

O *rubato* como recurso seminal de expressão musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Midori Maeshiro
midorimaeshiro@musica.ufrj.br

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo identificar e discutir a emergência dos recursos expressivos por meio dos quais compositores e *performers* do período clássico distinguiram expressivamente melodia e acompanhamento. Pretendo discutir como aquela tradição legou ao romantismo os dois principais procedimentos de *rubato*. Quantz, Marpurg e Türk, dentre outros, nos deixam pistas valiosas para entendermos este processo. A pesquisa revela que os clássicos empregavam conjuntamente e com funções distintas dois procedimentos básicos: “*rubato* melódico” e “*rubato* integral”.

Palavras-chave: Performance musical. Expressão musical. Estilo Clássico. *Rubato* na música para teclado.

The Rubato as Seminal Feature of Musical Expression

Abstract: The purpose of this paper is to identify and discuss the emergence of expressive features which composers and performers of the Classic period are expressively distinguished within melody and accompaniment. I intend to discuss how this tradition, the two main *rubato* procedures, bequeathed to romanticism. Quantz, Marpurg and Türk, among others, give us valuable clues to understand this process. The research reveals that the classics employed simultaneously two basic procedures together, with distinct functions: “melodic” and “structural” *rubato*.

Keywords: Musical Performance. Musical Expression. Classical Style. Rubato in Keyboard Music.

1. O nascimento de um recurso expressivo

Há muita confusão em torno do termo *rubato*, e não é raro *performers* e professores preferirem evitar a questão. O termo *rubato*, do italiano “roubado”, tem sido usado para significar aspectos diferentes em várias épocas. Hoje, o termo é mais usado como “flexibilidade de tempo”, referindo como *rubato* “integral” um tipo de *rubato* que afeta toda a construção musical com uma discreta flutuação da pulsação. Na época de Mozart, o significado de *rubato* era mais limitado: o termo referia-se a certa liberdade apenas para tocar a linha melódica, mantendo-se a pulsação “rígida” no acompanhamento (ROUSSEAU, 1687: 66. QUANTZ, 1752: 171. BACH, 1753: 5-8). O termo também foi usado em tratados teóricos para indicar mais uma modificação dinâmica do que, propriamente, agógica, significando a não acentuação nos “tempos” considerados “fracos” ou “maus” (DIRUTA, 1597: 11. KIRNBERGER, 1776: 105-117).

A prática de interpretar uma série de duas ou mais notas com atraso de uma delas é descrito, já em meados do século XVI. Em todos os exemplos mencionados na literatura

especializada as notas são escritas com o mesmo valor, mas executadas de forma desigual: a) execução de modo desigual (aspecto rítmico), a partir de escrita original com notas de durações iguais; ou b) execução de modo mais desigual (aspecto rítmico), a partir de escrita original com notas de durações desiguais. Em 1550, Bourgeois mostra como atrasa a primeira nota de cada par de notas; Santa María (1565), em seu *Arte de tañer fantasia*, apresenta exemplos em que ora a primeira ora a segunda nota do par deve ser prolongada; Caccini diz, em 1602, que as passagens executadas desta maneira “são mais graciosas”; para Frescobaldi, em 1616, a segunda nota de cada par de notas em semicolcheias deve ser “algo com ponto”, nas passagens de colcheia e semicolcheia tocadas simultaneamente (em ambas as mãos). De acordo com Couperin (1713), em suas *Pièces de clavecin*, a segunda de duas colcheias no *coulé* (apojatura) deve ser “ligada” (agrupada) para dar expressão (*figura 1*); a segunda nota deste par, por sua vez, deve ser prolongada tal como recomenda a prática francesa de *notes inégales*, que existiu desde meados do século XVII até o final do século XVIII. Assim, o par de notas representadas com valores iguais recebe execução desigual, resultando uma interpretação com leve prolongação da segunda nota e conseqüente redução de duração da primeira (COUPERIN, 1716: 39). Quando o compositor espera que cada nota seja executada com valores iguais, tal como escrito, necessita adicionar instrução ou sinalização indicadora (COUPERIN, 1716: 83. De CAIX D’HERVELOIS, 1710, 1736. MARAIS, 1717. RAMEAU, 1736: 16. MONDONVILLE, 1740: 8).

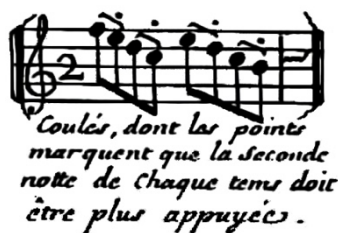


Fig. 1 – “Execução” de *coulé* recomendado por Couperin (p. 75).

