

Le *rubato*, un élément du discours musical

Si le *tempo* est en théorie une pulsation régulière, les musiciens ont de tout temps anticipé ou retardé certaines notes pour faire vivre leur interprétation, pour la rendre moins mécanique. C'est l'art du *tempo rubato*. Mais le sens de ce terme a évolué au cours des siècles. C'est l'occasion ici de faire le point.

Pierre Goy — Le recours au *tempo rubato* (temps dérobé) comme élément du discours en musique remonte pour le moins aux débuts de la monodie accompagnée autour de Giulio Caccini. L'expression, elle, est attestée ou définie pour la première fois en 1723 chez le théoricien Pierfrancesco Tosi. Ce *rubato*, issu de l'art du beau chant, peut être défini sommairement comme un décalage de la mélodie qui retarde ou anticipe par rapport à la basse, laquelle reste soumise à la battue et donc strictement en mesure. Je le désignerai ici comme *rubato* linéaire.

A la fin du 18^e siècle, le terme *rubato* va commencer à être utilisé à tort pour désigner une accélération ou un ralentissement ponctuels de toute la structure musicale, mélodie et accompagnement. Je l'appellerai *rubato* vertical.

Dès le début du 19^e siècle, le mot tend à perdre son acception propre au profit du couple *accelerando-ritardando* ou l'inverse.

Éléments pour une mise en perspective

C'est dans l'ouvrage du castrat Pierfrancesco Tosi *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723) que l'on trouve pour la première fois l'expression *tempo rubato*: «Celui qui, en chantant, ne sait pas dérober le temps, ne sait ni composer ni s'accompagner, et reste privé du meilleur goût et de la plus grande intelligence. Le temps dérobé dans le pathétique est un glorieux larcin que se permet le chanteur habile, à condition que l'intelligence et le goût en fassent une belle restitution. [...] La difficulté majeure et toute la beauté de la profession consistent précisément [...] à gagner du temps pour savoir le perdre [= anticiper] ce qui est un fruit du contrepoint, mais toutefois pas aussi savoureux que l'art de savoir le perdre pour le rattraper [= retarder]» (traduction : J.-J. Eigeldinger).

Tosi considère le *tempo rubato* comme l'un des éléments du bon goût dans le chant au même titre que le *cantabile*, la douceur du *portamento* ou les *appoggiatures*.

Un musicien amateur anglais, Roger North, juriste et politicien retraité en 1688, passionné par la théorie et l'interprétation musicale, a entendu chanter Tosi. Dans un manuscrit que l'on peut dater de 1695 il explicite le *rubato* de Tosi et en donne

quelques exemples. Il ne parle pas de *rubato* mais décrit le phénomène par «breaking and yet keeping time», ce que l'on pourrait traduire par «rompre la mesure tout en gardant la pulsation». North décrit les effets du *rubato* en ces termes : «Il n'y a pas de plus grand ornement que de briser la mesure... Ce qui donne la vie et la chaleur dans un tableau pourrait se comparer aux ornements en musique ; ils ne forment pas le corps mais l'âme qui les anime, ou comme l'esprit que l'on ne peut ni voir ni toucher, mais qui fait toute la différence entre un corps vivant et un corps mort.»

L'ouvrage de Tosi ne comporte pas d'exemples musicaux, mais dans la traduction tardive qu'en fait Johann Friedrich Agricola (1720-1774) *Anleitung zur Singkunst*, (Berlin, 1757) on trouve pour illustrer le *rubato* les exemples suivants :

Agricola traduit *rubare il tempo* par *die Noten verziehen* ce que l'on pourrait traduire par «déplacer les notes».

Le même genre de notation se retrouve chez Johann Joachim Quantz dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* (Berlin, 1752). L'auteur donne également des indications très précises pour l'accompagnateur : «Si l'Accompagnateur n'est pas ferme dans la mesure, & qu'il se laisse porter ou à trainer, dans le

Tempo rubato, & quand le joueur de la partie principale retarde quelques notes, pour donner par là de l'agrément à l'exécution, ou à presser la mesure, quand à la place d'une pause la note suivante est anticipée ; alors il peut non seulement rendre interdit dans cette occasion celui qui joue le Solo, mais il lui inspire aussi de la défiance pour tout le reste de la pièce, de sorte que le meilleur Musicien n'ose plus faire des agréments hardis, de crainte qu'également ils ne réussissent point.»

