Zeitschrift: Animato
Herausgeber: Verband Musikschulen Schweiz
Band: 21 (1997)
Heft: 4

Artikel: Concours Clara Haskil
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-958924

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«L'effroi des jeunes filles»: une brève histoire du tempo rubato

Si l'on en croit le Grand Robert, le rubato serait une «Indication de ne pas faire sentir les temps de la mesure, de jouer librement, sans tempo régulier». Le dictionnaire cite d'ailleurs un extrait du «Journal» de Gide qui va dans le sens de cette définition: «Mme Edwards [...] a joué quelques mazurkas (de Chopin), avec fluidité, charme, mais à la manière artiste, avec ce tempo rubato qui me déplaît si fort, ou, pour parler plus exactement: sans plus tenir aucun compte de la mesure, et avec des accents subits, des sursauts, des effets». En fait, la notion de tempo rubato va bien au-delà de cette acception populaire et il serait peut-être bienvenu de s'attarder un peu sur son histoire, de comprendre d'où elle vient et ce qu'elle signifie réellement à différentes époques.

L'ancien rubato

Les musicologues ont coutume de citer comme premier ouvrage parlant de rubato les *Opinioni de' cantori antichi e moderni* de Pier Francesco Tosi, paru en 1723. Le terme *tempo rubato* n'y apparaît pas tel quel, mais Tosi fait état, à plusieurs reprises, d'une pratique consistant à «voler» du temps – rubare, en italien. On lit ainsi les tournures *rubato sul tempo, rubamento di tempo, rubare di tempo*. La traduction française de Tosi, par Théophile Lemaire, dit que le bon chant s'effectue notamment en

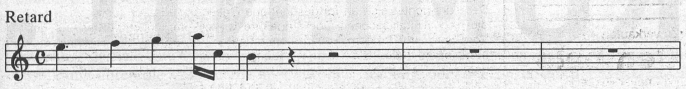
«allant d'une note à une autre avec des surprises singulières et inattendues, en volant le temps (con rubamento di tempo) sur le mouvement des basses».[1]

Tout cela reste encore bien vague, mais va rapidement se préciser dans d'autres ouvrages. Le tempo rubato, technique au départ vocale, est rapidement emprunté par les instrumentistes. Il est notamment mentionné par les violonistes Giuseppe Tartini et Leopold Mozart, par le claveciniste Carl Philipp Emanuel Bach, par le flûtiste Johann Joachim Quantz, dès les années 1750. Dans ces traités, la caractéristique principale du rubato est un décalage dans le temps de la mélodie. Celle-ci peut être soit anticipée, soit retardée, comme le précise Quantz avec des exemples notés[2]:

Mélodie écrite

Anticipation

Retard



Si le rubato «vole du temps sur le mouvement des basses», comme le dit Tosi, c'est que, à cette époque, la basse ou l'accompagnement doivent rester fixes. L'accompagnement étant généralement confié au claveciniste – nous sommes sous le régime de la basse continue – les traités mettent souvent celui-ci en garde de ne pas dévier de la mesure:

«le clavier est et doit toujours rester le garant de la mesure. Le clavier est le mieux placé pour assurer le maintien d'un mouvement uniforme, non seulement par rapport aux autres instruments jouant la basse, mais pour tout l'orchestre. Ce sont particulièrement les parties qui font intervenir le tempo rubato qui bénéficieront de cette mesure accentuée.»[3]

L'accompagnement restant fixe, le temps que la mélodie vole à un moment donné doit fatalement être restitué à un autre moment: les parties ne peuvent pas s'éloigner indéfiniment l'une de l'autre. Aussi, l'allongement de certaines notes est égal au raccourcissement d'autres notes:

«On retire (ou vole) en fait à une note une partie de sa durée, et l'on rend cette même partie de durée à une autre note».[4]

Jusqu'à la fin du siècle, le rubato est donc un décalage temporel entre mélodie et accompagnement. Il n'est pas question jusqu'ici de ne pas tenir compte de la mesure, comme le dit le Grand Robert. Roger Hudson, auteur d'une remarquable monographie sur le rubato, résume les caractéristiques de cette technique du dix-huitième siècle en cinq points:

1. certaines notes de la mélodie volent du temps à d'autres notes,
2. l'accompagnement garde un tempo régulier,
3. l'allongement de certaines notes de la mélodie doit être exactement égal au raccourcissement d'autres notes,
4. la mélodie peut être anticipée ou retardée.
5. les notes de la mélodie qui sont alignées verticalement avec des notes de l'accompagnement dans la partition ne sont pas jouées simultanément.[5]

