly an artistic and eminently subjective perspective of his *chamber music*, since this can serve for a correct understanding and interpretation of the *String quartets* to potential performers.

Although it also presents a more pragmatic part dedicated to the analysis of some works and excerpts, what we will find to a large extent is a personal aesthetic vision in relation to a diverse musical context such as the first half of the *twentieth century*.

There are also small comments and thoughts on issues of musical philosophy such as Beethoven's string quartet heritage, Schönberg's system, references to Stravinsky's thoughts and clarifications on the different treatments of impressionist sonority.

Inevitably, the second part of the work also acts as a life journey for Béla Bartók. What this means is that the fact that the *Six string quartets* were composed in such a long space of time gives rise to take them, to use them, as a reference for each of the periods of the author and as a link line.

Keywords: Béla Bartók, chamber music, twentieth century.



Béla Bartók

1881 - 1945

ÍNDEX DE MOVIMENTS

Quartet nº 1, op. 7 [Sz. 40 - BB. 52]

1. *Lento*
2. *Allegretto*
3. *Allegro vivace*

Any de composició: 1908-1909

Quartet nº 4 [Sz. 91 - BB. 95]

1. *Allegro*
2. *Prestissimo, con sordino*
3. *Non troppo lento*
4. *Allegretto pizzicato*
5. *Allegro molto*

Any de composició: 1928

Quartet nº 2, op. 17 [Sz. 67 - BB. 75]

1. *Moderato*
2. *Allegro molto capriccioso*
3. *Lento*

Any de composició: 1915-1917

Quartet nº 5 [Sz. 102 - BB. 110]

1. *Allegro*
2. *Adagio molto*
3. *Scherzo. Alla bulgarese*
- *Trio. Vivacissimo*
- *Scherzo da capo*
4. *Andante*
5. *Finale. Allegro vivace - Presto*

Any de composició: 1934

Quartet nº 3 [Sz. 85 - BB. 93]

Prima parte: Moderato -
Seconda parte: Allegro -
Recapitulazione della prima
parte: Moderato -
Coda: Allegro molto

Any de composició: 1927

Quartet nº 6 [Sz. 114 - BB. 119]

1. *Mesto - Vivace*
2. *Mesto - Marcia*
3. *Mesto - Burletta. Moderato*
4. *Mesto*

Any de composició: 1939

Sumari

Prefaci	9
Nomenclatura i termes específics [Anàlisi]	10
<i>Primera part</i>	
Introducció general a la vida i música de Bartók	11
Contextualització dels Quartets de corda	13
Sobre les diferències de catalogació	15
Alguns dels principis musicals de Bartók	16
El llenguatge dels Quartets	17
La qüestió sonora i evolució estilística	21
<i>Segona part</i>	
Quartet nº 1	24
I. La fuga com a inici Secció central: elements motivics més importants, fragment de llenguatge impressionista i últims compassos	
II. Anàlisi motivica i estructural	
III. Coherència temàtica general	
Quartet nº 2	30
I. Motius de la Idea i el seu paper al llarg del moviment	
II. Folklorisme àrab: motius i materials que constitueixen la melodia principal	
III. Factor cíclic degut al tractament temàtic	

Quartet nº 3	34
I. Materials de la Idea	
Mostra de bitonalitat	
Rerefons impressionista i clàssic de la música de Bartók	
II. Melodies folklòriques	
III. Matisació sobre el tipus de recapitulació	
Quartet nº 4	37
I. Exemple de simetria	*
[Estructura dels moviments]	
Motiu essencial	
El contrast com a element fonamental	
II. Utilització de tècniques no convencionals	**
Material folklòric	
III. Descripció general del caràcter	
IV. **	
V. *	
Quartet nº 5	42
I. Motius de la Idea i el seu paper en al llarg del moviment	
Estructura del moviment a partir del tractament motívic	
II. Coral	***
III. Melodies folklòriques	
IV. ***	
V. Tema estructurat a partir del tríton	
Un episodi característic	
Quartet nº 6	46
I. Funció del <i>ritornello</i> (<i>Mesto</i>)	
II. Origen estilístic	
Contrast i relació temàtica de les seccions A i B	
III. Caràcter satíric	
Materials motívics principals	
IV. Imposició del <i>ritornello</i> (veure també la part de contextualització).	

Prefaci

La realització d'aquest treball es deu a un profund interès per la música de cambra i per l'obra de Bartók, una barreja que considero interessant de parar-hi esment i que, afegida la meua condició d'interpret de corda, té com a resultat l'estudi dels *Sis quartets*.

Es presenta doncs un compendi d'informació extreta a partir d'una exhaustiva revisió i contrast d'alguns dels treballs musicològics disponibles, d'entre els quals el llibre *Bartók's String Quartets* de János Kárpati ha estat el principal suport sobre el què s'ha treballat pel seu relativament fàcil accés i el seu abraçament general i profund del tema. Tanmateix, bona part de les afirmacions que s'hi troben són fruit de conclusions pròpies.

La primera part està dedicada a introduir de manera general el lector al món del llenguatge de Bartók i al context de la seva obra, fent petits incisos en el pensament musical d'alguns dels compositors coetanis, propers o no al seu llenguatge. També incorporam com a annex unes pàgines del llibre d'Ernő Lendvai, *Béla Bartók: un anàlisi de su música*, que si bé no són imprescindibles, si que són recomanables per a una millor comprensió del tema.

A la segona part es parlarà individualment dels quartets, seguint un ordre similar en cada un d'ells. No ens limitarem tan sols a l'anàlisi formal o estilística, sinó que aportarem informació que creiem necessària sobre el moment històric i musical en què cada un fou escrit i la situació personal de l'autor (els seus viatges, les seves amistats i valgui a dir els seus sentiments que pogueren influir en aquestes composicions). Això es farà amb l'ajuda directa de les seves cartes, de la correspondència mantinguda amb diversitat de persones i ambients. El capítol de cada quartet va encapçalat d'una contextualització i una descripció sobre la forma general de l'obra.

És una qüestió lògica que la informació que es pot exposar en aquest treball és clarament limitada, cada un dels quartets és suficient per omplir centenars de pàgines. És per això que s'ha hagut de fer una selecció del que es volia dir sobre cada un, del que creiem que és el més important esmentar. Per a orientar al lector sobre quins elements específics es tracten a la secció titulada *Visió*

analítica de cada quartet en particular, hem completat el sumari amb un pseudo-índex on aquests apareixen esmentats per ordre, és a dir, els elements que, degut a la incapacitat de fer un treball més ampli i detallat, hem trobat més adient destacar de cada moviment.

En conjunt, l'apartat d'anàlisi conté els exemples que justifiquen les afirmacions que apareixen a la primera part del treball sobre el llenguatge de la música de Bartók. Veurem al final doncs que s'ha donat exemple d'alguns dels fonaments més substancials de la música de Bartók al llarg d'aquesta anàlisi dels quartets.

Nomenclatura i termes específics

Volem fixar i definir ara alguns termes rellevants per entendre l'anàlisi motívica:

Idea. Els quartets de Bartók segueixen les formes estructurals clàssiques, no obstant molts dels moviments venen encapçalats per una *marc estructural*, no sempre de caràcter melòdic, sinó amb la funció de presentar ja d'entrada els materials i elements motívics bàsics del moviment. La traducció anglesa del llibre de Kárpáti utilitza el concepte “*framework theme*” per referir-se a aquest element que anomenarem Idea.

Motiu essencial. Descriurem així el fonament més petit i sintètic del moviment.

Apèndix. Fragment amb caràcter de *coda* situat al final d'una secció.

Antecedent i conseqüent. Divisió melòdica principal d'un motiu o frase.

Termes complets: Tema principal A - Tema secundari B - Tema final C

[Poden aparèixer simplificats. *Exemple*: tema secundari, tema A, o tan sols A]

Per fer referència a punts concrets dins les obres es prendran de referència els números de compassos (*exemple*; *compàs 11*) o els números o lletres d'assaig (*exemple*; *número 1, lletra A*), segons les necessitats i l'edició.

S'han marcat, per a poder distingir i fer-los-hi referència, els diferents motius musicals que sorgeixen amb diverses lletres de l'alfabet grec, essent les lletres α , β i γ les que senyalin els més importants.

PRIMERA PART

Introducció general a la vida i obra de Bartók

Originari de Nagyszentmiklós, a la regió històrica del Banat, zona de confluència de les cultures romanesa, sèrbia i hongaresa, Béla Bartók fou un dels més grans compositors hongaresos en relleu de la tradició de Franz Liszt. Pare de l'etnomusicologia, dedicà bona part de la seva vida a la recopilació de música folklòrica de l'est d'Europa, principalment al seu entorn, i també a Eslovàquia, Transilvània o els Balcans. Més endavant visitaria regions més exòtiques com Turquia o el Nord d'Àfrica, i les tribus índies americanes en els seus anys d'exili.

No obstant els seus inicis musicals es centraren en la interpretació, entrant com estudiant de piano a l'Acadèmia de Música de Budapest, l'interès per la composició li vengué donat ja des d'una edat ben primerenca; les seves primeres composicions (gèneres menors: valsos, masurques, polques,...) daten de 1890, i les seguiren algunes obres de cambra molt influïdes per l'estil musical de Richard Strauss i els darrers romàntics.

Els anys 1904 i 1905, que seguiren a l'acabament dels seus estudis, foren un punt d'inflexió en la seva vida. Fou llavors en començar la tasca de recopilació de cançons juntament amb Zoltán Kodály¹ i quan s'estrenà la primera obra que li proporcionaria cert reconeixement nacional com a compositor (el poema *Kossuth*, inspirat en la Guerra d'independència hongaresa).

¹ Manera de procedir mitjançant un diagnòstic exhaustiu dels elements dels cants, danses i música instrumental (escales, ritmes, intervals, fraseig,...).

