

O *Rubato* no *Allegretto* D915 de Schubert: relações entre a estrutura tonal da obra e a *performance*

MODALIDADE: Comunicação

Ernesto Frederico Hartmann
UFES – Vitória/ES – ernesto.hartmann@ufes.br

Mirna Azevedo Costa
UFES – Vitória – mirnaazevedocosta@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar sete extratos de gravações do *Allegretto* D915 em Dó menor de Schubert (1827) de sete renomados intérpretes objetivando investigar se há alguma relação entre o andamento eleito por eles e a estrutura tonal da obra. Ao longo do trabalho faremos uma brevíssima análise da obra, discutiremos algumas concepções sobre o tema modulação e suas consequências na interpretação, analisaremos os dados obtidos e categorizados em tabelas e concluiremos que há três diferentes tipos de abordagens dentro do universo investigado.

Palavras-chave: *Allegretto* D915. Andamento. Modulação. Schubert. *Rubato*.

The *Rubato* in Schubert's *Allegretto* D915: relations between tonal structure and performance

Abstract: This work has as its main goal to analyze seven samples of recordings of Schubert's *Allegretto* in c minor D915 (1827) as performed by seven accomplished performers to investigate if there is any relation between tempo and tonal structure. First we proceed with a short analysis of the work, discuss some of the conceptions on modulation and tonal structure and their relation to performance, analyze the data as they are located in tables and finally conclude that there are at least three possible approaches to perform this particular samples.

Keywords: *Allegretto* D915, Tempo. Modulation. Schubert. *Rubato*.

Introdução

O presente trabalho visa analisar como alguns intérpretes selecionados respondem a questão da modulação através da manipulação da agógica em suas interpretações. Com a finalidade de comparar as alterações de tempo/andamento e suas relações com a estrutura, elegemos sete registros fonográficos do *Allegretto* D915 de Schubert com os seguintes intérpretes: Artur Schnabel (1939), Claudio Arrau (1949), Sviatoslav Richter (1963), Maurizio Pollini (1987), Alfred Brendel (1988), Maria João Pires (1998) e Alexander Lonquich (2001). São gravações comerciais de fácil acesso e de pianistas que, ao longo de suas carreiras, obtiveram sucesso e reconhecimento como intérpretes da obra para piano de Schubert. Extraímos, através dos programas Sound Forge 7.0 e Audacity 2.0, os trechos de cada registro correspondentes aos compassos 1 a 4, 5 a 8 e 29 a 32. Estes são os compassos onde o tema principal (frase consequente de **a**) se apresenta nas tonalidades de Dó menor

(tônica) Mi^b maior (relativo) e $Dó$ maior (homônimo). Essas tonalidades são as três regiões utilizadas por Schubert na parte **a** desta forma ternária que é o *Allegretto* D915.

Inicialmente analisaremos a obra em questão. Passaremos à discussão de algumas concepções sobre a relevância da modulação no processo de composição e, por conseguinte, de interpretação, particularmente as que dizem respeito à agógica. Analisaremos os dados coletados dos extratos das gravações e, por fim, teceremos algumas observações sobre os resultados obtidos.

1. O *Allegretto* D915 de Franz Schubert

Como compositor de transição entre o período clássico e o período romântico, Schubert nos oferece diversas pequenas peças para piano que, se de certo modo ainda estão nitidamente atreladas à forma e à estrutura clássicas, em seu conteúdo já apontam claramente para uma expressividade e discursividade romântica, demandando do intérprete um profundo senso de equilíbrio e conhecimento estilístico.

O *Allegretto* D915 (abril de 1827) é um excelente exemplo deste tipo de obra. Composto sob a inspiração da morte de Beethoven e com forte afinidade com o grupo que hoje conhecemos como *6 Momentos Musicais* D780 op.94 (182?-1828), esta obra estrutura-se como uma grande forma ternária ABA (*Allegretto-Trio-Allegretto da capo*) em $Dó$ menor, sendo que seu *Trio* encontra-se na tonalidade da Submediante ($Lá^b$ maior). Para este trabalho nos concentraremos apenas na seção A (o *Allegretto* propriamente dito) que, por si mesma, é uma forma ternária aba' de 38 compassos (fórmula de compasso 6/8).

