

SERGUEÏ RACHMANINOV  
PORTRAIT D'UN PIANISTE



ANDRÉ LISCHKE

---

SERGUEÏ RACHMANINOV  
PORTRAIT D'UN PIANISTE

BUCHET • CHASTEL

Note :

Les noms et les titres sont donnés en translittération française.  
Pour les références, nous avons conservé les graphies d'origine.

© Buchet/Chastel, Libella, Paris, 2020

ISBN 978-2-283-03309-8

*À la mémoire de Jean-Marie Charton,  
exégète de Rachmaninov*



## INTRODUCTION

Sur la vie et l'œuvre de Sergueï Rachmaninov, il existe en français et en anglais de nombreuses études de qualité. En 2019 paraissait aux éditions Buchet/Chastel un livre intitulé *Réflexions et souvenirs*, traduit et dirigé par Carine Masutti, rassemblant des traductions d'écrits et d'interviews de Rachmaninov, dont beaucoup portent sur l'enseignement et l'interprétation pianistiques. À sa suite, et en s'y référant, le présent ouvrage s'est fixé le but d'explorer le parcours et l'art du pianiste Rachmaninov, en commençant par établir les liens entre sa formation dans le cadre de la vie musicale et culturelle en Russie, en rappelant la place du piano dans son œuvre et dans sa vie, et en mettant l'accent sur sa carrière d'interprète et ses choix de répertoire avant et après son émigration. En un second temps, nous questionnerons et commenterons son style de jeu à travers son vaste corpus d'enregistrements, témoignage qui constitue un phénomène unique dans l'histoire du piano, celui d'un musicien qui aura été à parts égales compositeur, interprète de ses œuvres autant que du grand répertoire, et aussi chef d'orchestre charismatique, autre talent dont sa discographie garde quelques traces.

Rachmaninov a reçu au Conservatoire de Moscou une double formation de compositeur et de pianiste, et a commencé à se produire dans ces deux spécialités. L'échec de sa *Première Symphonie* en 1897 l'a tenu éloigné pendant trois ans de la composition, mais ne l'a pas empêché de rester dans l'activité musicale en tant qu'interprète et chef d'orchestre. Avec le retour à la créativité marquée par son *Concerto n° 2 pour piano*, et jusqu'à son émigration en 1917, à mesure que son catalogue s'agrandit, il se produit essentiellement dans ses propres œuvres, et occasionnellement dans quelques monuments du répertoire pianistique. C'est aussi sur ces années-là que porte majoritairement son activité de chef d'orchestre, tant de ses œuvres que de nombreuses autres. Si, avant lui, Anton Rubinstein avait possédé ce triple talent, mis au service de la musique russe et du grand répertoire pianistique (mais au bout du compte, qu'est-il resté proportionnellement de son vaste catalogue d'œuvres ?), on ne trouverait pas dans sa génération, russe ou autre, d'exemples comparables.

Ce livre commence donc tout naturellement par faire le point sur la première période de sa vie, en rappelant brièvement les principales étapes de sa biographie et en les mettant en perspective, d'abord dans le cadre de sa formation sous la tutelle du professeur Zverev, puis, donnant une synthèse de son œuvre de compositeur, en mettant l'accent sur sa production pianistique, et en rappelant le rôle joué par les Russes au début du xx<sup>e</sup> siècle dans le renouveau de la sonate et du concerto pour piano. Une première liste donne le répertoire du pianiste Rachmaninov avant 1918. Les



particularités de son écriture pianistique sont mises en parallèle avec celles de son interprétation et révèlent l'importance exercée sur son imaginaire sonore par les cloches des églises russes, dont de nombreux échos retentissent dans ses compositions et dans son style de jeu. Il existe un lien évident entre ces sonorités et les moyens physiologiques qui permettaient à Rachmaninov de les recréer au clavier ; aussi un chapitre est-il consacré à ses mains, aux dimensions et aux moyens exceptionnels, en les comparant à celles de quelques autres virtuoses célèbres du passé et du présent.