Bartók visitaria Espanya la primavera de 1906 en la seva gira com a pianista acompanyant del prodigi violinista hongarès de tretze anys Ferenc Vecsey.² Tornaria en ocasions puntuals com a concertista a finals de la dècada de 1920, i per darrera vegada de camí a Lisboa en el viatge que el portaria a l'exili.

Conegut essencialment com a compositor, cal recordar que era considerat també en el seu moment un dels millors pianistes hongaresos, i dedicà esforços a la docència d'aquest instrument i a la tasca pedagògica (mostra d'això és el *Microkosmos*, obra utilitzada encara avui dia en les lliçons modernes).

No totes les èpoques li foren favorables ni econòmica ni anímicament, especialment durant la Primera guerra mundial i els anys que la seguiren, però amb l'augment de popularitat en els anys més prolífics de la seva carrera, a la dècada de 1930, acabà component quasi exclusivament per encàrrec.³

Bartók s'exiliaria doncs a Amèrica l'any 1940, no per motius de raça ni religió sinó per una profunda aversió al món feixista que s'expandia al seu entorn. Allà, a la ciutat de Nova York, visqué els seus últims anys, durant els quals l'enyorança de la seva terra li manllevà l'ànim per a la composició, i en què no obstant produiria algunes de les obres inequívocament més formidables.

Tot i la fama que va obtenir, Bartók continuà essent sempre una persona humil i introvertida, la seva fràgil salut fou una de les dificultats a les què hagué de fer front durant tota la seva vida. Va parlar i va escriure molt poc sobre les seves pròpies composicions, preferint deixar que la música es representés a si mateixa. Descriuria la seva aspiració musical com la síntesi creativa ideal de Bach, Beethoven i Debussy.⁴

² Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters*. Els detalls d'aquell viatge es precisen a les cartes nº 31 i 32 (pàg. 60 - 64).

³ Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters*. Carta nº 219 (pàg. 278): "*Since 1934 virtually everything I have done has been commissioned.*"

⁴ Kárpáti, János. *Bartók's String quartets* (pàg. 22).

Contextualització dels Quartets de corda

Els sis quartets de Bartók són considerats un dels pilars de la música de cambra del segle XX, i no és dir poc, atès el renaixement d'aquest gènere i l'alta qualitat i quantitat d'obres escrites en un moment tan efervescent i divers estilísticament.

*Composicions coetànies per a Quartet de corda*⁵

Hongria ha vist en el segle XX una successió de compositors autòctons hereus de Liszt entre els quals Bartók s'erigeix com a figura central en el gènere, no obstant això tots ells mostraren interès pel quartet de corda. Ernó Dohnányi, el seu antecessor més proper, n'hauria escrit ja dos els anys 1899 (*op. 7*) i 1906 (*op. 15*) abans que ho hagués fet Bartók, i un tercer (*op. 33*) el 1926 (tots de caràcter romàntic), i Zoltán Kodály escriuria els seus dos quartets (*op. 2* i *op. 10*) coincidint amb el moment de la composició dels dos primers quartets de Bartók.

El successor György Ligeti compongué posteriorment dos quartets de gran exigència tècnica, el primer dels quals (1953-54) reflecteix una influència clarament bartókiana en el tractament temàtic-estructural i de la música folklòrica.

Fora de les seves fronteres, la producció de repertori per a quartet de corda més important seria a Àustria, a càrrec dels compositors de la Segona Escola de Viena; amb dos primerencs quartets d'Arnold Schönberg, de llenguatge més romàntic, similar a *Verklärte Nacht*, i dos serials de 1927 i 1936, un únic quartet d'Alban Berg de 1910 (*op. 3*) tardanament publicat i un grapat d'obres d'Anton Webern que segueixen un serialisme gairebé integral com els *Cinc moviments per Quartet de corda op. 5* (1909) o les *Sis Bagatel·les op. 9* (1913), a més del breu *Quartet op. 28* de 1936. També valuosa fou la contribució al gènere de Paul Hindemith, a l'Alemanya d'entreguerres, qui escrigué cinc quartets entre 1918 i 1923 i dos més posteriorment quan es trobava ja als EUA.

⁵ Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Capítol 14: "The string quartet in the twentieth century" (pàg. 288-309).

A Rússia, Sergei Prokofiev composaria dos quartets els anys 1931 i 1941, però serà en una època posterior quan trobarem la figura de més rellevància pel que fa a la composició de quartets de corda d'aquest país com, és Dimitri Shostakovich, qui escrigué una extensa sèrie de quinze quartets⁶ entre 1938 i 1974. També cal sense dubte donar la importància que mereixen els tres quartets de Benjamin Britten; op. 25 (1941), op. 36 (1945) i op. 94 (1975). Aquest darrer quartet fou la seva darrera gran obra completada.

Alguns d'aquests compositors, així com el mateix Bartók, escrigueren quartets primerencs que no solen aparèixer catalogats juntament amb la resta d'obres d'aquest mateix gènere sinó com a obres de joventut. De la seva època d'estudiant, prèvia a la composició de cap dels quartets, és també el magnífic *Quintet amb piano BB 33*, en que Bartók fa un primer ús del quartet de corda en combinació amb el seu propi instrument.

Agrupacions quartetístiques

Al llarg de la seva vida Bartók mantingué relació amb un grapat de d'agrupacions de renom en qui diposità la seva confiança per a la interpretació i estrena dels seus quartets: el *Quartet Waldbauer-Kerpely* d'Hongria, el *Quartet Pro Arte* format a Brussel·les i posteriorment establert als EUA, el *Quartet Kolisch* de Viena (originàriament *Nou Quartet de Viena*) i també el *Nou*⁷ *Quartet Hongarès* de Zoltán Székely.

Cal fer però especial èmfasi en la història i repercussió del *Quartet Waldbauer-Kerpely*. Prenent els noms del violinista i el violoncel·lista que durant més temps en formaren part, fou la primera agrupació en adquirir prestigi i el referent principal de les generacions hongareses posteriors pel que fa al treball de

⁶ Quantitat inèdita des de Beethoven, tan sols superada pels divuit quartets de Darius Milhaud d'entre 1912 i 1950.

⁷ En els seus inicis als anys 30 es donaren a conèixer com a *Nou Quartet Hongarès*, però no s'ha de confondre amb l'agrupació homònima que els succeí a partir de 1972. El violista Denes Koromzay es mantingué a ambdues agrupacions.

quartet. Es constituí per joves estudiants de l'Acadèmia Franz Liszt de Budapest en ocasió de l'estrena dels primers quartets dels seus companys, Bartók i Kodály. Dos concerts es realitzaren els dies 17 i 19 de Març de 1910, cada un amb les obres dels que en aquell temps eren també estudiants. Antal Molnár, el violista del quartet, recordaria poc abans de morir els mesos de treball: *“No estudiàvem res més que no fossin aquells dos nous quartets de corda entre les primaveres de 1909 i 1010. Tinguérem probablement uns 90 assajos amb el quartet de Kodály, però Bartók era més difícil i en tinguérem més de 100 amb aquest. D'acord amb el principi de Waldbauer de que tan sols es pot tocar realment bé allò que es coneix de memòria; ocasionalment, quan portàvem uns 50 assajos va tancar la partitura i ens incità a que féssim el mateix. La tancàrem. Tocarem d'una tirada les dues peces de memòria. Les coneixíem tan bé que ara encara recordo la part de viola dels dos quartets.”*⁸

Predecessora del *Quartet Hongarès*, l'agrupació gaudí des d'aleshores d'una gran reputació i formà un estret vincle amb el compositor, que es mantindria durant anys portant la música de Bartók arreu (els quatre primers quartets de corda serien estrenats pel *Quartet Waldbauer-Kerpely*).

Sobre les diferències de catalogació

Es poden observar algunes diferències en la identificació de cada quartet.⁹ Això es deu a les diverses catalogacions que s'han fet de l'obra de Bartók, més nombroses del que és comú en altres autors. El mateix Bartók va catalogar les seves pròpies obres en *Opus* en tres ocasions; els dos primers abraçaven les obres de joventut, mentre que el tercer conté les seves obres més conegudes i representatives, però tan sols del període comprès entre 1904 i 1921.

La nomenclatura Sz. fa referència al catàleg d'András Szóllósy, compositor i musicòleg hongarès, conclòs el 1957. Fou el primer gran catàleg de les obres de Bartók i s'elaborà seguint un ordre temàtic.

⁸ <https://zeneakademia.hu/hall-of-fame/waldbauer-kerpely-string-quartet-1693>

⁹ Veure l'Índex de moviments.

Més recentment fou László Somfai qui als anys noranta realitzaria una nova i exhaustiva catalogació seguint un criteri més cronològic que fa servir l'abreviatura *BB* per a la identificació de les obres i que és també popularment coneguda i usada.

D'aquesta manera els quartets es poden trobar citats en programes de concerts, CD's i vídeos en qualsevol dels formats (opus, *Sz.* o *BB*).

Alguns dels principis musicals de Bartók¹⁰

En el llibre d'Ernő Lendvai es presenta la idea que el sistema axial de Bartók representa la culminació evolutiva del sistema tonal. Bartók doncs ens presenta una música en que les funcions tonals passen a dependre d'un determinat eix tonal (veure annex). Quan es creia que la tonalitat no podia anar més enllà després de Wagner, llavors apareix Bartók.

Voldríem fer entendre que aquesta no va ser una idea arbitrària; Bartók no decideix aplicar aquest sistema simplement per justificar la manera de fer la seva música, dient que respon a una sèrie de normes i regles¹¹, sinó que ell, prenent la tradició de la tonalitat, fa el següent pas (d'alguna manera l'únic possible sense rompre dràsticament amb allò anterior).