Cette façon d'altérer les valeurs temporelles se répand dans toute l'Europe et est mentionnée dans pratiquement tous les ouvrages traitant d'interprétation. Par contre, dès le début du dix-neuvième siècle, plusieurs auteurs considèrent le tempo rubato comme désuet. En 1808 déjà, Heinrich Christoph Koch publie un article de référence dans la *Allgemeine Musikalische Zeitung* qui parle de cette manière de faire à l'imparfait. Il n'est pas le seul. Quelques années plus tard, Henry Herz renchérit:

«C'est ainsi que Dussek répandait une teinte vaporeuse et mélancolique sur certaines périodes en laissant chanter la main droite d'une manière vague et nonchalante, tandis que la gauche exécutait des batteries rigoureusement en mesure. J'ignore pourquoi cette manière de phraser, tant prônée naguère, est tombée maintenant dans l'oubli.»[6]

Le nouveau rubato

S'agit-il d'une réaction de lassitude par rapport à une technique que les interprètes utilisent pour tout et n'importe quoi? S'agit-il plutôt d'une volonté de privilégier une autre manière d'interpréter la musique? C'est que, depuis quelques années, on commence d'assimiler au terme de rubato une technique différente, où toutes les parties accélèrent et ralentissent simultanément. Le tempo rubato décrit alors, en fait, un type de variations de tempo. Le premier à aller dans se sens est vraisemblablement un certain Christian Kalkbrenner, en 1789:

«Quelques fois, on écrit aussi *tempo rubato* au dessus ou au dessous d'un endroit [de la partition] pour indiquer à l'interprète qu'il peut ralentir quelque peu le mouvement à cet endroit et faire progressivement durer les notes un peu plus longtemps».[7]

Cette acception du tempo rubato n'en restera pas là. Les dictionnaires de musique s'en emparent, à l'instar de celui de Busby. L'entrée Rubato dit:

«expression définissant un tempo alternativement ralenti et accéléré, dans le but de renforcer l'expression.»[8]

Les musicologues se sont longtemps demandés pourquoi le tempo rubato avait acquis un nouveau sens au début du dix-neuvième siècle. On pourrait y voir un effet de la transmission orale: tous les professeurs de musique n'ayant pas forcément lu attentivement Tosi, Quantz et Emanuel Bach, il est envisageable que la technique ait été mal interprétée ou mal comprise par quelques-uns d'entre eux. Des définitions ambigues, telle celle de Türk, n'arrangent pas les choses. Entre 1770 et 1810 on recense d'ailleurs jusqu'à cinq acceptions différentes du terme tempo rubato.[9]

Richard Hudson propose cependant une autre hypothèse, intéressante: il constate tout d'abord que l'ancien rubato est très difficile à réaliser sur un piano, dès lors que c'est le même musicien qui joue à la fois l'accompagnement régulier et la mélodie qui se distance de celui-ci. Mozart, par exemple, se plaint dans une lettre à son père du fait que les musiciens ne savent pas que dans le rubato, la main gauche doit garder le tempo. Mais tout le monde n'est pas Mozart. Et bien d'autres reconnaissent que ce type de rubato est réservé aux maîtres, voire carrément irréalisable. Pour Chaulieu, le rubato est «l'effroi des jeunes filles, le *Croque Mitaine* des mazettes».[10] La description du rubato comme une variation générale du tempo, identique pour toutes les parties, viendrait donc des pianistes, de par la grande difficulté à réaliser l'ancien rubato. Et il est vrai que les ouvrages s'adressant aux chanteurs, aux violonistes, aux flûtistes continuent de décrire le rubato comme un décalage entre l'accompagnement et la mélodie, alors que les traités de piano citent parfois les deux techniques, parfois la dernière seulement. La cohabitation de ces deux significations, avec des partisans et des détracteurs pour chacune d'elles, traversera le dix-neuvième et le vingtième siècles. Les descriptions que donne Chopin du premier type de rubato sont connues:

«la main gauche, [...] c'est le maître de chapelle; elle ne doit ni céder, ni fléchir. C'est une horloge. Faites de la droite ce que vous voulez et pouvez.»[11]

Le Rubato à la Chopin sera jugé «absurde» par Henry Finck, de même que par Josef Hofmann, entre autres. Il trouvera des adeptes chez Liszt, Gottschalk, Clara Wieck, Lussy, notamment. Cependant, le nouveau type de rubato prend de plus en plus de place au dix-neuvième, si bien que certains auteurs se plaignent des excès, à l'instar de Czerny:

«Nous avons presque perdu le maintien strict du temps, le tempo rubato (c'est-à-dire le ralentissement ou l'accélération arbitraire du degré de mouvement) étant souvent employé, même jusqu'à la caricature.»[12]

On est proche, cette fois, de la définition du Grand Robert.