À partir de 1918 débute la seconde partie de la vie de Rachmaninov, désormais concertiste à plein temps par nécessité, s'intégrant au *business system* à l'américaine, et ne composant plus que par intermittence. Cela permet de mesurer l'aisance et la rapidité avec lesquelles il se constitue un répertoire, qu'il continuera à enrichir jusqu'à la fin de sa vie. Une nouvelle liste fait le point là-dessus, en indiquant année par année les principales œuvres nouvellement intégrées, ce qui donne lieu à un commentaire de ses choix, dictés tant par ses affinités personnelles que par les exigences édifiantes du public de l'époque. Un panorama de ses tournées en Europe et aux États-Unis montre l'intensité de sa carrière, avec une moyenne de plus de cinquante concerts par an. Un chapitre est consacré à sa présence en France et aux réactions du monde musical français.

Pour les années en Russie comme pour celles en émigration, de nombreux témoignages, commentaires et critiques sont cités, ainsi que des souvenirs personnels sur ses exercices et son travail quotidien.

Enfin, la partie la plus importante du livre explore le legs discographique de Rachmaninov pianiste, et aussi, dans une bien moindre mesure malheureusement, de Rachmaninov chef d'orchestre. Entre 1919 et 1942, période où la technique de prise de son connaît un rapide essor, il a effectué pour les firmes RCA (Radio Corporation of America) et Ampico (American Piano Company) un nombre considérable d'enregistrements de ses propres œuvres, dont la totalité de ses concertos pour piano, mais plus encore du grand répertoire (Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt et autres). Le tout est rassemblé aujourd'hui en un coffret de dix CD, dont l'un est consacré à son duo piano-violon avec Fritz Kreisler, dans des sonates de Schubert, de Beethoven et de Grieg, et un autre fait entendre Rachmaninov chef d'orchestre dirigeant à la tête de l'Orchestre de Philadelphie sa *Symphonie n° 3*, son poème symphonique *L'Île des morts*, et sa *Vocalise*. Certains enregistrements nous sont parvenus tels quels, d'autres ont subi les meilleurs procédés de nettoyage possible, d'autres encore ont été remodelés pour donner lieu à des réenregistrements. Après une mise en regard des œuvres enregistrées avec l'ensemble de son répertoire de concert, un premier commentaire porte sur les choix effectués, révélateurs de priorités dont certaines laissent quelques regrets. Ensuite chaque œuvre interprétée donne lieu à un commentaire critique, ce qui n'a encore jamais été fait, et pour lequel nous nous efforçons d'éviter tout parti pris, sans minimiser ni l'admiration souvent justifiée, ni quelques réticences devant certaines options, excès ou libertés. Comme pour le répertoire de ses concerts, nous tirons une synthèse

de son style pianistique, replacé dans le cadre de son époque et dans celui des traditions de l'école russe.

Ce corpus est complété par la découverte récente, publiée en 2018 par la firme Marston, d'un enregistrement effectué dans le cadre domestique : Rachmaninov jouant au piano et commentant sa dernière composition, les *Danses symphoniques*, à l'intention du chef d'orchestre Eugène Ormandy qui allait en assurer la création ; un document précieux, en dépit d'une prise de son artisanale. Il est complété par plusieurs enregistrements d'œuvres de Rachmaninov par des interprètes de son temps.

Bien que cet ouvrage n'ait pas vocation à être un essai biographique, il était naturellement indispensable de rappeler les faits essentiels de sa vie, tant créatrice que personnelle, articulés avec les étapes de son parcours d'interprète.

Enfin, dans notre chapitre intitulé « L'homme et son travail », nous avons tenté de dresser un portrait de l'homme Rachmaninov en nuancant l'image qu'il a perpétuée de lui-même, et de faire le point sur ses paradoxes. En dehors de tout préjugé, le personnage gagne beaucoup à être connu, révélant une droiture autant qu'une immense générosité, discrète et insoupçonnée. On découvre aussi, derrière le masque austère de l'introverti taciturne et du pessimiste hanté par la mort, la cordialité de l'homme simple s'épanouissant dans sa vie familiale, de l'ami hospitalier, sachant être enjoué et rieur avec ses proches, de même que la silhouette virile du sportif, fervent tennisman, et de l'homme moderne captivé par la mécanique et la vitesse, conducteur d'automobiles de luxe et de canots à moteur.