Do compasso 1 até o compasso 8 articula-se um período binário regular quadrado, com duas frases paralelas (mesma proposta). Estas frases já impõem um interessante percurso harmônico, pois a primeira centra-se claramente nas funções I-V de $Dó$ menor e a segunda na I-IV-V-I de Mi^b maior, tonalidade relativa. Estes oito compassos são imediatamente repetidos nos compassos 9-16. O Exemplo 1 ilustra este período com sua proposta construída sobre a tríade da tônica, prevalecendo os intervalos disjuntos, e a cadência, privilegiando os graus conjuntos e realizando movimento descendente na direção da Tônica. Vale observar que, em $Dó$ menor, esta frase é articulada com uma textura em uníssono, em contraste com a frase consequente em Mi^b maior que sofre sutis diferenças, sendo as mais relevantes a textura (agora melodia contra acordes) e uma resolução inesperadamente ascendente (c.8). Essas duas alterações destacam a passagem de $Dó$ menor para o seu relativo Mi^b maior.

Exemplo 1 – Schubert *Allegretto* em Dó menor D915, c.1-8. Período a.

Segue-se ao **a**, como elemento de contraste e ligação ao **a'**, um pequeno cânone centrado na harmonia de V^{9b} . Este cânone é liquidado pela repetição de sua ideia principal em uníssono (c.22) ao qual se seguem dois acordes construídos sobre o pedal de Sol (V de Dó menor), Dominante da Dominante de Dó menor e Dominante de Dó menor, respectivamente nos c.27 e 28. Trata-se este conjunto todo da parte **b** (c.17-28) cuja função é oferecer contraste e, simultaneamente, afirmar a tonalidade de Dó menor por meio de sua Dominante.

A recapitulação da seção a se dá de forma alterada. A mais relevante alteração é a utilização do mesmo material da frase consequente (c.5-8) agora transposta para a tonalidade da tônica, porém em modo maior (Dó maior) nos compassos 29 a 32, sendo aqui articulada como frase antecedente. A frase consequente é totalmente reconstruída e ampliada, partindo da já familiar textura em uníssono e conduzindo o motivo principal até um ponto culminante (c.35) em *ff*, de onde inicia um rápido movimento descendente para concluir em textura mais densa, duplos dobramentos em terças. Assim, realiza esta frase consequente uma síntese das texturas já apresentadas (uníssono e acordes como acompanhamento) encerrando o discurso de forma satisfatória tanto parcialmente (na primeira vez antes do *Trio*) quanto definitivamente (no *da capo*). O exemplo 2 ilustra a ampliação da frase e a presença do Dó maior na recapitulação de a (**a'**).

Exemplo 2 – Schubert *Allegretto em Dó menor* D915, c.29-38. Parte **a'** – reconstrução da antecedente e consequente.

Uma das principais características desta pequena forma que podemos, sem constrangimentos, definir como monotemática é a sua flexibilidade harmônica. A ideia única – o tema – é apresentada em Dó menor, Mi^b maior, elaborada por inversão sobre a harmonia

da Dominante de Dó menor na parte central para, por fim, reestabelecer-se em sua forma original em Dó maior e Dó menor em a'. Trata-se de um rico material de investigação se compararmos algumas interpretações deste trecho, principalmente se partirmos da concepção de que a trajetória destas modulações busca articular uma narrativa imbuindo as tonalidades de diferentes sentidos e graus de tensão, estes passíveis e pertinentes de serem destacados por intermédio de um dos mais relevantes recursos, como afirmaram os autores que apresentaremos a seguir, a flutuação agógica – o *Rubato*.