Há também, neste mesmo período, diferenciação conceitual entre os vários centros musicais europeus sobre acentuar as “boas” notas com uma leve prolongação e não enfatizar as “más” notas pelo encurtamento das mesmas. Assim, numa passagem de oito colcheias, por exemplo, a primeira, a terceira, a quinta e a sétima são sutilmente prolongadas em relação ao valor notado; e as demais são, portanto, encurtadas. Esse procedimento, ao contrário de *notes inégales*, pode ser aplicado a notas de quaisquer valores (FULLER, 2001: 423).

2. A consolidação da expressão agógica no Classicismo

É importante notarmos que um século e meio antes de Mozart, Frescobaldi (1616) descreve a prática de *rubato* como a conhecemos hoje — no prefácio de *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* — sem, no entanto, usar este termo. Precisamos compreender a existência da confusão semântica em relação à noção do termo *rubato*, pois não deve ser admissível considerar a crença bastante disseminada de que Chopin “inventou” o *rubato* — felizmente em declínio nos dias de hoje. Igualmente, não é mais considerável entender que Mozart e, particularmente, Chopin não conheciam o “nosso” tipo de *rubato*, por terem praticado modos mais específicos, que não incluem liberdade, a qual não associamos com o termo *rubato* — refiro aqui o *rubato* integral, que envolve todos os componentes texturais. É certo que tanto Mozart e Chopin quanto seus contemporâneos praticaram a “nossa” liberdade métrica, com diferentes denominações e fundamentações teóricas, o que não deve ser, hoje, desconsiderado.

O *rubato* praticado por Mozart foi incorporado em “regras” que posteriormente se popularizaram na literatura do início do século XX sobre “flexibilidade de tempo” como *rubato* “integral”. A ideia de “pagar de volta” (compensar) o que foi “roubado”, bastante lógico na prática de Mozart, não foi aplicada ao “nosso” *rubato*, este que afeta toda a textura musical, não se limitando apenas à melodia. O *Elson's Music Dictionary* (1905: 259) exprime o termo da seguinte forma: “desvio ligeiro para dar mais expressão pelo retardo de uma nota e a aceleração de outra, mas o tempo de cada compasso não é alterado como um todo”¹. Na edição de 1944, *Harvard Dictionary of Music* explica que sob a influência do estudo de tratados do tempo de Mozart:

existiram teóricos que aplicaram, no princípio do século XVIII, o “dar e receber”, o *rubato* “integral” [...]. Eles mantêm também o artifício de acelerar e retardar, que consiste em, depois de seis ou sete compassos, em tempo livre, [...] o intérprete chega no mesmo tempo como se tivesse tocado a tempo (HARVARD DICTIONARY OF MUSIC, 1944: 742)².

O procedimento de tocar a parte da mão direita com *rubato*, enquanto a mão esquerda mantém-se no tempo estrito, resulta numa confusão semântica, pois automaticamente tendemos interpretar o termo *rubato* como completa flexibilidade e total liberdade. Este conceito foi ilustrado pelos teóricos do tempo de Mozart como mostra a *figura 2*:



Fig. 2 – Realização do *rubato* em Mozart: realização do *rubato* pela “antecipação” (a) e pelo “retardo” (b)³.

Esse tipo de *rubato* é bem diferente do descrito por Paderewski:

Na expressão musical há certos aspectos que são vagos e conseqüentemente não podem ser definidos; [...] a composição musical, impressa ou escrita, é uma forma, um molde: o *performer* dá a vida nesse processo e como a vida, deve criar uma certa liberdade, com certa energia. No sentido moderno, essa energia significa tempo *rubato* (PADEREWSKI, 1909: 457-8)⁴.

O *rubato* de Paderewski não inclui, portanto, o processo de “roubar” e “devolver”, ou seja, o que perdeu está irreversivelmente perdido. Assim sendo, há uma clara distinção entre o termo *rubato* como descrito por Paderewski e o termo descrito e ilustrado pelos teóricos de Mozart. Virgil Thomson, compositor americano e crítico musical, assim escreve sobre o recital de Rubinstein, de 1940: “o *rubato* de Rubinstein deriva do Paderewski [...] que vem de uma tradição vienense [...] não acredito que se assemelha a algo que Chopin fez ou tenha tido em sua mente” (THOMSON, 1947: 187)⁵.