### Sources

La bibliographie placée à la fin de ce volume recense les principaux ouvrages et articles sur Rachmaninov. Mais commençons par dire ici quelques mots sur un certain nombre de titres dont nous avons fait usage en priorité et dont des citations apparaîtront dans nos chapitres.

Trois ans après sa mort paraît à New York un recueil intitulé *Pamiati Rakhmaninova* (À la mémoire de R., 1946), anthologie de témoignages de divers musiciens (Josef Yasser, Alfred Swan, Nikolaï Medtner, Josef Hofmann), d'écrivains, de dramaturges et de peintres (Mark Aldanov, Mikhaïl Tchekhov, Mstislav Doboujinski, Féodor Chaliapine fils), ainsi que de divers proches et amis (Olga Conus, Elena Somova). En URSS la quasi-totalité de la « rachmaninoviana » est l'œuvre de la musicologue soviétique d'origine arménienne Zaroui Apetian, qui a consacré sa vie à rassembler toute la documentation existant sur le compositeur<sup>1</sup>. *Vospominaniya o Rakhmaninove* (Souvenirs sur Rachmaninov, 2 vol.) reprend un certain nombre d'articles publiés dans *Pamiati Rakhmaninova*, à côté de nombreux témoignages de membres de sa famille et de contemporains. L'autre publication monumentale, intitulée *Literatournoïé nasledié* (Héritage littéraire, 3 vol., 1978-1980), rassemble les écrits du compositeur, ses souvenirs et réflexions, dont la plupart ont été traduits par Carine Masutti dans la

---

1. Elle a publié aussi un volume de lettres de Nikolaï Medtner (Sovietskii Kompozitor, Moscou, 1973).

publication de Buchet/Chastel en 2019, et la totalité de ses lettres<sup>1</sup>. Un énorme appareil critique contient tous les compléments, souvent sur les réponses des destinataires, suit le pianiste au fil de ses pérégrinations de virtuose sur les deux continents et dresse une liste des œuvres jouées. Toutes ces informations sont puisées dans un document capital, le *Chronographe*, établi par la belle-sœur de Rachmaninov, qui fut aussi sa cousine, Sofia Satina<sup>2</sup>, qui a consigné au fil des années tous ses concerts, leurs lieux et leurs programmes.

En anglais, deux ouvrages surtout font autorité. Celui de Sergei Bertensson et Jay Leyda, *Sergei Rachmaninoff, a Lifetime in Music* (1965), qui ont connu personnellement le compositeur, et articulent souvenirs personnels et lettres. Mais surtout, les travaux de Zaroui Apetian ont servi de base à l'ouvrage le plus exhaustif publié dans une langue occidentale, celui en anglais de Barrie Martyn (1990), qui explore plus en détail encore la partie répertoire du pianiste et du chef d'orchestre Rachmaninov. En France, Catherine Poivre d'Arvor, *Rachmaninov ou la passion au bout des doigts*, bénéficie de quelques sources familiales, l'auteure ayant été pendant quelque temps l'épouse du petit-fils du compositeur, ce qui rend d'autant plus regrettables certaines maladresses... Jean-Marie Charton a consacré aux *Années*

---

1. Une première publication de lettres de Rachmaninov par Mme Apetian avait été effectuée en 1955 (*Pisma*, Moscou, Sovietskii Kompozitor, 1973).

2. Rappelons que Rachmaninov s'est marié avec une de ses cousines, Natalia Satina, union qui avait nécessité une autorisation spéciale de l'Église orthodoxe. Sofia était la sœur de Natalia. Son article « Zapiska o S. V. Rakhmaninove » (Note sur S. V. R.), dans le vol. 1 de *Vospominaniya*, est un document de base pour la biographie du compositeur, dans lequel tous les auteurs ont puisé.