Podemos considerar que, no presente caso do *Allegretto D915* de Schubert, em virtude de sua monotematicidade, a utilização de duas regiões contrastantes à tônica é o principal evento, explorando o tema não só em três diferentes centros tonais, mas, sobretudo, sob três distintas perspectivas emocionais. Evidentemente, os interpretes estavam cientes disso, e através de suas interpretações propuseram diferentes respostas ao problema proposto: valorizar de forma diferente cada nova perspectiva em que o tema foi apresentado. A flutuação de tempo, andamento, pareceu ser a resposta mais evidente para esta questão, e os dados extraídos das análises das gravações corroboram que seis entre sete dos interpretes consideraram esta possibilidade.

2. A Modulação como fator estrutural

A importância da modulação como fator estrutural é capaz de suscitar a necessidade de uma flutuação significativa do tempo, se, como Claudiney Carrasco propõe, sustentarmos a possibilidade de uma relação analógica entre o discurso musical e o drama, considerando assim a música como agente de uma narrativa:

(..) na música tonal como um todo, a atenção do ouvinte é sustentada não apenas pela organização [de uma] macroestrutura formal, mas também por elementos médio e microestruturais, ou subsidiários, como os denomina Esslin. Esses elementos podem ser encontrados nos diversos movimentos cadenciais, nas variações de andamento, na mudança de atividade rítmica (valores longos, valores curtos), nas articulações, dinâmicas, texturas e, especialmente, no jogo das funções harmônicas (Carrasco, 1992, p.147).

Schoenberg em seu tratado de Harmonia nos adverte que seu método de estudo essencialmente se fundamenta na repetição dos modelos observados nas obras dos grandes mestres, e que nestas, a modulação ocorre quase que “exclusivamente através de um processo cuidadosamente preparado” (SCHOENBERG, 2001, p.15). Trata o autor aqui de modulações a tonalidades próximas ou vizinhas, visto que no mesmo tratado afirma que

Os antigos mestres limitavam-se em geral – mesmo nas partes correspondentes ao desenvolvimento -, a modular somente às tonalidades mais afins. Modulações a tonalidades remotas, pelo contrário, apresentam-se com frequência através de meios bruscos, inesperadamente, sem preparação harmônica, como surpresa (SCHOENBERG, 2001, p.402).

No que diz respeito a tensão entre as relações tonais, Vincent Persichetti afirma que

Os modos (escalas a partir de um polo referencial-tônica) podem estar ordenados eficientemente de acordo com a suas relações de tensão. Um maior número de bemóis aplicados a uma escala modal em uma tonalidade particular produzirá um modo mais ‘sombrio’, o Lócrio. Diminuindo os bemóis ‘e, portanto, adicionando sustenidos’ na ordem diatônica de escrita se produzirá uma ordem de modos desde o mais ‘sombrio’ ao mais ‘brilhante’ [...] dentro desta ordem existe uma gama de modos a disposição do compositor sendo possível um controle definido da formação de escalas e de suas qualidades inerentes (PERSICHETTI, 1961, p.33).

Não apenas os compositores e teóricos consideram a modulação como um fator estrutural da máxima relevância, dentre muitos exemplos em literatura, podemos citar Josef Lhevinne, grande pianista e professor de piano do início do século XX. Sua opinião sobre a relação entre as estruturas tonais da obra e suas consequências na interpretação, particularmente no que diz respeito ao ritmo podem ser observadas na seguinte citação de seu célebre livro *Basic principles in pianoforte playing*,

Frequentemente eu tive alunos que me procuraram para instrução que eram capazes após grande esforço prepara uma, duas ou no máximo três peças virtuosísticas, peças tão avançadas como os Concertos de Tchaikovski e de Liszt, mas que quase nada sabiam sobre o que estavam tocando. Não compreendiam as modulações e suas implicações na interpretação de obras primas de tamanha complexidade e dificuldade sendo, portanto, ignorantes a respeito da música (LHEVINNE, 1924, p.7).