Aquesta és la qüestió bàsica; ell no elabora aquest sistema, sinó que dona a l'existent unes noves directrius extretes de la mateixes lleis de l'acústica, ell tan sols completa el cercle de l'única manera possible, amb la natura com a aval; diem això perquè part del sistema es basa en l'única mostra d'harmonia que trobam en la naturalesa, és a dir, els harmònics (pàg. 20-21 de l'annex).

No és un sistema fet per a ser comprès immediatament de manera auditiva en la seva totalitat. Els eixos tonals actuen en el nostre enteniment de la mateixa manera que una progressió amb *tònica - dominant - cadència trencada* provoca

¹⁰ Reflexions a partir del llibre: Lendvai, Ernő. *Béla Bartók: un anàlisi de su música*.

¹¹ Aquesta és potser la manera de ser del dodecafonisme.

un efecte o reacció concrets sobre persones totalment desconexades del funcionament del llenguatge tonal. Un eix tonal per si sol no té gaire efecte sinó que l'adquireix en relació amb altres eixos; de la mateixa manera que un acord major per si sol no defineix una tonalitat si no es troba en un context.

És obvi, almenys al meu parer, que la importància de Bartók no es justifica per la utilització d'un sistema axial o d'una secció àuria o de tants altres elements de caràcter tècnic; això seria equivalent a dir que la grandesa de Bach es redueix al sistema temperat. Està clar que aquests sistemes no són la finalitat de la música en si, sinó el mitjà.

El llenguatge dels Quartets

La idea de que la segona meitat del segle XIX no afavorí la música de cambra sinó que més aviat en ell sobresortí la gran forma ha trobat un consens generalitzat en els estudis musicològics moderns. Segons Karpáti, els compositors de tarannà més tradicionalista no aportaren cap nou significat a la música de cambra, reservada a l'ambient burgès i als petits cercles, i s'allunyaren del llegat de Beethoven.

És al segle XX en què hi ha una renaixença de la petita forma i de les formes clàssiques (és a dir, no tan sols de la sonata i altres formes cambrístiques, sinó també dels concerts per instruments solistes els quals la tradició wagneriana havia rebutjat quasi per complet¹²). Reapareixerà de nou l'interès pel contrapunt i es viurà un retorn a Beethoven com a sinònim d'oposició al romanticisme. Aplicat al cas que ens ateny, és al *Primer quartet* en què Bartók pren de Beethoven l'ideal contrapuntístic, i més tard, al *Sisè quartet*, és l'exemple de desenvolupament temàtic el que recull com a herència.

L'aplicació de principis musicals de Bartók

El llenguatge dels quartets, així com gran part de la música de Bartók, es basa en la imitació, per una part estreta de la tècnica contrapuntística de Bach, i per

¹² Bartók, en canvi, no escriuria cap simfonia.

altra utilitzada com a tècnica motívica de desenvolupament temàtic, en què un mateix motiu passa de veu en veu transformant-se, pròpia de Beethoven i Brahms. El quartet de corda és una formació que per la seva idiosincràsia equilibrada de quatre veus i el balanç dels seus registres permet un joc imitatiu de gran atractiu per el compositor.

Un recurs compositiu individual i característic molt comú a la música de Bartók i basat en el principi de simetria és el de confrontar contrapuntísticament dues veus basades en cromatismes alterns. Alguns exemples d'això els trobam als quartets:



Quartet n° 3, moviment I [ + 2] Quartet n° 4, moviment III [52-53]

L'espai central que ocupa el trítion i, en general, totes les divisions simètriques estretes a partir de la octava, en la música de Bartók és reconeix en l'estructura de molts dels seus temes. Un exemple clar el trobam al darrer moviment del *Cinquè quartet* (veure pàgina 45-46, imatge número 58).

Molts estudis s'han realitzat també sobre l'aplicació per part de Bartók de la secció àuria i la seqüència de Fibonacci en els quartets, i sembla ser que aquestes no hi prenen una part poc important en l'organització i estructuració de melodies, frases i, fins i tot, moviments.¹³

Essencial en tot procés compositiu és també el principi de contrast a partir de la similitud, al qual Stravinsky dedica grans reflexions a la *Poètica musical* i que és palès en tot moment i en tots els aspectes en els quartets de Bartók, amb el resultat de varietat total i coherent.

¹³ Algunes de les fonts més detallades sobre el tema:

- ❖ Locke, Derek. "Numerical Aspects of Bartók's String Quartets", *The Musical Times*, vol. 128, nº 1732, 1987, pp. 322-325.
- ❖ Kissler, John Michael. "Harmonic structures and their relation to temporal proportion in two string quartets of Béla Bartók" (Tesi Universitat d'Arizona, 1957).

Elements comuns als quartets

Ja hem parlat del *framework* com a marc estructural que conté bona part dels materials del moviment, i que apareixerà majorment en aquells que segueixen la forma sonata. Més reservada és però la utilització d'un *ritornello*, entès com a melodia recurrent al llarg d'una obra que pot anar adquirint diferents significacions, que es limitarà a aparèixer bàsicament al darrer dels quartets servint com enllaç entre els moviments però que tindrà un petit antecedent al *Quartet n° 5* en què el Tema principal o Idea reapareixerà constantment com a unió entre les diferents seccions del primer moviment.

És així mateix especialment notori el caràcter cíclic dels quartets de Bartók, especialment dels darrers, integrats per major nombre de moviments; els moviments del *Quartet n° 4* i *5* contenen relacions temàtiques en forma d'arc (el II amb el IV i el I amb el V). Sempre hi ha una sensació de retorn amb la reaparició i recordatori dels temes inicials.

Són habituals els temes amb un contorn primerament ascendent i després descendent, com les melodies folklòriques de la *Seconda parte* del *Tercer quartet* i també en el tema final del primer moviment del *Cinquè quartet*. Cal esmentar en aquest punt de l'estructuració de la frase típica característica del folklore hongarès en quatre parts: presentació, modulació-transposició, elaboració-metàfora i conclusió.

Excepte el *Primer Quartet*, en què la forma sonata es trasllada al segon moviment, aquesta és la que s'imposa a tots els moviments inicials dels quartets de Bartók. Fer notar que en aquests és molt comú trobar-hi no dos temes (com seria el seu funcionament tradicional) sinó atorgar a la secció on tocaria haver-hi un apèndix o *codetta* un caràcter de tema final (que en ocasions pot intercanviar l'ordre d'aparició a la re-exposició amb el tema secundari).¹⁴

¹⁴ Aquest no és un fet del tot estrany si tenim en compte que fins i tot experimentà amb una forma sonata molt més poli-temàtica, com en la *Sonata per piano Sz. 80*.

Entorn a Schönberg

Potser és el gran *quid* de la música del segle XX: renunciar a la tonalitat o donar-li una nova perspectiva. Com a fet anecdòtic, Menuhin conta que en la seva primera trobada amb Bartók el novembre de 1943 a Nova York, parlant sobre el seu *Segon Concert per violí*, aquest li demanà l'opinió sobre un dels passatges al primer moviment que apareix sovint i en diferents formes; posteriorment aclarí que es tractava d'una demostració a Schönberg de que un pot utilitzar els dotze tons de l'escala i seguir romanent dins la tonalitat.¹⁵

Vet aquí que aquest *Concert* ens serveix per veure l'apropament de Bartók al serialisme; en ell hi trobarem doncs un bon nombre de motius i temes que segueixen un principi dodecafònic, si bé no de manera estricta.

El primer exemple el trobam al compàs número 56:



Un tema que es tracta a la manera de seqüència en diferents moments del primer moviment i que reapareix, transformat, en el darrer amb la següent forma:



Aquesta és una mostra del quefer compositiu de Bartók de no re-exposar mai res amb la mateixa forma, fruit de l'element rapsòdic improvisat de la música popular. Una variació del tema principal que obre el concert apareix dodecafònic al compàs 73:



¹⁵ Menuhin, Yehudi. *Unfinished Journey* (pag.170).

També s'utilitza de manera seqüencial el següent motiu (compàs 96):



En realitat, els tres motius sorgeixen d'una intenció melòdica idèntica de condició descendent.

En els quartets no hi trobam cap senyal d'aproximació al dodecafonisme. Tot i així, el compositor català Robert Gerhard, deixeble del mateix Schönberg, admirava els quartets de Bartók, i així pareix mostrar-ho en un article-crítica publicat a la revista *Mirador* del 12 de febrer de 1931, en que escriu (referint-se a la *Suite op. 14* que interpretà Bartók en concert uns dies abans): “L’scherzo i el sostenuto final, sobretot, són mostres excel·lents de la música ‘absoluta’ de Bartók, i recorden curiosament els moments més sensibles i més reeixits d’una obra admirable com és el seu Segon quartet; una obra, dit sigui de passada, que ha donat deu vegades la volta al món i encara no ha arribat a Barcelona”.

I també: “Obres d’una meravellosa bellesa tectònica i de substància com els dos últims quartets de Bartók (1927 i 1928, respectivament) marquen dintre de l’evolució de les tècniques actuals una fita extrema, el grau de màxim progrés i l’estat màxim de maduresa a què ha arribat la música nova.”¹⁶

La qüestió sonora i evolució estilística

Glenn Gould, qui no tingué cap mena de remordiments a l’hora de qualificar Bartók (juntament amb Stravinsky) com un dels compositors més sobrevalorats del segle XX, va dedicar un petit fragment d’un dels seus múltiples programes per a la televisió canadenca (CBC) al *Quartet n° 4*. En ell inclou a Bartók dins el grup de compositors interessats i fascinats per les possibilitats sonores dels instruments per als quals escrivien, entre ells Byrd, Scarlatti, Liszt o Ligeti, en oposició a la tradició de compositors en què no prevalia tant aquest interès per

¹⁶ Revista “Mirador”; exemplar del 5 de febrer de 1931.

la sonoritat instrumental, com el mateix Bach, Brahms o Hindemith (música anti-idiomàtica).¹⁷

Quan es parla de sonoritat i efectes, molts associem intuïtivament aquests conceptes quasi per definició a l'Impressionisme. Bartók treballa molt l'element sonor, però no sempre de la mateixa manera que els impressionistes francesos:

Hi ha qui pot entendre els quartets de Debussy o Ravel com unes obres experimentals, no perquè explorin les possibilitats de cada instrument en particular, sinó les possibilitats sonores del quartet en el seu conjunt. Les tècniques instrumentals que hi trobam no van més enllà de *tremolos*, *ponticellos*, sordines, però no obstant provoquen una varietat de sonoritats i contrastos momentanis que mai s'havien escoltat en quartet. Podem dir que els efectes que creen es fan a partir d'una manera bastant convencional de tocar, tot i que el resultat no fos en el seu moment convencional.