Le refus du rubato

En s'inscrivant d'une manière générale en faux contre le concept d'interprétation musicale, Stravinski réfute également la notion de tempo rubato. Sa musique est caractérisée, comme il le dit lui-même, par

«une exécution strictement métronomique, pas de rubato [...], une régularité mécanique».[13]

Stravinsky participe en fait à un nouveau courant, mais il n'est pas le seul: Debussy, Fauré, Ravel font des remarques semblables qui leur vaudra de se faire traiter de «métronomes vivants» par certains de leurs confrères. Du côté des chefs d'orchestre, on voit une nouvelle génération, avec à sa tête Weingartner et Toscanini, s'opposer à l'école du tempo rubato et à des interprétations à la Bülow. Cela dit, par rapport aux pratiques actuelles d'interprétation rythmique, Stravinsky n'est pas particulièrement rigoureux. Si ses idées le distançaient de ses contemporains, c'est surtout parce que ceux-ci étaient beaucoup plus libres que le sont les chefs d'orchestre ou les solistes d'aujourd'hui. Dans son ouvrage consacré aux enregistrements anciens, Robert Philip relève clairement la grande liberté rythmique que s'autorisaient les musiciens du début du siècle[14] et il suffit d'ailleurs d'écouter une œuvre quelconque enregistrée avant 1930 pour s'en rendre compte.

En ce qui concerne l'interprétation d'aujourd'hui, il faut tout de même admettre que la définition du Grand Robert est passablement correcte: lorsqu'une partition indique *tempo rubato*, la majorité des interprètes de la fin du vingtième siècle – les pianistes en particulier – vont faire fluctuer le tempo du morceau. Historiquement, cette manière de faire reste relativement correcte également: on ne rencontrera cette indication que rarement dans une partition antérieure à la fin du dix-huitième siècle; il est donc juste de l'interpréter comme le disent les traités du dix-neuvième. L'autre technique, le décalage d'une partie par rapport à d'autres, n'en cesse pas moins d'exister, principalement dans la musique d'ensemble. Tous les chanteurs d'opéra prennent leur distance par rapport à l'orchestre; cela contribue à donner vie à leur ligne mélodique. Bien des solistes, lorsqu'ils exécutent un trait ascendant ou descendant, commencent par accélérer et ralentissent avant la fin pour lui donner un mouvement. Les jazzmen sont particulièrement attentifs au retard plus ou moins prononcé que prend le soliste par rapport à la section rythmique – qui est, finalement, une sorte de basse continue – et cela, même si ça n'en porte pas ou plus le nom, reste du tempo rubato.

Jean-Damien Humair

1 T. Lemaire: *L'art du chant. Opinions sur les chanteurs anciens et modernes ou observatins sur le chant figuré*.1874, p. 126.

2 Trad. de J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, Boss, 1752, texte: pp. 123 et 146, illustrations: Tab. X, Fig. 4.

3 Trad. de C.P.E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753, p. 5.

4 Trad. de D. G. Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig et Halle, 1789, p. 374.

5 Cf. R. Hudson: *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*. Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 42.

6 H. Herz: *Méthode complète de piano. Paris*, s.d. (1837), Op. 100.

7 Trad. de C. Kalkbrenner: *Theorie der Tonkunst*. Berlin, 1789, p. 12.

8 Trad. de T. Busby: *A Complete Dictionary of Music*. Londres, Phillips, vers 1801, article *Tempo rubato*.

9 Cf. R. Hudson, op. cit., p. 130.

10 Chaulieu, 1834, p. 78.

11 Cité par J.-J. Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel, à la Baconnière, 3e éd. 1988. Cf. plusieurs mentions de ce type, pp. 76–80.

12 Trad. de C. Czerny: *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*. Londres, Cocks, 1839, 2e supplément, p. 29.

13 I. Stravinsky, R. Craft: *Dialogues and a Diary*. Doubleday, 1968, p. 108.

14 Cf. R. Philip: *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Concours Clara Haskil

Du 24 au 31 août prochains aura lieu le dix-septième concours Clara Haskil au Théâtre de Vevey. Les 28 et 29, les six finalistes interpréteront chacun un concerto accompagné par l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Le concert des lauréats du 30 août affiche d'ores et déjà complet. Pour les autres dates, les billets sont en vente dans tous les points Billetel. Pour plus de renseignements, concernant notamment le prochain concours prévu en 1999, contacter le Secrétariat du concours, CP 234, 1800 Vevey, tél. 021/922 67 04.

Concerts à l'Abbaye de Bonmont

Les manifestations organisées en juin en l'Abbaye de Bonmont ont obtenu un succès considérable. Les plus de 1200 personnes présentes ont apprécié la qualité du lieu et des concerts. Les prochaines dates à retenir sont le 14 septembre pour un concert de l'ensemble *Discantus*, voix de femmes a cappella sous la direction de Brigitte Lesne, et le 5 octobre pour un concert du *Chœur Ardito* de Lutry, dirigé par Claire-Lise Kunz.