Estas flutuações do tempo correspondem ao conceito de agógica que, segundo o *Grove Dictionary of Music and Musicians*, é uma qualidade de expressão e, particularmente de acentuação. Esta qualidade está relacionada com as variações de duração (ritmo) ao invés da dinâmica. Trata-se, evidentemente, da possibilidade de alterar sutilmente essas durações, produzindo pequenas alterações nos valores, visando destacar um determinado ponto ou momento específico da obra.

Afora a teoria dos afetos que promoveu associações entre modos e tonalidades (a partir de uma interpretação dos princípios propostos por Platão na República-399), recentemente pesquisas interdisciplinares entre música e psicologia têm buscado compreender se a relação que se estabelece e é relatada por Persichetti entre claro-escuro maior-menor/bemol-sustenido se sustenta cientificamente. Richard Parncutt em seu livro *Harmony:*

a *Psychoacoustical Approach* de 1988-89 nos informa sobre o estado da ciência naquele momento, ao final da década de 1980,

as diferenças entre os modos maior e menor foram centrais para o significado emocional da música diatônica, ao menos desde a Renascença. Desde que mantidas iguais em um determinado trecho timbre, textura, tempo, etc.. o modo maior é supostamente mais apropriado para exprimir emoções positivas (alegria, clareza, confiança, vitória, etc...) e a música em modo menor para emoções negativas (tristeza, escuridão, derrota, tragédia, etc...). É indiscutível que o ouvinte ocidental é sensível às conotações emocionais do modo maior e menor; pesquisas recentes chegaram ao ponto de demonstrar a conexão entre preferência por maior ou menor e dependência oral. Contudo, as origens das conotações emocionais dos modos maiores e menores é ainda obscura (PARNCUTT, 1989, p.71).

Porém, o autor nos adverte sobre questões que dizem respeito diretamente a progressões e modulações dentro de um determinado contexto,

A estrutura tonal de uma peça deve ser firmemente estabelecida antes de podermos atribuir a uma determinada peça uma característica 'maior' ou 'menor'. Destarte, estudos experimentais sobre os significados emocionais dos intervalos (Maher 1980) e sobre a percepção das características 'maior' ou 'menor' das tríades (Crowder, 1985) não envolveram ainda contextos tonais claros e não ambíguos não nos permitindo conclusões muito precisas sobre os significados emocionais de progressões tonais específicas como gostariam os teóricos (PARNCUTT, 1989, p.72).

De posse destas considerações podemos presumir o papel e o impacto da utilização de modulações ou regiões dentro de uma obra, sobretudo quando esta é monotemática, como no caso em discussão do *Allegretto* D 915. Esse fato é digno de grande atenção por parte dos intérpretes. Josef Lhevinne (1989, p.14), por exemplo, sugere o ritmo através do *Rubato* como parâmetro fundamental a ser alterado de forma a realizar e destacar os diversos afetos do tema provocados pelos processos modulatórios. Observaremos agora qual ou quais as soluções encontradas pelos intérpretes cujas gravações selecionamos e analisamos.

3. Análise dos dados

Constatamos que, dentre as sete gravações analisadas, apenas a de Maria João Pires mantém-se no mesmo tempo para cada uma dos trechos selecionados, realizando, os outros seis pianistas, alterações significativas no andamento como podemos observar na tabela 1.

Intérprete	Ano da gravação	c.1-4 (Dó menor)	c.5-8 (Mi^b maior)	c.29-32 (Dó maior)
Artur Schnabel	1939	9s. q. = 53 ¹	11s. q. = 44	10s. q. = 48
Claudio Arrau	1949	9s. q. = 53	10s. q. = 48	9s. q. = 53
Sviatoslav Richter	1963	9s. q. = 53	11s. q. = 44	11s. q. = 44
Maurizio Pollini	1987	8s. q. = 60	9s. q. = 53	10s. q. = 48
Alfred Brendel	1988	6s. ((q. = 80	7s. q. = 69	8s. q. = 60
Maria João Pires	1998	8s. q. = 60	8s. q. = 60	8s. q. = 60
Alexander Lonquich	2001	9s. q. = 53	11s. q. = 44	9s. q. = 53