Bartók funciona d'una altra manera; el resultat sonor de la música de Bartók no és fruit de buscar una sonoritat concreta en què, amb el pretext de descriure moments fugaços (en contra de les llargues frases), es fa un ús dels sons d'una manera autònoma i lliure (o valgui a dir capritxosa), com és la manera de ser fonamental de la música impressionista. L'impressionisme de Bartók és una síntesi total de girs melòdics i rítmics propis del folklore (que té els seus propis modes), contrastos i varietat d'articulacions, efectes harmònics i tímbrics... Tot generat a partir d'un sistema compositiu en què els principis tonals es troben basats en el sistema axial i una formalitat organitzada sobre la secció àuria i la seqüència de Fibonacci.

Com és propi de molts compositors de l'època, els trets romàntics de les primeres composicions són abandonats en benefici d'un llenguatge més individual. És a partir del tercer i quart quartets en què es nota un canvi dràstic, amb un resultat molt més aclaparador i madur pel que fa a l'ús de noves

¹⁷ Glenn Gould - Bartók, String Quartet No. 4 Sz 91 (OFFICIAL):

https://www.youtube.com/watch?v=hJgO2K_Jdc

sonoritats i efectes. Així mateix, a mesura que avancen els quartets s'amplia a mateix temps el rang de tècniques instrumentals no convencionals, les quals es troben majoritàriament en moviments entremitjos (com la *Burlesque* del Sisè quartet) de caràcter més sarcàstic, en els que fan la funció d'imitar rialles mitjançant *glissandos*, indicacions expressives de desafinació per quarts de to,...

Tot i això, Bartók no és considerat impressionista per les tècniques extensives que utilitza, sinó pel resultat d'una profitosa combinació dels instruments dels que disposa (sigui quartet de corda, orquestra o piano). En resum, l'impressionisme poc té a veure amb els canvis tímbrics, sinó amb el que és anomenat "color", és a dir, contrastos. Però Bartók no utilitzarà valgui a dir mai un simple efecte sonor amb caràcter descriptiu i ambiental, sinó que li encarregarà sempre una tasca temàtica, d'aquí que diem que la seva manera compositiva s'assimila més a la de Beethoven que a la de Debussy o Ravel.

Es pot pensar que el fet que Bartók fos pianista podria ser una limitació als seus coneixements sobre la tècnica dels instruments de corda, i per tant també una limitació a les possibilitats sonores dels seus quartets. Sobre això, es pot respondre senzillament amb les paraules d'un dels més grans violinistes, Yehudi Menuhin en diria: "L'instrument de Bartók era el piano, però com tots els hongaresos, entenia el violí de manera suprema".¹⁸

¹⁸ Menuhin, Yehudi. *Unfinished Journey* (pàg. 169).

SEGONA PART

L'anàlisi es limitarà a ser en major mesura formal i temàtic. El principal objectiu és el de reconèixer els motius temàtics de cada moviment i observar-ne els seus usos i transformacions.

En general, cal dir que allò que és essencial d'entendre sobre la composició dels quartets, és que Bartók no pretén crear unes formes generals dificultoses. El seu formalisme doncs segueix essent clàssic, fet que contrasta amb la complexitat de la relació motívica-estructural, que fa més complicada l'accessibilitat a la seva música. Cada quartet pretén narrar la seva història mitjançant una construcció molt clara.

Quartet nº 1

Els orígens d'aquest *Primer quartet* es troben lligats a la relació de joventut entre Bartók i la violinista hongaresa Stefi Geyer, a qui professà un amor no correspost i per a qui escrigué el seu *Primer concert per violí* en aquells mateixos anys; les quatre primeres notes del seu segon moviment (a) serien utilitzades també com a notes d'apertura del quartet (b), que ell mateix definí com el seu "lament fúnebre".¹⁹



¹⁹ Kárpáti, János. *Bartók's String quartets* (pàg. 173): "funeral dirge".

Incorporar una fuga al quartet de corda no era ja en època de Beethoven un element nou; potser l'exemple més clar per sostenir aquesta afirmació el trobem en la sèrie opus 20 en què Haydn conclou cada un dels seus sis quartets amb un quart i darrer moviment fugat. Sí que ho era però el fet d'utilitzar-la de manera contrària, no com a conclusió sinó com a inici; és en el *Quartet op. 131 en Do# menor* on Beethoven decideix aprofitar la carismàtica àuria que envolta la fuga, per obrir, i de quina manera, un dels seus quartets més cèlebres.

El món romàntic que seguí no veuria res de similar, no fins a l'obertura de la modernitat que representa el *Primer quartet de corda* de Bartók. En aquell temps, amb poc més d'una vintena d'anys, i amb aquesta obra es revela com una gran figura en el panorama musical.

Visió analítica

El primer moviment té una forma general concisa A-B-A':

La secció B s'inicia al compàs 33 i es divideix al mateix temps en dues parts. La primera, entre els números 7 i 9 d'assaig, contraposa tres mons²⁰, mitjançant un pedal greu al violoncel (γ), un cant melòdic ascendent al violí I (α) i un contra-cant descendent per 6es a les veus intermèdies (β):

²⁰ Justificam aquest terme pels tres caràcters diferents, tres moviments oposats, tres dinàmiques contrastants simultànies que es presenten.

13

α. És l'element motívic essencial, el qual no s'ha de prendre al peu de la lletra rítmicament, sinó més aviat genèricament com *una nota seguida d'una de més breu*: d'aquí en podem treure l'origen de gran part dels temes. La condició intervàlica de segona menor d'aquest motiu és així mateix essencial.

β. Actua com una extensió d'**α**, afegint-hi un salt ascendent de quinta.

γ. També utilitzant el ritme d'**α**; cal destacar la seva linealitat i actitud descendent.

La intervenció posterior dels violins actua com a comentari o resposta imitativa.²¹

El Tema principal A (1-3) es conforma principalment d'una melodia (vl.II i vla.) sense una forma clara ni una tonalitat fixa, més aviat és asimètrica construïda sobre un *ostinato* (vl.I):

Antecedent

14

Conseqüent

²¹ Hem omès la segona part d'aquesta introducció, ja que en ella s'inverteixen els papers de les veus agudes i de les greus amb lleugers canvis intervàlics (el ritme i la linealitat melòdica es mantenen inalterats).

Les arrels d'aquesta melodia es troben a la Idea:

Antecedent. A partir de la inversió intervàlica de β i extremant la relació de notes *llarga-curta* d' α .

Conseqüent. A partir de l'actitud descendent de γ .

15



El motiu en *ostinato* es forma a partir del material cromàtic d' α . Això no obstant, podem trobar les seves arrels en el motiu del violí II al compàs 5 del primer moviment.

La secció que segueix (3-6) és una transició cap al segon tema. Es constitueix a partir del material de la Idea:

El ritme del primer compàs del moviment (que conté el motiu essencial que hem anomenat α) s'utilitza ara al número 3. Si més no es mantenen les proporcions rítmiques exactes, però sí que s'hi entreveu la correspondència estructural de notes *llarga-llarga-curta*.



16

3



17

La melodia del violí I segueix també aquest patró rítmic mentre, al mateix temps, el material de β i γ es troba a les veus intermèdies i el baix anticipa l'*ostinato* que condueix al següent tema.

El Tema secundari B es presenta al número 6; la melodia segueix presentant el motiu rítmic de notes *llarga-curta*, mentre les veus exteriors condueixen l'*ostinato*:



18

El Tema final C (9-10) no es basa en cap motiu preexistent i està format per l'escala de tons sencers (a) sobre una harmonia més estàtica amb especial interès motívic en el paper del violoncel (b):



19



20

Es tracta d'un material nou que reapareixerà també en seccions posteriors.

L'exposició d'aquest segon moviment conclou amb un apèndix (10-12) en què es reuneix material del tema secundari (10-11) i material de la Idea juntament amb material del tema final (11-12).

La primera part del desenvolupament es dedica al material d'A (12-19), a la qual segueixen uns compassos amb material de C (19-20) que actuen de pont cap al desenvolupament de B (20-25). Arribat aquest punt, es produeix una gradual mutació del tema B cap a la Idea, que es fa efectiva quatre compassos abans del número 26. D'aquí al número 28, el material de la idea és el que predomina fins que aquesta es transforma de nou tot donant pas a una pseudo-reexposició²² al *Poco Sostenuto*.

Per donar exemple de la coherència contínua de l'obra pel que fa al tractament dels temes, veiem que alguns dels motius d'aquest segon moviment són l'origen de bona part del material temàtic al tercer:

Hem vist que el motiu **β** de la Idea donava les eines intervàliques per a l'antecedent del tema A (imatge 14) i aquest ho fa al mateix temps per al motiu del compàs 20:



I és molt fàcil reconèixer que l'*stretto* que comença al número 4 d'assaig prové temàticament de l'*ostinato* que acompanya el mateix tema A (imatge 15):



²² De la mateixa manera que la Idea que hem anomenat anteriorment és molt habitual en els quartets de Bartók, també ho són les recapitulacions abreujades, contrastant amb el pes que tenia la re-exposició en la forma sonata clàssica.