On voit que la tradition vocale d'ornementation par l'utilisation du *tempo rubato* est transportée dans la musique instrumentale.

Le *rubato* linéaire dans la musique pour clavier

François Couperin dans *L'Art de toucher le Clavecin* (1716-1717) décrit une sorte de *rubato* limité à des notes isolées qui a pour effet de retarder la note et qu'il nomme suspension. Ce *rubato*, encore très embryonnaire, n'est basé que sur le retard et n'utilise pas l'anticipation.

Trente ans plus tard, l'usage de la suspension peut s'étendre à toute une phrase, comme on peut le voir chez Pierre Claude Fouquet dans son *Second Livre de Pièces de Clavecin*.

Cette suspension se retrouve chez Friedrich Wilhelm Marpourg dans les *Principes du Clavecin* (1756). L'auteur donne deux manières de noter le *rubato* et en propose la définition suivante : «Tempo rubato, c'est le contraire du Détaché & consiste à ne faire sonner que la dernière moitié d'une note partagée en deux en même degré [exemple suivant à gauche]. Quelques compositeurs [Couperin, Fouquet] sont dans l'habitude d'employer à la place de la pause le signe qu'on voit [exemple à droite] pour marquer le tempo rubato (le tems dérobé) d'une note.»

Carl Philipp Emanuel Bach, dans la deuxième édition du *Versuch*, donne des informations complémentaires sur la manière de réaliser le *rubato* linéaire au clavier : «Tempo rubato. Dans cette

manière d'écrire, certaines figures ont tantôt plus tantôt moins de notes que n'en permet la division de la mesure. On peut ainsi déformer, en quelque sorte, une partie de la mesure ou sa totalité, ou même plusieurs mesures de suite. [...] Ce sont les notes longues et les passages tristes et flatteurs qui s'y prêtent le plus. Les harmonies dissonantes y conviennent mieux que les phrases consonnantes. [...] Dès que la partie du dessus se plie à la mesure, ce tempo perd son essence, car il faut alors jouer toutes les autres voix rigoureusement en mesure. Les chanteurs et les autres instrumentistes, quand ils sont accompagnés, peuvent l'exprimer beaucoup plus facilement que le claveciniste, surtout si celui-ci doit s'accompagner lui-même. [...] Dans mes pièces pour clavier on rencontre souvent ce tempo. Il est indiqué et divisé aussi bien que possible. Celui qui est maître dans l'exécution de ce tempo ne s'en tient pas toujours aux chiffres 5, 7, 11 qui sont marqués. Il fait plus ou moins de notes, suivant son état d'esprit, mais toujours avec la liberté qui convient.» (Traduction : D. Collins).

Carl Philipp Emanuel Bach explique de manière très claire que la notation avec des groupes impairs de notes dans la main droite permet de réaliser une première dissociation des deux mains. En effet, si toutes les notes sont jouées de manière très exacte dans la main droite, aucune d'elles ne tombera simultanément avec la gauche. Mais C.P.E. Bach dit bien que l'étape suivante consiste à se libérer totalement de la notation, en faisant tantôt plus ou tantôt moins de notes que ce qui est écrit. Par ailleurs, il explique l'impossibilité de réaliser une notation plus précise du *rubato*.

Voici un exemple tiré du premier mouvement, *Allegretto grazioso*, de la IV^e Sonate avec reprises variées (1760).



Mozart maîtrisait parfaitement cet art comme en témoigne une lettre écrite à son père en 1777 : « Que je reste toujours exactement en mesure, cela les étonne tous. Ils ne peuvent pas comprendre que dans le *Tempo rubato* d'un *Adagio*, la main gauche ne veuille rien savoir. Chez eux, la main gauche cède toujours. »

Après C.P.E. Bach, Mozart exprime parfaitement la difficulté principale dans la réalisation du *tempo rubato* au clavier, à savoir une totale indépendance des deux mains.

La dernière grande méthode de clavier du 18^e siècle est la *Klavierschule* de Daniel Gottlob Türk (1789). Dans la deuxième édition (1802) Türk donne de nouveaux exemples pour le *rubato*. On voit que son utilisation s'étend maintenant sur des phrases de plus en plus longues.