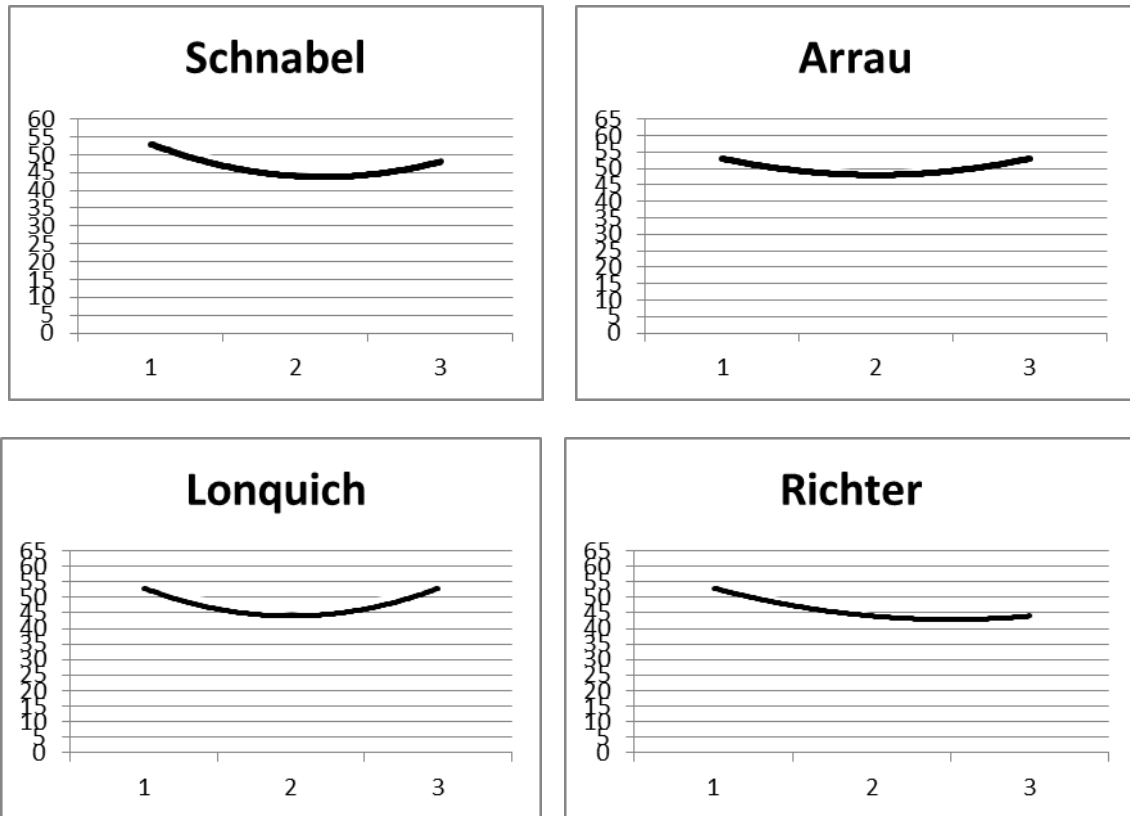
Tabela 1. Relação entre os andamentos e as durações nos trechos extraídos do *Allegretto* D915 de Schubert.

De um modo geral, os intérpretes optaram por um tempo em torno de 53 e 60 bpm para a semínima pontuada, com a notável exceção de Alfred Brendel, que preferiu um tempo mais rápido, em torno de 80 bpm. Não obstante, é justamente Brendel quem impõe a maior variedade de tempos chegando a utilizar 80 e 60bpm, o que resulta em uma oscilação de 25% no andamento. Em nenhum dos sete casos observa-se um incremento do tempo nos compassos 5 a 8 e 29 a 32 em relação aos compassos 1 a 4. A situação limite é encontrada no exemplo de Pires, onde o andamento básico não se altera.