Quartet nº 2

Les circumstàncies entorn a la Primera Guerra Mundial provocaren que l'hàbit de treball de Bartók es veiés interromput en diverses ocasions entre els anys 1914 i 1918. El *Segon quartet* és una de les obres d'aquella època, i tardà prop de dos anys a poder concloure-la (1915-1917); paral·lelament Kodály, que contràriament a Bartók pogué seguir amb la seva tasca de recopilació de material musical folklòric sense interrupció, escrigué també el seu segon quartet op. 10 durant els darrers anys de la guerra.²³ Fou el mateix *Quartet Waldbauer-Kerpely* qui s'encarregà de la primera interpretació a principis de Març de 1918. A ells va dedicada l'obra, com també la de Kodály, fruit de la relació d'amistat i de col·laboració iniciada amb la memorable estrena dels seus primers quartets.

Per aquell temps la situació bèl·lica havia afectat notablement l'estat anímic de Bartók, que ell mateix descriuria en una carta al seu amic i ajudant János Busitia amb les següents paraules: “...els darrers divuit mesos m’han portat més problemes dels que havia tingut mai. La situació mundial empitjora dia a dia, i pareix que ha arruïnat la meua carrera - recopilant cançons populars, em refereixo, per les regions més boniques de l’est d’Europa i els Balcans, les quals es troben ara completament destruïdes; això m’ha causat una profunda depressió.”²⁴

En el segon quartet Bartók inverteix l'ordre tradicional dels moviments; un primer moviment calmat (*Moderato*) és seguit per un viu *Allegro molto capriccioso* i un *finale Lento* ple de profunda melancolia. Kodaly donà a aquesta obra un significat programàtic; la va anomenar “Episodis”, i reescrigué les indicacions d'expressió als moviments com a “Vida tranquil·la - Joia - Sofriment”. L'expressivitat de la música de Bartók torna aquí més intensa i més personal. Al mateix temps, la manera de desenvolupament temàtic recorden Beethoven més que no pas Debussy i Ravel. El 1936 Bartók mateix va fer referència, en una carta, a la forma de cada moviment:

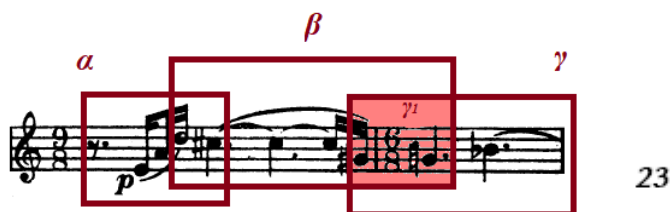
²³ Recordar que els anys de composició dels dos quartets de Zoltán Kodály coincideixen amb els dels dos primers quartets de Bartók.

²⁴ Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters*. Fragment de la carta nº 102 (pàg. 134).

“El primer moviment és una forma sonata tradicional i el segon moviment és una espècie de Rondó amb una secció central escrita com si fos una exposició; el darrer moviment és el més difícil de definir i en resum és una extensió de la forma A-B-A.”²⁵

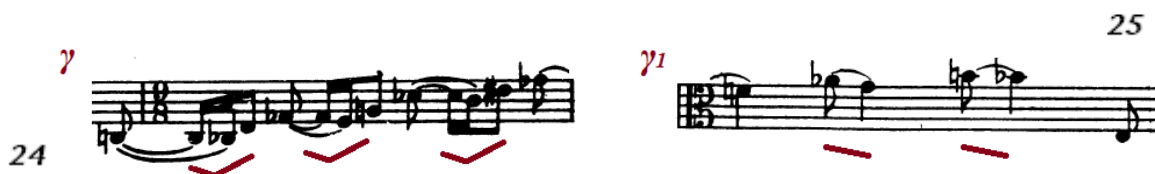
Visió analítica

El tema principal A s'estén al llarg de divuit compassos, que culminen amb l'enllaç de dos acords extàtics, dels quals reconeixem que els sis primers (fins el número 1) fan la funció d'antecedent i els altres dotze (1-2) en són la seva conseqüència. Karpáti ens fa notar al seu llibre la importància motívica de les primeres notes al violí I (compassos 2-3):



D'acord amb la seva anàlisi, α és el motiu essencial del primer moviment, apareix al llarg de tota l'exposició i és amb el que s'inicia el desenvolupament al número 11. No obstant això, és el motiu γ el que té un paper més important en el desenvolupament (en el fragment comprès entre els números 12 i la reexposició abans del número 17); a partir del seu material intervàlic (una segona menor descendent seguida d'una tercera menor ascendent, resumit amb el següent contorn: \searrow) surten diversos tractaments:

Entre 12 i 14, tractament únic de dos elements: γ i γ_1 per separat:

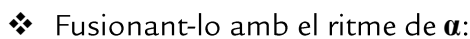
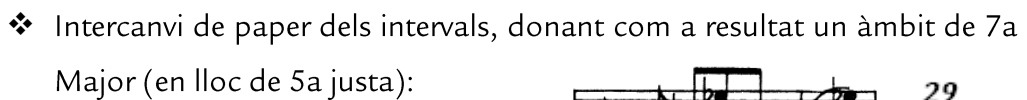
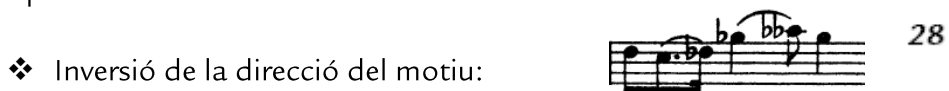


El motiu apareix tot seguit transformat per inversió i augmentació intervàlica (a) i per reducció i intensificació (b):

²⁵ Revers de vinil: Béla Bartók Streichquartette n° 2 & 3, Eder-Quartet.



Finalment β , motiu del qual també s'ha de destacar la seva importància intervàlica simètrica (que consisteix en la successió d'una segona menor, una quarta justa i una altra segona menor tot en caràcter descendent), trobarà el seu espai en la reexposició del tema principal a partir del número 16, i serà manipulat de diferents formes:²⁶



El Tema principal del *Rondo* es pot dividir en 4 motius a partir dels quals s'aniran constituint separadament altres melodies al llarg del moviment:²⁷

δ
 π

χ
 ψ

33

Ens crida l'atenció la utilització d'una mescla intervàlica tant diversa i extravagant a χ , intervals alternats de tercera menor, tercera major i quarta augmentada respecte de la tònica *Re*. En realitat és reduïx a la mateixa relació intervàlica que conté la popularment coneguda escala harmònica, i és aquest un dels elements que li atorga una sonoritat oriental:

(χ)

34

Els compassos de ferotge introducció del moviment, amb un paper destacat dels trítons, contenen també material temàtic.

Amb la inversió que fa Bartók de l'ordre tradicional dels moviments en aquest quartet, el tercer i darrer moviment és un *Lento* de profunda melancolia on l'esquelet del tema principal prové de la Idea inicial del quartet (α). Al número 2, la melodia conté el material intervàlic de β , i el moviment de tercera menor ascendent de γ no quedarà sense aparèixer; amb un caràcter emfàtic ocupa la secció de transició entre 6 i el *Tempo I* abans de 7.

(α)
(β)
(γ)

35
36
37

²⁷ Contràriament al que diu Karpáti, proposant que π i δ formen una unitat, nosaltres els considerem com a motius separats pel seu contrast i pel seu desenvolupament separadament al llarg del moviment.

Aquest caràcter cíclic, ocasionat pel tractament del material temàtic a l'inici i al final de les obres, usual per altra banda en les estructures de Bartók, el trobarem també en quartets posteriors.

Quartet N° 3

Fou escrit el setembre de 1927²⁸ a Alemanya, mentre la dona de Bartók feia estada a un sanatori a Davos (Suïssa). En algun moment dels següents mesos, que desconeixem amb exactitud, Bartók envià l'obra finalitzada per a la competició de la *Musical Fund Society de Filadèlfia* als EUA. Tampoc podem afirmar amb certesa si fou per iniciativa pròpia o encoratjat per algun dels seus col·legues americans, ni si l'obra va ser composta expressament per a la competició o si va ser enviada *a posteriori* aprofitant l'avinentesa.

Però no fou fins un any després, a inicis d'octubre de 1928, quan ja havia enviat còpia a la Universal Edition per a la seva publicació, que arribà la notícia del premi (*ex aequo* amb la *Serenata op. 46* de l'italià Alfredo Casella) que li comportà la recompensa de 6.000 dòlars (una quantitat que li permetria, segons diu a algunes cartes, “respirar més tranquil·lament ara”), a més d'una bona publicitat.²⁹

Dues estrenes gairebé simultànies es van fer el febrer de 1929, la primera al Wigmore Hall de Londres pel *Quartet Waldbauer-Kerpely*, i la segona a càrrec del *Quartet Kolisch* a Frankfurt.³⁰ Poques setmanes després el quartet tindria una bona recepció per part de la crítica ja en terres hongareses.³¹

²⁸ Aquest any sol prendre-se'l com a referència de l'inici de la seva etapa més exitosa.

²⁹ Recordar que durant molts anys a partir d'aleshores Bartók treballà quasi exclusivament per encàrrec.

³⁰ Els dos quartets esmentats, però sobretot el de Viena, foren entusiastes propagadors de la música de cambra contemporània, no tan sols de Bartók, sinó també especialment dels compositors de l'anomenada Segona escola de Viena, Schönberg, Webern i Alban Berg.

³¹ Kárpáti, János. *Bartók's String quartets*.