*françaises de Serge Rachmaninoff* un ouvrage limité à son sujet, mais soigneusement documenté, écrit dans un beau style littéraire, attestant d'une culture d'esprit très « vieille France », faisant les liens entre Russie et Occident, et d'une émouvante compréhension de l'esprit de Rachmaninov. Parmi les monographies générales, on mentionnera celles de Jacques-Emmanuel Fousnaquer (Seuil), de Jean-Jacques Groleau (Actes Sud), et celle de Damien Top (Bleu Nuit Éditeur)

Quelques autres sources seront citées occasionnellement. Avec certaines réserves, les Mémoires de Leonid Sabaneïev, *Vospominania o Rossii* (Souvenirs sur la Russie), musico-graphe point toujours précis ni fiable de façon générale, mais qui a bien connu Rachmaninov, peuvent apporter certains éclairages. Il y a aussi les très douteux Mémoires d'Oskar von Riesemann, *Rachmaninoff's Recollections*, que le compositeur lui-même a désavoués. Sur des points précis, nous citerons Yuri Ponizovkin, qui a étudié l'interprétation par Rachmaninov de ses propres œuvres (*R. ispolnitel sobstvennykh proizvedenii*), et d'autres contemporains russes (voir la bibliographie, p. 279-285). Et bien sûr, parmi les lignes les plus autorisées sur le sujet qui nous intéresse, on trouve celles du critique musical américain spécialiste de l'histoire du piano Harold Schonberg, auteur de l'ouvrage *The Great Pianists from Mozart to the Present*<sup>1</sup>, dans lequel le chapitre sur Rachmaninov est intitulé « The Puritan ».

---

1. New York, Simon & Schuster, 1963.

## REMERCIEMENTS

Nous tenons à exprimer nos remerciements à celle et ceux qui nous ont aidé de diverses manières dans notre travail : à Marc Vignal pour sa relecture de notre introduction, à notre ami russe Alexis d'Ivangin, fervent rachmaninovien, pour ses suggestions avisées, à notre collègue de l'université d'Évry Michel Bertier pour ses indications sur la technique du son, et une grande reconnaissance à Brigitte François-Sappey pour son regard aussi critique que bienveillant sur diverses parties de notre livre.





## CHAPITRE I

### UNE FORMATION À LA DURE

Les jeunes années de Sergueï Rachmaninov passées dans sa famille au domaine d'Oneg dans la province de Novgorod ont été suffisamment décrites par ses biographes pour qu'il ne soit pas nécessaire de s'y arrêter longuement. Son père, Vassili Arkadiévitch, sympathique, bon vivant, mais insouciant et volage, pianotait en amateur comme beaucoup de gens de bonne famille, non sans certaines facilités semble-t-il. Il s'était attribué une *Polka* que son fils a toujours cru de bonne foi être de lui et la désignait comme « Polka V. R. », alors qu'il s'agissait d'une pièce du compositeur allemand Ferdinand Beier (1803-1863) intitulée *La Rieuse*. *Polka* (sic) *badine*. Le grand-père, Arkadi Alexandrovitch, était de son côté un bon pianiste, jadis élève de John Field. La mère, Lioubov Petrovna, née Boutakova, fille de général, jouait elle aussi du piano ; c'est d'elle que son fils reçut ses premières leçons, prolongées par celles qui lui furent dispensées par une amie de la famille, une dénommée Anna Ornatskaïa. Une visite du grand-père Arkadi fut marquée par une séance de jeu à quatre avec son petit-fils dans une adaptation d'une sonate de Beethoven, qui fut

peut-être le premier souvenir musical significatif du jeune garçon. Des deux sœurs de Vassili Arkadiévitch, l'une, Youlia, épousa Ilia Siloti, père du futur pianiste ; l'autre, Varvara, épousa Alexandre Satin, dont l'une des filles, Natalia, devint l'épouse de Sergueï Rachmaninov, tout en étant sa cousine. Sa sœur Sofia resta toute sa vie proche de la famille, livrant d'intéressants témoignages, et surtout rédigeant le *Chronographe* de ses tournées.