Podemos estipular um princípio geral a partir dos dados observados, evidentemente, respeitando os limites impostos pelo universo de registros fonográficos que analisamos. O enunciado deste princípio seria: na execução da primeira parte do *Allegretto em Dó menor* D915 de Schubert pode-se manipular o andamento de forma que as enunciações do tema nas tonalidades diferentes da tônica se destaquem. Esse destaque apresenta-se preferencialmente pela diminuição do andamento quando o tema aparece em Mi^b maior ou em Dó maior ou em ambas. Extraindo uma constante deste fluxo de eventos podemos concluir que:

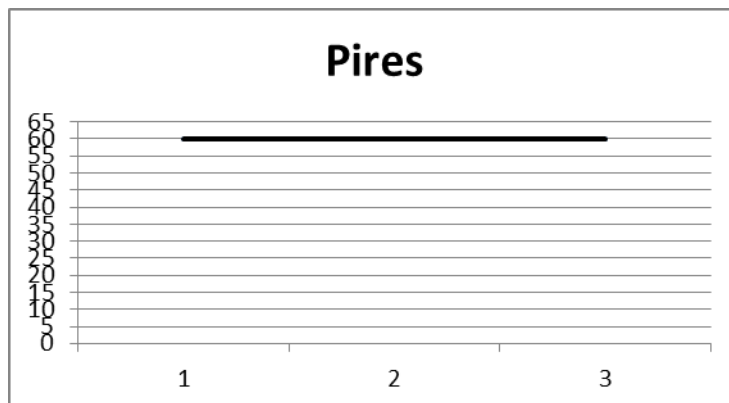
- a) O andamento da primeira enunciação do tema (em Dó menor) nunca é menos movida o que as outras nas regiões distintas de Mi^b maior e Dó menor.
- b) Existem, para este universo de amostra, três distintas abordagens de andamento que podem ser ilustradas pelos gráficos seguintes dos exemplos 3 a 5

A curva de tendência é melhor representada por um arco de concavidade para cima (Artur Schnabel, Claudio Arrau, Sviatoslav Richter e Alexander Lonquich) – exemplo 3.



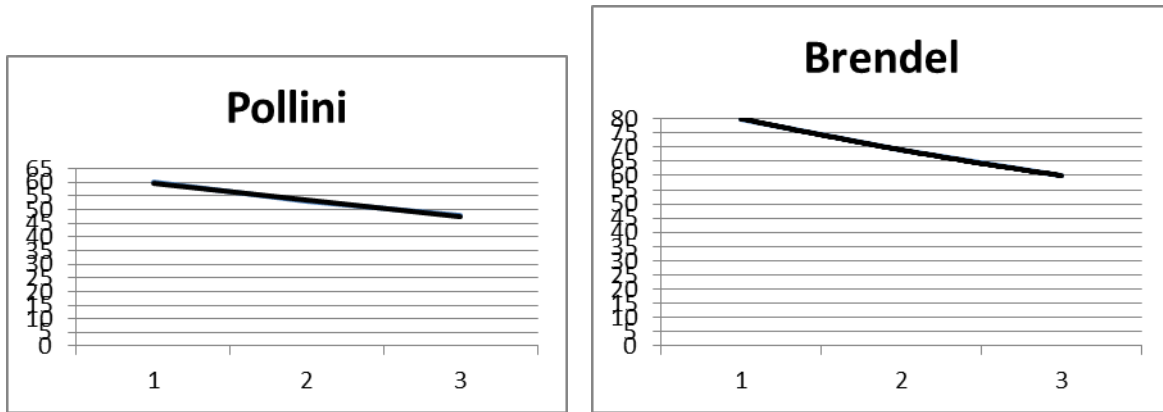
Exemplo 3. Curva de tendência dos extratos das gravações de Artur Schnabel, Claudio Arrau, Sviatislav Richter e Alexander Lonquich - curva com concavidade para cima.