Au tournant du siècle, la flexibilité du tempo devient plus grande, et l'on se met à utiliser de plus en plus l'*accelerando* et le *ritardando*, créant ainsi une certaine confusion avec le *rubato* linéaire.

Louis Adam dans sa *Méthode de piano* (Paris, 1805) s'en fait l'écho : « Quelques personnes ont voulu mettre en vogue de ne plus jouer en mesure, et d'exécuter toute espèce de musique comme une fantaisie, prélude ou caprice. [...] Sans doute l'expression exige qu'on ralentisse ou qu'on presse certaines notes de chant, mais ces retards ne doivent pas être continus pendant tout un morceau. [...] Dans ce cas c'est le chant qu'il faut altérer, et la basse doit marquer strictement la mesure. »

L'auteur donne également en exemple une variante de la manière de détacher les notes correspondant à la suspension de Couperin, notation du *rubato* qui pourrait être qualifiée de française par opposition à la notation allemande syncopée.

Deux méthodes publiées à Londres en 1810 illustrent bien la confusion qui commence à apparaître dans la définition de l'expression *tempo rubato*. Dans sa méthode de chant *The Singers Preceptor* (1810), Domenico Corri fait une distinction très claire entre le *tempo rubato* (*rubato* linéaire) et l'*accelerando* ou le *ritardando*. La même année, Philip Antony Corri publie *L'Anima di musica, An Original Treatise Upon Piano Forte Playing* (1810) dans lequel il donne la définition suivante : « Le *Tempo perduto* ou *rubato* est le fait de prolonger ou de ralentir le temps. »

La revue *Le Pianiste* nous révèle que Jan Ladislav Dussek (1760-1812) prisait beaucoup le *rubato* et qu'il a vainement essayé de trouver une manière de le noter : « Dussek, qui aimait beaucoup le *Rubato*, quoiqu'il n'ait jamais écrit ce mot dans sa musique ; Dussek avait essayé de le rendre

visible au moyen des syncopes ; mais, lorsqu'on exécutait fidèlement ces syncopes, on était bien loin de rendre sa manière suave et délicieuse. Il y renonça lui-même, et se contenta d'écrire : *espressivo*. Heureux ceux qui l'entendaient jouer sa musique ! Plus heureux encore ceux qui pouvaient l'imiter ! »

Henri Herz dans sa *Méthode complète de piano* parle du jeu de Dussek, et donne une description du

rubato linéaire, sans toutefois le nommer : « 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. »

Dans la *Méthode complète théorique et pratique pour le piano-forte* (1838) de Johann Nepomuk Hummel ainsi que dans la *Pianoforte-Schule* (1846) de Czerny, le *rubato* linéaire ne porte plus le nom de *rubato*. Il est présent dans le chapitre, consacré à l'interprétation du chant au piano, sous le titre de *l'interprétation des broderies*. On retrouve des exemples de notations avec des nombres impairs de notes à la main droite, comme

chez C. P. E. Bach. On peut constater que le fait de ralentir ou de retarder est maintenant parfois appelé *rubato*.

Bel canto

Le *Traité complet de l'Art du Chant* (1847) de Manuel Garcia est une mine de renseignements sur l'art du *bel canto* au milieu du siècle. Il donne la clef pour comprendre les interactions entre les différents types de *rubato*. « Pour rendre sensible l'effet du tempo rubato dans le chant, il faut soutenir avec précision la mesure de l'accompagnement. Le chanteur, libre, à cette condition, d'augmenter et de diminuer alternativement les valeurs partielles, pourra donner à certaines phrases un relief tout nouveau. Les *accelerando* et les *rallentando* exigent que l'accompagnement et le chant marchent de concert et ralentissent ou accélèrent ensemble le mouvement. Le tempo rubato, au contraire, n'accorde cette liberté qu'au chant seul. »

Dans l'exemple musical à droite, emprunté à Rossini, les huitième et neuvième mesures présentent une utilisation simultanée du *rubato* linéaire et du *rubato* vertical. En effet sur les paroles *di luce il cielo*, le chanteur prend la levée de trois croches *ad libitum*, transformant ainsi les croches en noires (ou triolet de noires), obligeant l'orchestre à suspendre la pulsation (*rubato* vertical) et à attendre le chanteur. Ce dernier allongera la première syllabe de *ciello*, et récupérera le temps perdu en terminant le trait en triples croches (*rubato* linéaire). Une situation très semblable se rencontre également aux deuxième et troisième mesures sur les paroles *lungi piangendo*. « Deux artistes d'un genre très différent, Garcia (mon père) et Paganini, excellaient dans l'emploi du tempo rubato appliqué par *phrase*. Tandis que l'orchestre soutenait régulièrement la mesure, eux, de leur côté, s'abandonnaient à leur inspiration pour ne se rencontrer avec la basse qu'à l'instant où l'accord changeait, ou bien à la fin même de la phrase. »