Visió analítica

Una gran concentració de recursos musicals, sons durs i una visió i disposició de la forma bastant personal no faciliten l'accés a aquest quartet. La seva concepció formal es troba lligada a la idea constructiva de Franz Liszt, segons la qual "la unitat i totalitat de l'obra s'obtenen a partir de l'extensió de la forma del primer moviment de sonata en un cicle de diverses parts". Així doncs, Bartók el divideix en quatre parts unides entre si, a les quals anomena (seguint l'explicació anterior): *Prima parte* (exposició) - *Seconda Parte* (desenvolupament) - *Ricapitulazione della prima parte* (reexposició) - *Coda*.³²

Altra vegada, els primers compassos fan la funció d'Idea més que no pas de tema principal:



Assenyalam tres dels materials més importants: de l'antecedent de la Idea (x) cal destacar el caràcter melòdic de cromatismes alterns (mencionat a la pàgina 18), i de la seva conseqüència (y) el contorn (ascendent i descendent); en ella hi trobam motiu essencial de la peça (α), que consisteix bàsicament en una quarta justa ascendent i una tercera menor descendent (aquesta darrera es fa notar ja al lloc que hem assenyalat com a α').

Immediatament després comença ja el tema principal a partir de la manipulació dels materials de la Idea esmentats: intervencions individuals successives amb el motiu α , abundant ús d'interval·ls de quarta i tercera, un contratema a partir del motiu y ³³ que anirà eixamplant-se en registre i duració,...

Una mostra de bitonalisme (o més aviat bipolarisme) la veiem en la contraposició simultània de dos pols d'un mateix eix en l'acompanyament al número 4, i després la seva transposició a un altre eix al número 5:

³² Revers de vinil: Béla Bartók Streichquartette n° 2 & 3, Eder-Quartet.

³³ 



39

Branca: Sol - Do#

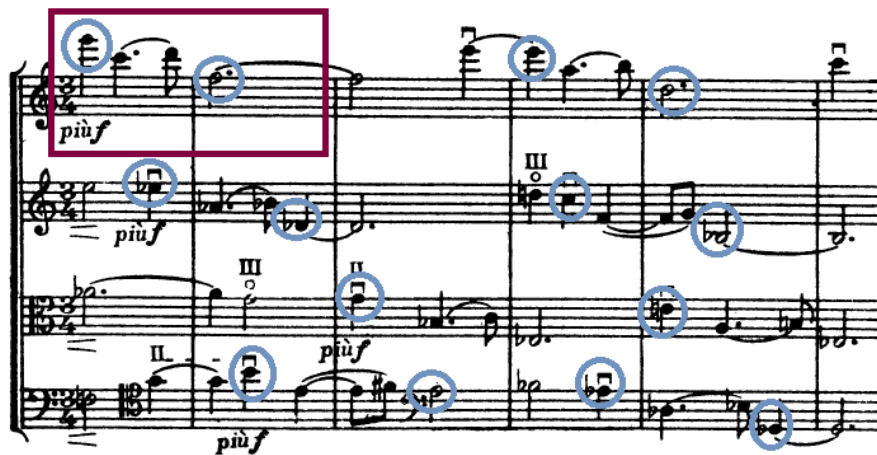


40

Branca: Sol# - Re

Molts fragments basats en la imitació de veus es tracten de progressions sobre elements harmònics que començà a incorporar la música impressionista:

Veiem com al número 6 se'ns presenta una secció imitativa del motiu α en *stretto* (primer al tercer temps i posteriorment al segon) que amaga, en la correlació de les seves notes inicial i final, la utilització dels dotze tons de l'escala dividits en dues escales hexàtones, de Sol i Mi respectivament:



41

També progressions harmòniques tradicionals com el cicle de quintes (aquest exemple, extret del *Più lento* de tres compassos abans de número 9, segueix l'ordre *mi - si - fa# - do# - sol# - re# - la#*):



42

L'essència del segon moviment es troba en la utilització i treball sobre material folklòric, en concret de tres melodies populars:

a)  43

b)  44

c)  45

Cal observar que les tres contenen la mateixa idea melòdica amb un contorn ascendent i descendent; *b* i *c* són variacions d'*a*.

No s'ha d'entendre la recapitulació d'aquest quartet com una reexposició en estat pur, de fet, a la música de Bartók, estranyament hi trobarem una repetició exacta d'un fragment musical; com ja hem dit, una mostra de la tendència que ell mateix confessà de no fer reparèixer res en la mateixa forma. Però com és obvi, la finalitat d'una recapitulació és la recordar el material anterior, i aquí, tot i que no sigui tasca fàcil d'identificar degut a una profunda transformació, també es compleix. De fet, encara que Bartók no sigui tan explícit com amb la *Ricapitulazione della prima parte*, la *Coda* té també una funció temàtica de reexposició de la *Seconda parte*; així la forma global del quartet és A-B-A-B'.

Quartet nº 4

Possiblement el més cèlebre i interpretat dels sis quartets, fou compost l'estiu del 1928, i una vegada més fou el *Quartet Waldbauer-Kerpely* qui s'encarregà de l'estrena, aquest cop a Budapest, tan sols uns dies després de la del *Tercer Quartet* (la correlació de les dues obres és única en la sèrie). Pot semblar estrany doncs que l'obra estigui dedicada a una altra agrupació, el *Quartet Pro Arte*, amb qui Bartók certament no estava familiaritzat però que jugà un paper molt important en la internacionalització de l'obra.³⁴

³⁴ Kárpáti, János. *Bartók's String quartets*. El llibre incorpora a la pàgina 210 una carta en que, a petició del representant Paul Bechert, Bartók demana a la Universal Edition

Com a postdata d'una carta escrita al seu amic Frigyes Reiner a finals d'octubre de 1928, Bartók escriu:

*“Mentrestant he escrit un altre quartet de corda, un de més llarg aquesta vegada; hi ha cinc moviments (hi hauria per casualitat cap altra competició a algun lloc?!).”*³⁵

Aquest és un comentari sarcàstic, en referència a la recent notícia del premi obtingut amb el seu anterior quartet al concurs organitzat per *Musical Foundation Society de Filadèlfia*. D'aquesta mateixa època són obres com les dues *Rapsòdies per a violí i orquestra* (o violí i piano) *BB 94 i 96*, i també els dos primers *Concerts per a piano*.

Anys després, a una carta enviada al violinista Max Rostal a principis de novembre de 1931, després de les precises i quasi esquizofrèniques indicacions metronòmiques sobre el *Primer Quartet*, Bartók dedica unes línies a descriure certes qüestions de *tempo* a tenir en compte per a la interpretació del *Quart Quartet*:

“Mentre que en el Quartet I el tempo ha de ser arreu molt elàstic, al Quartet IV aquest és molt més uniforme i mecànic (excepte en el 3r moviment). Però fins i tot aquí els acords, per exemple, al compàs 37 del 1r moviment poden i, de fet, s’han de tocar més emfàticament, allargant doncs el tempo, és clar. Indicar un canvi de tempo en aquest punt (i en llocs similars) seria confús; el tempo canvia per si sol, per dir-ho d’alguna manera, si un comprèn i interpreta correctament el caràcter d’aquests acords en ‘pesante’.

Totes les indicacions de metrònom són correctes aquí.

Al 2n moviment el tempo principal hauria de ser, si és possible, $\text{♩} = 98$ o fins i tot més ràpid, no més lent (en legato és clar... i en cap cas spiccato!); del compàs 78 al 101 (enmig del moviment) $\text{♩} = 88$ és millor; a partir del 102, el

d’afegir la dedicació al *Quartet Pro Arte* seguida dels noms dels seus integrants, que ell desconeixia, confiant en que l’editorial tenia els mitjans per esbrinar-los.

³⁵ Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters*. Postdata de la carta nº 139 (pàg. 189).

tempo inicial de nou. El 5è moviment potser es pot tocar un poc més ràpid del que mostren les indicacions de metrònom.”³⁶

Visió analítica

El mateix Bartók resumiria l'estructura global amb les següents paraules: “El moviment lent és el nucli de l'obra; la resta de moviments es troben organitzats en capes al seu voltant. El 4rt moviment és una variació lliure del 2n, i el 1r i 5è comparteixen el mateix material temàtic; això és, al voltant del central 3r moviment, metafòricament parlant, com si el 1r i 5è fossin les capes exteriors, i el 2n i 4rt les interiors.”³⁷ Aquesta però no és l'única mostra de simetria de la peça, sinó que en molts aspectes tot el quartet fou compost seguint aquest principi. Aclarim això veient el següent exemple procedent de la coda del primer moviment (compassos 134-145):

³⁶ Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters*. Darrer fragment de la carta nº 162 (pàg. 217-219).

³⁷ Suchoff, Benjamin. *Béla Bartók: Essays* (pàg 412-413).

Noti's que el motiu α sofreix una successiva disminució en benefici del motiu β , que viu un procés de transformació invers (en superposició de tercers ascendents).

La forma sonata del primer moviment no presenta cap variació estructural significativa fora dels cànons tradicionals, i tots el moviments restants segueixen una estructura ternària (amb una *coda* final) en què la tercera part és una lliure recapitulació de la primera.

Estructura de cada moviment segons Bartók:³⁸

Moviment I	<i>Exposició</i>	<i>Desenvolupament</i>	<i>Reexposició</i>	<i>Coda</i>
		1 - 48	49 - 92	93 - 126

	<i>Secció I</i>	<i>Secció II</i>	<i>Secció III</i>	<i>Coda</i>
II	1 - 61*	78 - 188	189 - 222	223 - 250
III	1 - 34	34 - 54	55 - 63	64 - 71
IV	1 - 44	45 - 87	88 - 112	113 - 124
V	1 - 151	152 - 237	238 - 342*	365 - 392

* Segueix una transició.