A partir de meados dos setecentos, teóricos como Joachim Quantz (1752), F. W. Marpurg (1755), Leopoldo Mozart (1756), J. A. Hiller (1780) e D. G. Türk (1789) entraram em acordo sobre o princípio do chamado “acento gramatical”⁶, o qual distingue entre a “boa” e a “má” batida de compasso. Dadas sucessivas notas de igual valor de duração, por exemplo, “uma deve sempre ser mais longa que a outra” (HILLER, 1780); ou como Marpurg elabora: “a primeira e a terceira colcheias (em 2/2) são boas, acentuadas e apoiadas, enquanto a segunda e a quarta notas são más, passageiras ou sem acento” (1755). Na métrica ternária, o primeiro apoio é considerado como “bom”, enquanto o segundo e o terceiro, “maus”. Em seu *Klavierschule*, de 1789, Türk discute a necessidade não somente de enfatizar certas notas, mas de se prolongarem tais notas. Para ele, a duração das notas “demoradas” (1) deve ser prolongada mais que a metade do valor real; e (2) tais notas devem ser intencionalmente tocadas fora do tempo, acelerando e atrasando (TÜRCK, 1789). Nota-se que essas duas categorias já incluem o significado de “energia” que Paderewski usou para referir-se ao *tempo rubato*.

O *tempo rubato* usado por W. A. Mozart é descrito como sendo a terceira categoria de Türk: “c) normalmente significa tocar com transferência das notas, antecipando e atrasando” (TÜRCK, 1802: 419). Mozart cita o seu tipo de *rubato* preferido, citado em carta ao seu pai, em 1777: “todos se surpreendem como consigo sempre manter no tempo estrito. O que essas pessoas não conseguem compreender é que no tempo *rubato*, no *Adagio*, a mão esquerda deve tocar no tempo estrito e o resto se encaixa, seguindo a mão esquerda” (MOZART, 1777: 83)⁷. Em sua *Fantasia em dó m K.475* (1785), nota-se como Mozart inicia a peça “prolongando” o tempo “bom” por meio da semínima pontuada, com a altura Dó, reforçando esse

apoio por meio do contraste dinâmico *f-p*. O *performer* que expande a duração da nota inicial, salienta as notas dissonantes seguintes em quatro colcheias e movimenta-as, chegando assim mais próximo da prática interpretativa da época de Mozart. Um interessante exemplo de *rubato* pode ser verificado na própria notação do *Rondo* da *Sonata em dó m* de Mozart (*figura 3*):



Fig. 3 – Mozart, *Sonata k.475*, 3^o mov.

Podemos notar nesta obra o início de uma tradição de não tocar os conteúdos das duas mãos sincronicamente, processo que dominou a performance em instrumentos de teclado no século XIX. Observando-se o tratamento rítmico dado ao tema do *Rondo*, constatamos a similaridade da construção melódica com os trabalhos iniciais de Mozart. O tema do *Rondo* da *Sonata K.333* (1778) mostra a contradição de acentos “gramaticais”, considerados apropriados; o tema em sol maior da *Sonata K.283*, escrita por volta de 1774, explora a ideia, reforçando o terceiro tempo considerado “mau”, assim enganando o senso convencional de acentuação do ouvinte (elemento surpresa). Para melhor observação da similaridade da linha melódica, os temas estão transpostos para dó Maior na *figura 4* (*Sonata K. 333*, em Si bemol Maior e *Sonata K. 283*, em Sol Maior):



Fig. 4 – *Sonatas K. 333 e K. 283*.

Como no caso de Mozart, é interessante notar alguns sincopados e efeitos de *rubato* que os compositores do período clássico incorporaram em sua notação. Cito aqui como exemplo o tratamento rítmico dado à *Sonata op.110* de Beethoven. A nota inicial da linha melódica mostra “ampliação” do tempo forte. Novamente, podemos imaginar a notação “inteira”

— sem prolongação ou redução de duração — antes de adicionar o *rubato*, como mostra a *figura 5*:

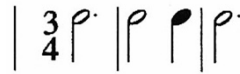


Fig. 5. Padrão de ampliação do tempo forte na *Sonata op.110* de Beethoven

A *figura 6* mostra uma aproximação rítmica entre a *Sonata op.10 em dó menor* — transposta para melhor comparação com a *Sonata op.110*. Na “boa” qualidade da nota inicial (Dó) da melodia é inserido um tempo de duração adicional de semínima pontuada; as duas notas seguintes são “fracas” por natureza e, simplesmente, servem para preparar a “boa” suspensão na nota Lá b com mínima pontuada, no compasso seguinte. O exemplo da *Sonata op.110* (1821), uma das últimas sonatas de Beethoven, com o andamento *Moderato*, em oposição à *Sonata op.10* (1798), com andamento *Allegro con brio*, mostra novamente uma elasticidade no tratamento rítmico, significando a introdução do elemento *rubato*. Como no caso da *Fantasia* de Mozart, a primeira nota apresenta uma duração mais longa. Verificamos nesses dois exemplos de Beethoven o uso do *rubato* em forma de sincopa e apojatura, que demonstra um compositor cada vez mais envolvido com a transformação rítmica de toda a melodia, característica de seu último período.