Vassili Arkadiévitch continuait à mener une vie dissolue et irresponsable qui mena à la ruine et à la vente forcée du domaine. En 1881 la famille déménagea à Saint-Pétersbourg. Sergueï commença à étudier au Conservatoire, dans la classe de Vladimir Demianski, qui ne s'intéressa guère à lui. Une famille chancelante, des études négligées – le seul salut fut alors la grand-mère maternelle, Sofia Boutakova, chez laquelle Sergueï vivait. Si elle ne l'astreignait à aucune discipline et était même excessivement permissive, elle sut captiver son attention en l'emmenant écouter les offices religieux dans les monastères, où les chants anciens et le tintement des cloches imprégnèrent son oreille et son imaginaire musical pour toute sa vie. Nous aurons l'occasion d'en reparler. Mais l'existence dissipée que Sergueï menait parallèlement aurait pu aboutir à une impasse totale, sans la rencontre avec le cousin de la famille, Alexandre Siloti (1863-1945). Dix ans séparaient les deux cousins et Siloti était déjà un virtuose accompli, ayant été élève de Nikolai Rubinstein et de Franz Liszt. Après avoir écouté le jeu de Sergueï, il reconnut en lui un talent exceptionnel qui nécessitait d'être discipliné et structuré d'urgence, et prit la

décision qui détermina certainement tout son avenir : l'emmener à Moscou où il deviendrait élève du Conservatoire en même temps que pensionnaire à plein temps d'un de ses pédagogues renommés, Nikolai Zverev.

De Nikolai Sergueïevitch Zverev (1832-1893), qui fut élève de Dubuc à Moscou et de Henselt à Saint-Pétersbourg, il faut bien commencer par dire qu'il n'a laissé aucun souvenir en tant que pianiste. C'est plutôt comme pédagogue de son instrument, et comme personnalité musicale en général, qu'il est passé à la postérité, notamment grâce aux noms des quelques élèves talentueux qu'il a formés. À partir de 1870, il devient professeur dans les classes préparatoires du Conservatoire de Moscou mais, parallèlement, installé dans un hôtel particulier, il accueille chez lui en pension complète quelques adolescents exceptionnellement doués. Le salaire perçu au Conservatoire lui servait à couvrir les frais de séjour des disciples. Il complétait ses revenus par de nombreux cours particuliers qui lui prenaient la majeure partie de la journée.

Les deux condisciples-pensionnaires contemporains de Rachmaninov furent Matvei Presman et Leonid Maximov. C'est de Presman que nous tenons les informations de première main les plus riches sur son maître, exposées bien plus tard dans un long article, « Un petit coin musical de Moscou des années 1880<sup>1</sup> ». Elles sont complétées, en

---

1. Le texte est daté du 3 octobre 1938. Il fut publié pour la première fois dans *Vospominaniya o Rakhmaninove, op. cit.*, vol. 1, p. 157. L'article donne la liste des élèves particuliers de Zverev, qui ne furent pas tous ses pensionnaires : outre Presman et Maximov, il y eut Alexandre Siloti, Alexandre Scriabine,

particulier sur la question pédagogique, par les souvenirs de Rachmaninov lui-même.