A curva de tendência é melhor representada por uma reta de inclinação 0° , paralela ao eixo das Abscissas (Maria João Pires) – exemplo 4.



Exemplo 4. Curva de tendência dos extratos da gravação de Maria João Pires – linha reta.

A curva de tendência é melhor representada por uma reta de inclinação negativa (Maurizio Pollini e Alfred Brendel).



Exemplo 4. Curva de tendência dos extratos das gravações de Maurizio Pollini e Alfred Brendel – linha reta com inclinação negativa.

Conclusões

Inúmeras questões podem ser levadas em consideração ao refletirmos sobre os principais elementos que norteiam as escolhas dos intérpretes de quanto mais ou menos movido deve ser executada cada repetição do tema. Dentre elas podemos citar algumas como o afeto pessoal que cada região tonal suscita no artista, a relação destas tonalidades ou regiões com a tradição da retórica e da teoria dos afetos que sugere determinadas características expressivo-emocionais para cada tonalidade, além da própria proposta de construção da obra idealizada pelo artista que pode ser perfeitamente realizada (como o é no caso de Maria João Pires) através da manipulação de outros parâmetros como timbre, pedalização e até mesmo pequenos *rubatos* e flutuações rítmicas sutis que não influenciam na duração de cada extrato. Listar todas as possibilidades estaria demasiadamente além do escopo deste trabalho.

Não obstante, é notável que a maior parte dos interpretes tenha optado por efetivamente destacar cada repetição da frase com diferentes tempos para diferentes tonalidades e, principalmente observar que há uma sugestão de relação entre a abordagem interpretativa e a época da gravação, pois o modelo de arco foi observado nas gravações das décadas de 1930, 1940 e na mais recente das selecionadas 2001, o modelo de linha reta exclusivamente na do final da década de 1990, e o modelo de linha reta com gradiente angular negativo nos dois registros da década de 1980.

Referências

CARRASCO, Claudiney. 1992. “Música e Dramaturgia: Um Estudo em Forma Sonata”. *Revista Música*, São Paulo, v.3, n.136-172.

LHEVINNE, Joseph. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Philadelphia: Presser, 1924.

PERSICHETTI, *XXth Century. Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Co., 1961.

PARNCUTT, Richard. *Harmony: A Psychoacoustical Approach*. Berlin: Springer-Verlag, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001 [1911].
_____. *Structural Functions of Harmony*. New York: W.W. Norton & co., 1969 [1954].

Partituras

SCHUBERT, Franz Peter *Allegretto in C Minor D915.1827*. IMSLP. [http://imslp.org/wiki/Allegretto_in_C_minor,_D.915_\(Schubert,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Allegretto_in_C_minor,_D.915_(Schubert,_Franz)) [acessado 15/3/2013]

Gravações

ARRAU, Claudio. *Schubert Piano Sonata D.958, D.959, Allegretto D.915*. Lp. Phillips. 1949.

BRENDEL, Alfred. *Schubert: Piano Works 1822-1828*. Cd. Decca. 1988.

PIRES, Maria João. *Le Voyage Magnifique*. Cd. Deutsche Grammophon. 1998.

POLLINI, Maurizio *Franz Schubert – Piano Sonata D959/Allegretto D915/3 Piano Pieces D946*. Cd. Deutsche Grammophon. 1987.

¹ Foram extraídos e isolados os trechos referentes a cada gravação de acordo com os compassos já mencionados. A seguir conferimos no editor de áudio a duração de cada extrato, convertendo o valor em segundos, através da utilização de uma regra de três os valores referentes ao tempo médio de cada um dos extratos. Vale observar que, mesmo internamente a cada extrato existem outras inúmeras flutuações do tempo, que, evidentemente, pelo escopo e objetivo deste trabalho não serão analisadas nem consideradas.