En guise de conclusion

On ne saurait parler de rubato sans mentionner Chopin. L'acception du terme *Rubato* était déjà faussée à son époque. Il cesse d'utiliser ce mot postérieurement à ses *Mazurkas* op.24, comme en témoigne Liszt, cité par Eigeldinger (1988) : « Dans ses écrits, il indiqua d'abord cette manière, qui donnait un cachet si particulier à sa virtuosité, par le mot de *Tempo rubato* [...] Mais le mot qui n'apprenait rien à qui savait, ne disant rien à qui ne savait pas, ne comprenait pas, ne sentait pas, Chopin cessa plus tard d'ajouter cette explication à sa musique, persuadé que si on en avait l'intelligence il était impossible de ne pas deviner cette règle d'irrégularité. Aussi, toutes ses compositions doivent-elles être jouées avec cette sorte de balancement accentué et prosodié, cette *morbidezza* dont il était difficile de saisir le secret quand on ne l'avait pas souvent entendu lui-même. »

La bibliographie relative à cet article est disponible sur

www.revuemusicale.ch/rubato



Pierre Goy

... est pianiste et pianofortiste, enseignant aux HEM de Genève et Lausanne.

Das Rubato, ein Element der Musiksprache

Zusammenfassung: Pia Schwab — Theoretisch ist das Tempo ein regelmässiger Puls. Aber schon immer haben Musikerinnen und Musiker gewisse Noten vorgezogen oder zurückgehalten, um ihrer Interpretation Leben einzuhauchen. Das ist die Kunst des Rubatos. Mindestens seit der begleiteten Monodie um Giulio Caccini nimmt man in der Musik Bezug auf ein «tempo rubato» (geraubte Zeit). Der Ausdruck selbst taucht erstmals 1723 beim Sänger und Theoretiker Pierfrancesco Tosi auf. Bei ihm kann das Rubato zusammenfassend definiert werden als vorausseilende oder zurückbleibende Abweichung der Gesangslinie vom Bass, der streng im Takt bleibt. Der Autor bezeichnet diese Art hier als lineares Rubato. Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wird der Begriff Rubato fälschlicherweise auch für eine punktuelle Beschleunigung oder Verlangsamung des gesamten Satzes verwendet. Der Autor nennt es vertikales Rubato. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts verliert der Begriff seine spezifische Bedeutung und wird vom Begriffspaar Accelerando-Ritardando abgelöst – oder auch umgekehrt.

Der englische Jurist, Politiker und Amateurmusiker Roger North schrieb, nachdem er Tosi singen gehört hatte, nicht explizit von Rubato, sondern von «breaking and yet keeping time» (den Takt brechen, aber den Puls beibehalten). Und weiter: «Es gibt kein stärkeres Ornament, als den Takt zu brechen. (...) Die Ornamente bilden nicht den Körper, sondern die Seele ...» Tosis Theorienwerk *Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723) enthält keine Noten, um das Rubato zu verdeutlichen, wohl aber die deutsche Übersetzung von Johann Friedrich Agricola mit dem Titel *Anleitung zur Singkunst* (1757): Notenbeispiel S. 11, Mitte. Agricola setzt für «rubare il tempo» den Begriff «die Noten verziehen». Im *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* überträgt Johann Joachim Quantz diese Art der vokalen Verzierung auf die Instrumentalmusik.

Im Bereich der Claviermusik beschreibt François Couperin in *L'Art de toucher le Clavecin* (1716–1717) ein Anfangsstadium des Rubatos, das er «suspension» nennt. Es beschränkt sich auf einzelne Noten, die verzögert angeschlagen werden. Ein Vorausnehmen ist nicht vorgesehen. Dreissig Jahre später kann eine solche Verzögerung auf eine ganze Phrase ausgedehnt werden. Wir finden sie auch bei Friedrich Wilhelm Marpurg in seiner *Anleitung zum Clavierspielen* (1755): Er zeigt zwei mögliche Notationsweisen für dieses Rubato (Beispiele S. 11, 3. Spalte), bevorzugt aber diejenige mit Pausenzeichen (42).