Fig. 6 – Beethoven, *Sonatas op.10/1; op.110*.

Considerações finais

Não podemos pretender apreender todos os vieses do conhecimento histórico acerca da consolidação do *rubato* como procedimento expressivo dos clássicos. As conclusões alcançadas devem necessariamente basear-se nos documentos de teóricos da época e relatos de músicos em geral que viveram aquele momento. Entretanto, se um *performer* introduz um elemento de flexibilidade métrica na performance da obra de Mozart, e pretende ofe-

recer ao público uma experiência artística relacionada aos conceitos estéticos considerados pelo compositor e seus contemporâneos, penso que isto deve ser feito com base no quadro teórico que governou as relações e a manipulação dos recursos rítmicos e métricos em Mozart, assim como na compreensão do caráter peculiar daquela composição, revelado em sua performance.

Na edição de Türk (1802: 415), que também foi compositor, este adverte em nota de rodapé contra o uso abusivo do *rubato*, reclamando que quase todos os chamados *virtuosi* e cantores solistas, apressam ou hesitam com muita frequência nos lugares inapropriados. Tal comentário evidencia que o padrão de execução métrica do período clássico foi sendo gradualmente modificado, por razões expressivas, e cada vez mais o *rubato* “integral” se estabelecia. Neste processo, *performers* e compositores parecem competir um com o outro: os compositores tentam exercer controle, sinalizando cada vez mais precisamente indicações de tempo nas partituras, enquanto os *performers*, por sua vez, assumem flexibilizações do tempo onde não há indicações dos compositores. Os primeiros queixam-se do excessivo uso do *rubato* integral pelos *performers*, e estes os criticam por usurparem a autonomia da interpretação. Assim, conjuntamente, *performers* e compositores do século XIX incrementaram radicalmente a flexibilização do tempo na performance das obras, tornando este recurso, já na segunda metade dos oitocentos, provavelmente o mais explorado instrumento de expressão musical.

Tanto o *rubato* “melódico” quanto o “integral” foram aplicados na história da música como parte da prática de performance, muito antes do termo *rubato* ser associado à música, como procedimentos de performance — empregados com propósitos declamatório, expressivo e estrutural. De acordo com os relatos da época, esperava-se do *performer* que este aplicasse as nuances expressivas. Isto pode ser constatado, por exemplo, nas observações de Frescobaldi, Quantz e C. P. E. Bach⁸.

Somente na primeira metade dos oitocentos é que a prática foi descrita pelos teóricos e, finalmente, o conceito recebeu denominação. Mais tarde, os compositores indicaram o dispositivo em suas partituras através do termo *rubato* ou outras palavras, e em algumas ocasiões, tentaram realizar seu efeito na própria notação, com ou sem instrução verbal⁹.

Da perspectiva do conhecimento atual sobre o tempo e o controle de movimentos de expressão musical do período clássico, a literatura, hoje, aborda uma variedade de processos sutis e sofisticados desenvolvidos e consolidados pelos músicos clássicos (ROSENBLUM, 1988. TODD; WILLIAMS, 1991. BROWN, 1999. RINK, 2010. GUNN, 2016). Naquele período, os músicos de teclado, tradicionais acompanhadores, tornavam-se pouco a pouco — tendo em vista o crescimento do repertórios para esse instrumento —, músicos so-



listas. Verificamos assim, a natureza performática do *rubato* como recurso expressivo, emergente da simulação camerística que esses músicos passaram a realizar no instrumento, no modo de contramétrica que explicita a situação acompanhador-solista entre as duas mãos do *performer*.