Zverev ne se contentait pas d'enseigner le piano, il déployait une grande activité à faire acquérir à ses pupilles un maximum de culture musicale. Ceux-ci purent ainsi assister aux Concerts historiques d'Anton Rubinstein, et voir de nombreux spectacles d'opéra et de ballet. La discipline de travail chez Zverev était draconienne. Comme du temps de Rachmaninov ils étaient trois à vivre chez lui à plein temps, deux fois par semaine à tour de rôle l'un d'entre eux devait se mettre au piano dès six heures du matin. Aucun allègement n'était prévu même lorsque les enfants rentraient la veille d'un spectacle, à une heure du matin voire plus tard. Lorsque, mal réveillés, ils n'arrivaient pas à jouer proprement, le maître surgissait aussitôt, en tenue de nuit et en colère... Son exigence professionnelle était inflexible en toutes circonstances, et l'élève qui arrivait à la leçon sans avoir suffisamment préparé le morceau imposé subissait un démolissage en règle. Le maître était tout aussi impitoyable envers les mensonges, ou les mauvaises excuses pour des manquements. Selon les témoignages, les violences verbales étaient coutumières chez Zverev, et dans certains cas des violences physiques, bourrades ou taloches, pouvaient suivre. Cependant sa grande générosité compensait

---

F. Keneman, Alexandre Korechtchenko, Konstantin Igoumnov, qui fut un proche ami de Rachmaninov et futur créateur de sa *Sonate n° 1 pour piano*, Elena Beckar-Chtcherbina, Elizaveta Kashperova, Semion Samuelson, Olga Kardacheva, Nikolai Zvilenev. Si certains sont devenus célèbres, d'autres n'ont laissé que peu de souvenirs...

ses explosions de colère, après lesquelles il savait trouver les mots pour apaiser tout risque de ressentiment, et les élèves ne se départaient jamais d'une véritable affection pour lui. En outre, son désintéressement financier était total. Non seulement il ne demandait aucune rémunération mais de plus il finançait, outre les leçons de musique, tous les autres enseignements généraux de ses disciples.

Cette attitude paternelle, dépourvue du moindre intérêt financier, est restée, toutes différences d'époques gardées, courante chez les pédagogues musicaux russes, pour lesquels les relations avec les élèves les plus talentueux se personnalisent fortement, favorisant un rapprochement bénéfique qui dépasse le strict cadre des cours au Conservatoire. Presman raconte :

Outre la pratique individuelle de l'instrument, le jeu à huit mains sur les deux pianos de la maison était imposé afin de nous faire découvrir le répertoire symphonique et la musique de chambre en transcriptions. Nous avons ainsi joué presque toutes les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven ainsi que les ouvertures de Mozart, Beethoven, Mendelssohn. Nos œuvres préférées étaient les symphonies de Beethoven. Dans notre jeu d'ensemble, nous avons acquis une maîtrise telle qu'il nous était possible de jouer à huit mains les symphonies de Beethoven par cœur<sup>1</sup>.

Zverev fit faire une démonstration un jour devant Taneïev, qui n'en revenait pas qu'il fût possible pour quatre élèves de jouer la *Cinquième Symphonie* de Beethoven sans partition.

---

1. *Vospominaniya o Rakhmaninove, op. cit.*, p. 170.

Outre les trois disciples à plein temps susmentionnés, Zverev eut pendant quelque temps comme élèves Alexandre Scriabine et Konstantin Igoumnov, devenu un pédagogue renommé, et qui fut le créateur de la *Sonate n° 1* de Rachmaninov.

Pour conclure sur la vie chez Zverev, ajoutons que l'homme était aussi un bon vivant, amateur de bonne chère, et qu'il invitait volontiers ses pupilles dans les meilleurs restaurants de Moscou pour leur faire découvrir les saveurs de la gastronomie russe.

Revenons à la technique pianistique et laissons la parole à Rachmaninov concernant la méthode pour l'acquérir.