El motiu de sis notes, en forma d'arc³⁹ (tres ascendents i tres descendents per graus conjunts), que impregna el primer moviment apareix per primer cop al compàs 11 i serà l'encarregat de concloure tant aquest com el darrer moviment del quartet amb la següent forma, fent palesa doncs, encara més, la seva funció cíclica:



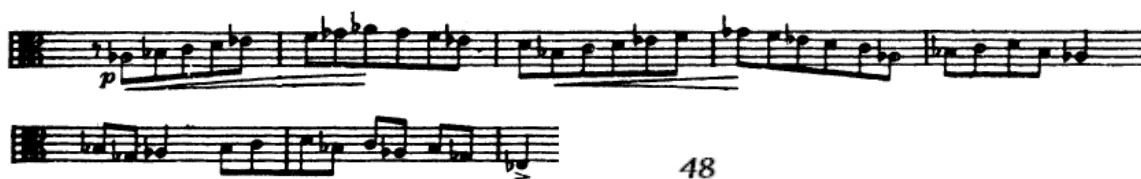
47

³⁸ Suchoff, Benjamin. *Béla Bartók: Essays* (pàg 412-413).

³⁹ En consonància amb la distribució en forma d'arc dels moviments al llarg de l'obra (simetria, coherència i interrelació en tots els aspectes).

Així com Beethoven, per a Bartók, l'ús del contrast es va convertir en un essencial del seu vocabulari estilístic i estructural especialment en les obres dels seus períodes mitjà i tardà. Els moviments exteriors d'aquest quartet en són una veritable mostra pel que fa al contrast de caràcter i dinàmica entre seccions, en l'ús de l'harmonia axial,...⁴⁰

Els dos moviments interns a l'estil d'*scherzo* són, en canvi, més homogenis de caràcter, més brillants pel que fa a la velocitat i al mateix temps més suaus degut a una certa uniformitat dinàmica. En ells hi trobam una major aparició de tècniques menys convencionals; *sul ponticello*, *glissandi* amb harmònics i *glissandi* entre acords en *pizzicato* (violoncel) a la darrera part del segon moviment, i una abundant utilització del “*pizzicato* Bartók” en el quart, completament *pizzicato* amb el tractament quasi fugat de la següent melodia folklòrica:



El tercer moviment és la medul·la del quartet; la seva atmosfera ve donada per la successió de monòlegs i intervencions de cada un dels instruments. Aquest caràcter d'individualitat fa que diverses fonts facin servir els termes “nocturn” i “solitari” per intentar definir la seva essència dolorosa ja present en el lament inicial del violoncel al voltant de la nota *Re* (l'única nota que no és present a l'acord sostingut per la resta d'instruments en *pianissimo*).

⁴⁰ Per a la desmembració tonal dels primers compassos, consultar l'enllaç al vídeo *Béla Bartók's String Quartet N- 4: Analysis* (minut 15:15 - 20:50):

<https://www.youtube.com/watch?v=pMV7KaxyBIE>

Quartet nº 5

Aquest fou un encàrrec de l'americana Elizabeth Spragne-Coolidge, a qui va ser dedicat, amplament coneguda pel seu suport i patronatge a la música contemporània. Per a la seva composició Bartók hi va dedicar el mes d'agost de 1934, i l'estrena es va fer a Washington l'abril de 1935 a càrrec del *Quartet Kolisch* de Viena.⁴¹ Un any després el *Quartet Hongarès* el portaria a l'Acadèmia de Música de Budapest i també a Barcelona l'abril de 1936, en la que fou, probablement, la primera programació de l'obra a casa nostra.⁴²

Els anys anteriors a la composició d'aquesta obra Bartók no va fer cap aparició en concert a Budapest i va restar una llarga temporada sense incloure les seves obres als programes, limitant-se a interpretar obres de Bach, Mozart i Beethoven.⁴³ Poc després del *Cinquè quartet* escriuria la *Música per a orquestra de corda, percussió i celesta Sz.106*, una de les seves composicions més prolífiques, basada en el principi seqüencial de Fibonacci i la primera de les obres encarregades pel seu amic i director suís Paul Sacher.

El quartet segueix el principi de simetria en molts llocs amb la diferència que, en aquest cas, no és un moviment lent (com al *Quartet nº 4*) sinó un *Scherzo* amb un Trio el que ocupa el centre, envoltat per dos moviments lents que estan relacionats entre si com a tema i variació. Altra vegada, els moviments exteriors també mostren relacions temàtiques.

La varietat de sonoritats i l'escriptura homogènia de conjunt són més lliures que en els dos quartets anteriors i així el poder d'expressió de Bartók assoleix un nou clímax juntament amb una nova concepció tonal.⁴⁴

⁴¹ Kárpáti, János. *Bartók's String quartets*.

⁴² <https://iscm.org/wnmd/1936-barcelona>

⁴³ Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters* (pàg. 181).

⁴⁴ Revers de vinil: Béla Bartók Streichquartette nº 1 & 5, Eder-Quartet.

Visió analítica

Contràriament al segon moviment del *Primer quartet*, en aquest la Idea funciona també com a Tema principal A, i es troba dividit en tres materials:

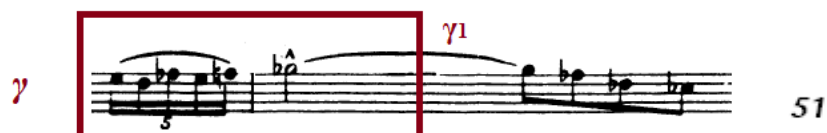
49



És α una monumental psalmòdia amb els quatre instruments a l'uníson⁴⁵ (Karpáti li atribueix el nom de “sotragueig”) que apareix contínuament com a enllaç entre les diferents seccions del moviment.



50



L'esquema general del primer moviment respon a una forma sonata tri-temàtica:

EXPOSICIÓ:

Tema principal A. Idea ($\alpha + \beta + \gamma$)

A. Transició

B. Tema secundari B

52



36-44. Pont. Confrontació entre els motius de la Idea i del Tema B.

C. Tema final C. Contrastant.

⁴⁵ Kárpáti, János. *Bartók's String quartets* (pàg. 228): “clattering motif”.

La seva forma de ràpida ascensió i lent descens melòdic sembla que surt del motiu γ de la Idea, però en aquest s'hi afegeix una figuració rítmica de tresets que ens anticipa el material de l'Scherzo (mov.III).



DESENVOLUPAMENT (de):

D. Tema principal A

63-68. $\beta_1 + \beta_2$ simultàniament.

69-75. $\alpha + \gamma_1$

75-82. 4 motius anteriors conjuntament.

83-86. Pont*. Material de γ .

E. Tema secundari B. Acompanyament + γ (melodia).

97-103. Intercanvi veus superiors i inferiors

104-111. Transició. Material de γ

112. $\alpha + \gamma$

119. Tema final C

REEXPOSICIÓ:

F. Tema principal A. Fragmentat.

129-132. Confrontació entre α , β_1 i β_2

G. Tema final C

H. Tema secundari B

I. Tema principal A. En inversió.

J. Pont*. Coda.

El coral de l'*Adagio molto* és un record de l'himne en el *Quartet en La menor op.132* de Beethoven, i adquireix un caràcter fins i tot més poderós quan el seu motiu en seqüència passa de tenir la següent forma al quart moviment:

Moviment II [A, compassos 11-12]

Moviment IV [A, compassos 24-26]

A l'*Scherzo allà bulgarese* la música s'allibera de la gravetat de la pulsació en un ritme irregular (4+2+3). Seguidament, al *Trio* es contraposen dues melodies folklòriques, a la viola i al violoncel respectivament, de ritmes inversos:

Karpáti defineix aquests temes com “una melodia de gaites hongareses darrere la disfressa del complicat compàs búlgar”.⁴⁶

En el *Finale (Presto)*, la relació de quarta augmentada, una qüestió fonamental en Bartók, es fa visible immediatament en la Idea principal - les notes Sib i Mi conformen els pols entre els quals es combinen dues segones majors i dues segones menors (tema estructurat a partir del tríton):

⁴⁶ Kárpáti, János. *Bartók's String quartets* (pàg 235).

58



La reexposició del moviment la trobam a la lletra J (compàs 546), i en ella un episodi característic que precedeix el *Presto* final: al clímax de la tensió arriba una sorpresa (lletra M - compàs 700), la quarta augmentada es transforma en una cinquena justa i el contratema⁴⁷, de sobte, apareix en la tonalitat de La Major sobre un acompanyament que tan sols usa harmonies de tònica i dominant. Les indicacions de Bartók són *Con indifferenza* i *meccanico*. Immediatament després, una “falsa” entrada del violí I en Si♭ Major altera la textura harmònica simple existent i produeix la bitonalitat (més aviat per produir un efecte distorsionador que no pas per crear un contrapunt bitonal).⁴⁸

En aquesta part hi trobam diverses interpretacions possibles; Matyas Seiber ho compara amb la tècnica surrealista del collage, mentre altres hi veuen una caricatura inconscient o fins i tot una osca a aquells auditors que trobaven la seva música massa difícil.⁴⁹

Quartet nº 6

Bartók es dedicà a la composició del seu *Sisè quartet* durant una plàcida estada a Suïssa⁵⁰ l'agost de 1939, que es veié interrompuda per l'inici de la guerra, forçant el seu retorn a Hongria.

⁴⁷ Originalment a la lletra B:



⁴⁸ Revers de vinil. Béla Bartók Streichquartette nº 1 & 5, Eder-Quartet.

⁴⁹ Revers de vinil. Béla Bartók Streichquartette nº 1 & 5, Eder-Quartet.

⁵⁰ Vet aquí una curiositat en el fet que sembla que aquesta regió muntanyenca del centre d'Europa atragués d'una manera especial a alguns dels més grans músics del segle XX. Wagner, Rachmaninoff i Stravinsky hi residiren en algun moment de les seva vida com a exiliats per certs avantatges polítics que ofería; tanmateix, una altra lectura es pot fer, pensant que potser trobaven allà la pau i tranquil·litat necessàries per a la realització de la seva tasca.