Referências

- APEL, Willi. Tempo Rubato. *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts, 1944.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753.
- BARRA, Donald. *The Dynamic Performance*. Prentice-Hall, 1983.
- BOURGEOUS, Loys. *Le droict chemin de musique*. Genebra, 1550.
- BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford University Press, 1999.
- CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche*. Florença, 1602.
- CHRISTIANI, Adolph Friedrich. *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York: Harper & Bros., 1885.
- COUPERIN, François. *Pièces de clavecin: Premier Livre*. Paris, 1713.
- COUPERIN, François. *Pièces de clavecin: Livre II*. Paris: A. Durand & Fils, 1716.
- DE CAIX D'HERVELOIS, Louis de. *Pièces de Violes: Livre I*. Paris, 1710.
- DIRUTA, Girolano. *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, & istromenti da pena*. Veneza, 1597.
- ELSON, James C. *Elson's Music Dictionary*. Boston: Olivier Ditson Company, 1905.
- FRESCOBALDI, Girolamo. *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo*. Roma, 1616.
- FULLER, David. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xiii. Londres: Macmillan & co, 2001.
- GUNN, Donna Louise. *Discoveries from the Fortepiano: A Manual for Beginning and Seasoned Performers*. Oxford University Press, 2016.
- HILLER, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig, 1780.
- KIRNBERGER, Johann Philipp. *Die Kunst des Reinen Satzes in der Musik*. Berlin, 1776.
- LOULIÉ, *Éléments ou principes de musique mis dans un nouvel ordre*. Paris, 1696.
- MARAIS, Marin. *Pièces de Violes*. (Livre III et Livre IV). Paris, 1717.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin, 1755.
- MONDONVILLE, Jean-Joseph Cassanéa de. *Pièces de Clavecin avec Voix on Violon*. 1740.
- MOZART, W.A. *Briefe und Aufzeichnungen*. Ed.: Wilhelm and Otto Erich Deutsch, Bärenreiter, 1962, p.83.
- PADEREWSKI, Ignace Jan. *Tempo Rubato*. In: FINCK, Henry T. *Success in Music and How it is Won*. New York: Charles Scribner's Sons, 1909.
- QUANTZ, Johann Joaquim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752.
- RINK, John. *Translating Musical Meaning: The Nineteenth-century Performer as Narrator*. In: Edited by: COOK, Nicholas & EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford University Press, 2010, p.217.
- ROSENBLUM, Sandra. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Indiana University Press, 1988.
- ROUSSEAU, Jean. *Maître de Musique et de viole*. Paris, 1687.
- RAMEAU, *Pièces de Clavecin avec une Table pour les Agrémens*. Paris, 1736.

THOMSON, Virgil. *The Musical Scene*. Knopf, 1947.

TODD & WILLIAMS, P. *Perspectives on Mozart Performance*. Cambridge University Press, 1991.

TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für lehrer und lernende*. Leipzig & Halle, 1789.

TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für lehrer und lernende*. Leipzig & Halle, 1802.

Notas

¹ Tradução livre de: A slight deviation to give more expression by retarding one note and quickening another, but so that the same time of each measure is not altered as a whole.

² Tradução livre de: have applied the ‘give-and-take’ principle of 18th-century type to the ‘full’ rubato [...]. They maintain that here, too, the *accelerandos* and *ritardandos* must complement one another, so that, after six or seven measures in free tempo, the player arrives at exactly the same moment in time that he would have reached had he played in rigid tempo.

³ QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752: 61 e 67.

⁴ Tradução livre de: there are in musical expression certain things which are vague and consequently cannot be defined; [...] a musical composition, printed or written, is, after all, a form, a mould: the performer infuses life into it, and, whatever the strength of that life may be, he must be given a reasonable amount of liberty, he must be endowed with some *discretionary power*. In our modern meaning discretionary power is *Tempo Rubato*.

⁵ Tradução livre de: His rubato is if the Paderewski tradition. [...] it sounds Viennese to me. [...] I don’t believe for a moment it resembles anything Frédéric Chopin ever did or had in mind”.

⁶ “Grammatical accents” (cf. CHRISTIANI, Adolph Friedrich. *The Principles of Expression in Pianoforte Playing*. New York: Harper & Bros., 1885: 46)

⁷ Tradução livre de: Everyone is amazed, Mozart continues, that I can always keep strict time. What these people cannot grasp is that in tempo rubato in an Adagio, the left hand should go on playing in strict time. With them the left hand always follows suit.

⁸ “This kind of playing must not be subject to the beat [but taken] now slowly, now quickly, and even held in the air, to match the expressive effects” (FRESCOBALDI, 1615: 249); “The performance should be easy and flexible [...] without stiffness and constraint” (QUANTZ, 1752: 250); “Certain deliberate disturbances of the beat are extremely beautiful [...]. Certain notes and rests should be prolonged beyond their written length for reasons of expression” (C. P. E. BACH, apud BARRA, 1983: 120).

⁹ A palavra *rubato* aparece associada à música vocal em 1723, a expressão tempo *rubato* em 1752; *rubato* surge pela primeira vez na literatura para teclado, em 1755 e violino, em 1756. Indicação de tempo aparece durante o período barroco; palavras para indicar modificações de tempo, como *ritardando*, *rallentando* e ocasionalmente *accelerando*, começaram a destacar-se durante a segunda metade do século XVIII com Haydn, Mozart e Beethoven.