Pendant les cinq premières années, l'élève acquiert une grande partie des compétences techniques en étudiant avec le recueil d'exercices de Hanon<sup>1</sup> toujours largement utilisé dans les conservatoires. C'est en fait l'unique manuel utilisé strictement pour tous les exercices techniques dans la tonalité de *do*. On y trouve les gammes, les arpèges et des exercices concernant d'autres aspects de la technique. [...] Les élèves ont tellement travaillé les exercices de Hanon qu'ils les connaissent par leurs numéros. L'examineur peut demander de jouer par exemple l'exercice 17, ou le 28, ou le 32, etc. Bien que tous les exercices soient écrits dans l'original en *do* majeur, l'examineur peut demander de les jouer dans n'importe quelle autre tonalité. L'épreuve avec métronome se passe de la même manière. L'élève sait qu'il doit jouer tel

---

1. Charles-Louis Hanon (1819-1900), *Le Pianiste virtuose. En 60 exercices*.

exercice dans tel tempo. L'examineur définit une vitesse et arrête le métronome. L'élève commence par exemple à jouer une gamme de *mi* majeur, le métronome à 120, huit notes par battement. S'il réussit, il reçoit sa note et accède à l'épreuve suivante<sup>1</sup>.

Dans un autre texte, Rachmaninov précise :

On doit construire sa technique comme on construit une maison, ce qui prend des années, sans réduction de peine. Après une année d'efforts assidus et quotidiens, les muscles prennent de la force et de l'agilité. Si l'on veut commencer à un âge plus avancé, on peut bien sûr apprendre à jouer, même assez bien, mais il arrive très rarement qu'on puisse acquérir une grande technique sans efforts soutenus pendant de nombreuses années. [...] Si l'on espère acquérir une technique suffisante pour se produire en concert, il faut commencer à étudier dès l'âge de six, sept ans, pas à dix-neuf ou vingt ans. [...] On observe un étrange phénomène : lorsque les mains et la mémoire ont été entraînées dans la jeunesse, il est possible après une interruption de plusieurs années de recommencer à travailler le piano et d'obtenir des résultats remarquables. La technique apprise dans l'enfance est acquise et demeure, comme une sorte de capital musical. Personnellement je crois beaucoup aux gammes et aux arpèges. Pour quelle raison ? Parce que dès que l'on sait bien les jouer on a acquis une véritable base et on peut avancer. Ce n'est pas beaucoup demander que de consacrer à la

---

1. *Réflexions et souvenirs*, « La maîtrise technique », p. 69-70, Buchet/Chastel, 2019.

technique deux heures par jour, jusqu'à ce que les mains et les muscles soient suffisamment entraînés pour pouvoir un jour interpréter les plus grands chefs-d'œuvre de la musique. L'objectif des meilleurs professeurs en Russie est que les enfants, leur santé prise en compte, aient terminé cette phase d'entraînement le plus tôt possible<sup>1</sup>.

Ceci constitue évidemment un entraînement technique digne d'une formation de sportifs de haut niveau. Une majorité de pédagogues du piano adhèrent, avec plus ou moins de nuances et de mises au goût du jour, à cette méthode. Forme-t-elle pour autant de vrais musiciens ? De l'aveu même de ses disciples, le passage chez Zverev n'avait pour but que la formation strictement technique des jeunes pianistes. Au-delà de l'entraînement, c'est toujours le talent musical individuel qui donne sa pleine valeur artistique à ce à quoi la technique sert de fondement. Mais surtout ils apprenaient la musique lors des nombreux concerts auxquels ils assistaient, et grâce au contexte musical et culturel au sein duquel évoluait Zverev, dont Tchaïkovski et Taneïev, hôtes fréquents de sa maison constituaient les meilleures références.

Comme il n'existe pas de règles sans exception, citons Sviatoslav Richter, à qui son père, dans son enfance, avait essayé d'inculquer une méthode de travail, alors que sa mère était partisane de lui laisser toute liberté : « S'il ne veut pas faire de gammes, eh bien il n'a pas besoin

---

1. *Ibid.*, « La technique », p. 89-91.



d'en faire." De sorte que je n'en ai jamais fait. Jamais. Ni d'exercices d'ailleurs. Jamais, rien du tout. Et Czerny non plus<sup>1</sup>. » Il serait assurément déraisonnable de faire de ce cas un paradigme...

Bien plus tard, devenu concertiste en émigration, Rachmaninov continua à pratiquer régulièrement les exercices de Hanon et de Czerny. Exactement comme un sportif effectue son échauffement quotidien...