L'obra va ser encarregada per Zoltán Székely, del *Quartet Hongarès*, la relació amb el qual es va trencar abans de la finalització d'aquesta el mes de novembre, per la qual cosa fou oferta a un altre quartet per a la seva estrena. A principis de 1941, ja als Estats Units, Bartók respondria de la següent manera a una carta de Dorothy Parrish:

*“...hi ha un petit canvi en els meus plans, perquè dia 20 de gener hi haurà l'estrena del meu Sisè quartet a Nova York. És important per mi ser-hi present, i és també d'alguna manera un deute cap als meus amics, el Quartet Kolisch que serà qui l'interpreti.”*⁵¹

Alguns esbossos custodiats als Arxius Bartók de Nova York mostren alguns elements d'important rellevància per a una millor comprensió del procés compositiu pel que passà l'obra:⁵²

Un d'ells és el que sembla que era la intenció de Bartók d'acabar el quartet amb un *finale* ràpid i de caràcter folklòric, idea que finalment va ser abandonada degut a la gradual adquisició d'importància i significació del *ritornello* que impregna tota l'obra, i que trobaria el seu màxim desenvolupament en el quart i darrer moviment.

Aquest canvi pot ser explicat no tan sols des d'una necessitat temàtica de l'obra sinó més aviat des de la perspectiva d'una necessitat personal en concordança amb l'estat anímic pel qual passava Bartók, marcat per la resignació i desesperació per la malaltia de la seva mare que moriria poc després, i per l'inici del conflicte bèl·lic al continent que l'obligaria a encarar el dilema de tornar a casa o emigrar definitivament. En una carta d'aquella època, uns mesos després de la composició del quartet, expressa els sentiments que el comminaven:

“Han passat tres mesos i mig des que vaig perdre la meva mare, i encara tinc la sensació com si hagués passat ahir. És difícil descriure el meu estat d'ànim que, en qualsevol cas, pot ser difícil d'entendre pels altres... No obstant això, són els autoretrets els que són més difícils de suportar; totes les coses que hauria

⁵¹ Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters*. Fragment de la carta nº 229 (pàg. 296).

⁵² Kárpáti, János. *Bartók's String quartets* (pàg. 245).

d'haver fet de manera diferent per fer la vida de la meua mare més fàcil i reconfortar-la en els darrers anys. Ara és massa tard, ja no es pot corregir ni reparar res - res, mai. Per descomptat, va ser tot confús i complicat; estava pressionat per tants motius alhora contradictoris. L'estiu passat, per exemple, vaig anar a Saanen per no ser molestat, per poder escriure dues obres el més ràpidament possible; hi vaig romandre tres setmanes i mitja, vaig acabar les obres, total o parcialment, i aquest va ser temps que vaig prendre-li a la meua mare.⁵³ Mai podré compensar això. No ho hauria d'haver fet.”⁵⁴

Finalment la decisió va ser fugir, i a finals d'octubre de 1940 iniciaria el viatge del que seria la seva tercera i definitiva visita al Nou món. Un cop allà, la universitat de Columbia li atorgà un títol honorífic i se li oferí una beca per continuar amb la investigació de músiques folklòriques. Tot i així, Bartók va restar profundament afectat per l'exili, fins al punt de resultar-li impossible la composició; entre 1941 i 1943 tan sols compongué el *Concert per Orquestra*.

Molt significatiu és, doncs, que després d'aquests anys de depressió reprengué la composició amb un dels gegants de la seva obra i del repertori violinístic com és la *Sonata per a violí sol (Sz.117)* de 1944, encarregada pel mateix Menuhin, qui la descriuria com “la composició per a violí sol més important des de Bach”.⁵⁵

Tot i ser escasses, les obres dels darrers anys de Bartók són algunes de les més cèlebres i interpretades, com el *Tercer Concert per a piano* o el *Concert per a viola*.

Visió analítica

No és fins al *Sisè quartet* que finalment trobam un plantejament estructurat a la manera tradicional de quatre moviments, però tot i així Bartók hi presenta una nova concepció:

⁵³ Bartók es refereix sens dubte al temps passat a casa de Paul Sacher a Suïssa l'estiu anterior, on escrigué el *Divertimento per orquestra de cordes* i el *Sisè quartet*.

⁵⁴ Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters*. Fragment de la carta nº 222 (pàg. 281).

⁵⁵ Menuhin, Yehudi. *Unfinished Journey* (pàg. 171).

En l'anàlisi del primer moviment del *Cinquè quartet* hem fet notar el fet que la Idea principal apareix anunciant el començament de cada secció. Una cosa similar ocorre al *Sisè quartet* a major escala, ja que el que és anomenat *ritornello* al llibre de Karpáti, és un fragment melòdic que introdueix cada un dels moviments; el primer a càrrec de la viola sense acompanyament (com a monòleg), i afegint cada vegada una veu als moviments successius, amb un caràcter contrapuntístic i imitatiu. Aquest fenomen és un dels elements estructurals més importants de l'obra.

59

Mesto, ♩ = ca. 98

Viola

The image shows a musical score for Viola, marked 'Mesto' with a tempo of approximately 98 beats per minute. The score consists of two staves. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with several slurs. The second staff continues the melodic line, with dynamic markings of *f*, *mf*, *p*, and *pp* (pianissimo) indicated. The piece concludes with a double bar line and the number '50''.

El material del *Mesto* és l'ànima de tota la peça i alguns estudiosos han volgut veure en les darreres tres notes d'aquest lament una referència al *Quartet op.135* de Beethoven, en què davall aquest mateix motiu anotà les paraules "Muss es sein".⁵⁶

El primer moviment té una forma tradicional de sonata, mentre que els dos moviments centrals, la *Marxa* i *Burletta*, segueixen ambdós una forma ternària (tipus *scherzo*). Però, en el tarannà compositiu habitual de Bartók de no reexposar res en la seva forma original (primitiva), ho canvia per ser més vistós i sarcàstic utilitzant diferents tècniques instrumentals: *pizzicato*,...

La *Marxa* (A-B-A) del segon moviment reflecteix l'estil dels *Verbunkos* hongaresos, una música i dansa populars atribuïdes als gitanos i realitzades durant el reclutament militar que augurava l'inici de la guerra (els *Contrastos* de Bartók contenen també fragments imitant aquest estil). Tot i el contrast que suposa la secció central, una mena de *Trio* amb un aire més lamentós,

⁵⁶ En alemany: "Així ha de ser".

improvisatori i amb sonoritats pròpies del folklore violinístic hongarès, aquesta guarda una connexió temàtica amb la primera secció, especial i més notòriament per la contraposició simultània de terceres majors i menors:

Secció A (compassos 33-34)

Secció B (compassos 83-84)

El grotesc tercer moviment (A-B-A + coda) mostra també una espècie de dansa de caràcter satíric similar al que podem trobar en moltes obres del compositor, incloses algunes de les més cèlebres com *El príncep de fusta* o *El mandarí meravellós*.

La primera frase (fins al compàs 33) conté ja tot el material motívic principal del moviment:

Uns passatge d'aire indiferent (compassos 46 a 60) ens recorda *La història d'un soldat* d'Stravinsky;⁵⁷ es compon de la fusió entre la funció d'acompanyament de δ i el ritme de α_2 , i el *Trio (Andantino)* d'aquest tercer moviment és alhora una [mixtura] dels dos temes del primer moviment, dels quals agafa el ritme d'un i la melodia de l'altre.

El *ritornello* es converteix en la font impulsora de tot el quart moviment, ja no tan sols serveix d'introducció, sinó que tot el moviment consisteix en el seu desenvolupament. Existeix d'alguna manera una connexió amb el *Segon quartet*, pel fet que, a diferència de la resta, els seus darrers moviments són profundament dramàtics, lents i densos.

⁵⁷ Kárpáti, János. *Bartók's String quartets* (pàg. 262).

BIBLIOGRAFIA

Demeny, Janos. *Béla Bartók: Letters*. Farber & Farber, 1971. ISBN: 978-0571096381

Kárpáti, János. *Bartók's String quartets*. Budapest: Corvina Press, 1975. ISBN: 963-13-3655-7

Lendvai, Ernő. *Béla Bartók: un análisis de su música*. Idea Books, S.A., 2003. Idea Música. ISBN: 84-8236-257-7

Menuhin, Yehudi. *Unfinished Journey*. Macdonald and Janes's Publishers, 1976. ISBN: 0-413-69800-9

Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge University Press, 2003. ISBN: 0-521-00042-4

Suchoff, Benjamin. *Béla Bartók: Essays*. University of Nebraska Press, 1992. ISBN: 0-8032-6108-X

ARTICLES

Klefstad, Terry. "The Structural Function of Framework Themes in Bartók's String Quartets". *International Journal of Musicology*, vol. 9, 2000, p. 329-338.

[*JSTOR*, www.jstor.org/stable/43858013 (Visitat: 8 d'abril de 2021)]

Anbari, Alan. "Between Folk Music and Wagner: Sources of Inspiration in Bartók's First String Quartet." *International Journal of Musicology*, vol. 9, 2000, p. 177-196.

[*JSTOR*, www.jstor.org/stable/43858007 (Visitat: 12 d'abril de 2021)]

Locke, Derek. "Numerical Aspects of Bartók's String Quartets." *The Musical Times*, vol. 128, n° 1732, 1987, p. 322-325.

[*JSTOR*, www.jstor.org/stable/1193733 (Visitat: 14 de maig de 2021)]

PARTITURES [Format digital - PDF]

Bartók, Béla. *The String Quartets*. Londres: Boosey & Hawkes, 1945.

DOCUMENTS SONORS

Bartók, Béla. *6 String quartets*. Hungarian String Quartet. Hamburg, Deutsche Grammophon, 1962.

DOCUMENTS AUDIOVISUALS

Glenn Gould - Bartók, String Quartet No. 4 Sz 91 (OFFICIAL):

https://www.youtube.com/watch?v=hJgO2K_Jldc



Parto's Bela