Carl Philipp Emanuel Bach macht im *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1759) Angaben, wie das Tempo rubato auszuführen sei: «In der Andeutung desselben haben die Figuren bald mehrere, bald weniger Noten, als die Eintheilung des Tactes erlaubt. Man kann dadurch einen Theil des Tactes, einen ganzen, auch mehrere Tacte, sozusagen verziehen.» Eine ungerade Anzahl Noten in der rechten Hand ver helfe zu einer ersten Trennung der beiden Hände. Der nächste Schritt bestehe dann darin, sich vollständig von der Notation zu lösen. Er führt auch aus, es sei unmöglich, das Rubato präziser zu notieren (links ein Beispiel aus seiner IV. Sonate mit variiertes Reprise).

Mozart beherrschte diese Art zu spielen perfekt, wie ein Brief an den Vater von 1777 belegt: «Daß ich immer accurat im tact bleibe. über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen. bey ihnen giebt die lincke hand nach.» Damit ist auch die grösste Schwierigkeit bei der Ausführung des Tempo rubato an einem Tasteninstrument benannt, nämlich die völlige Unabhängigkeit der Hände. Johann Ladislaus Dussek (1760–1812) soll ebenfalls ein grosser Köhner in Sachen Rubato gewesen sein. Henri Herz lobte ihn in der Zeitschrift *Le Pianiste*: «Dussek verbreitete

über gewissen Passagen eine Duftigkeit und Melancholie, indem er die rechte Hand auf schemenhafte und nonchalante Weise singen liess, während die Schläge der linken rigoros im Takt waren.»

Um die Jahrhundertwende werden die Tempi flexibler, man beginnt mehr und mehr Accelerandi und Ritardandi einzusetzen. Es kommt zu Verwechslungen mit dem linearen Rubato, zu Unklarheiten in der Definition. In Johann Nepomuk Hummels *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1838) und in der *Pianoforte-Schule* (1846) von Carl Czerny wird das lineare Rubato nicht mehr Rubato genannt. Es kommt im Kapitel über den Vortrag von Gesang am Klavier vor und man findet auch Notationsbeispiele mit einer ungeraden Anzahl von Noten wie bei C. Ph. E. Bach. Aber man stellt auch fest, dass ein Verlangsamen oder Zurückhalten des ganzen Satzes jetzt manchmal Rubato genannt wird.

Der *Traité complet de l'Art du Chant* (1847) von Manuel Garcia ist eine Fundgrube zur Kunst des Belcanto in der Jahrhundertmitte. Das untenstehende Beispiel, das er bei Rossini entlehnt hat, zeigt im 8. und 9. Takt, wie lineares und vertikales Rubato gleichzeitig eingesetzt werden können. Auf die Worte «di luce il cielo» beginnt der Sänger mit drei Achteln ad libitum und macht daraus drei Viertel oder Vierteltriolen. Das Orchester muss den Puls aussetzen (vertikales Rubato) und auf den Sänger warten. Dieser verlängert die Anfangssilbe von «cielo» und holt dann wieder auf, indem er die Phrase mit drei Achteln abschliesst (lineares Rubato).

Man kann nicht von Rubato sprechen, ohne Chopin zu erwähnen. Zu seiner Zeit war der Begriff schon verfälscht. Er verwendete ihn nach seinen Mazurken op. 24 auch nicht mehr. Damit verschwand aber, wie Liszt überliefert, nicht diese Art und Weise zu spielen: «Chopin brauchte diesen Begriff (Tempo rubato) später nicht mehr, in der Überzeugung, ein intelligenter Spieler könne diese Unregelmässigkeitsregel unmöglich nicht erraten.»

The image shows a musical score for Rossini's opera 'Donna del lago'. It features a vocal line with lyrics in Italian and German, and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are: 'al quante la grime finor ver-sa-i lun-gi pian-guè-do da-i tu oi bei ra-i o gnialtro oggetto ea mè fu-'. The German translation is: 'al quante la grime finor ver-sa-i lungi lan-guen-do dai tu oi bei ra-i o gni altro oggetto è a mè fu-'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'cresc.' and various musical notations such as slurs and accents.