Les années Zverev s'étendirent de 1885 à 1889. Durant cette période, Rachmaninov fut totalement coupé de sa famille et c'est avec son maître que lui et ses condisciples partaient en vacances. À partir de 1888 il fut aussi, au Conservatoire, élève d'Anton Arenski en harmonie, instrumentation, fugue et composition libre et de Taneïev en contrepoint rigoureux, et poursuivit ses études pianistiques avec son cousin Siloti. Ses facilités naturelles, sa mémoire musicale, son aisance au déchiffrage étaient exceptionnelles. Ses premières compositions pour piano, trois *Nocturnes*, et quatre *Pièces (Romance, Prélude, Mélodie, Gavotte)*, datant de ses années d'apprentissage (1887-1889) et publiées à titre posthume (1944 et 1948), ne témoignent pas encore d'un style vraiment personnel. Mais l'évolution de celui-ci se fait rapidement et, en l'espace de trois ou quatre ans, il est déjà un compositeur affirmé qui se révèle en 1891-1892 dans son *Concerto n° 1* pour piano et surtout

---

1. Bruno Monsaingeon, *Richter. Écrits, conversations*, Paris, Van de Velde Arte Éditions, Actes Sud, 1998, p. 43-44.

dans son opéra *Aleko*, œuvre-diplôme écrite en dix-sept jours pour l'obtention de la médaille d'or de fin d'études – événement qui fit le tour du monde musical moscovite bien avant sa création de l'œuvre sur la scène du théâtre Bolchoï le 27 avril 1893.

Avant d'en venir au compositeur et pianiste, arrêtons-nous, car elles en valent la peine, sur l'outil de travail de Rachmaninov : ses mains. Avoir de grandes mains est évidemment un avantage primordial pour un pianiste. Pour autant, tous les grands virtuoses n'étaient pas dotés de mains immenses. Selon le témoignage de Czerny, Beethoven pouvait juste prendre la dixième, ce qui ne l'empêchait pas d'avoir une technique hors pair. Weber, petit homme chétif, possédait, comme par compensation, des mains très larges, prenant aisément l'intervalle de onzième. La main légendaire de Chopin, immortalisée par un moulage bien connu, main de femme plus que main d'homme, est bien moins grande morphologiquement qu'on n'a pu le dire, mais avait l'avantage d'être hyperlaxe, et pouvait couvrir des écarts insoupçonnés. Il semble qu'on ait également exagéré les dimensions de celles de Liszt, allongées et fines, d'une bonne pointure mais sans démesure. Une photo bien connue montre le visage doux et pensif, aux favoris blancs, de César Franck à l'orgue de Sainte-Clotilde, avec une main aux longues phalanges posée avec autorité sur le clavier du haut, tandis que l'autre tire un registre. Les organistes comme les pianistes qui ont joué ses œuvres savent à leurs dépens les

écarts qu'exigent la *Prière* pour orgue avec ses successions de dixièmes, les *Prélude, choral et fugue*, ou *Prélude aria et finale* pour piano, ou la partie pianistique de la *Sonate pour violon et piano*. Anton Rubinstein, « le lion du piano », était quant à lui doté de mains massives, comme un travailleur de force, avec des paumes presque aussi larges que longues, et des doigts courts et épais ; le Musée de culture musicale de Moscou (musée Glinka) en conserve un moulage. Une morphologie assez semblable semble avoir été celle des mains d'Yves Nat, dont on disait que ses doigts se longeaient à peine entre les touches noires. Ami et interprète émérite de Rachmaninov, premier à avoir enregistré son *Concerto n° 3*, Vladimir Horowitz stupéfie, sur les vidéos, par l'aisance avec laquelle ses grandes mains se jouent de toutes les difficultés en posant les doigts quasiment à plat sur les touches. En revanche, les mains de Josef Hofmann, dédicataire de cette même œuvre qu'il ne joua jamais, étaient plutôt petites. Parmi les exemples les plus emblématiques, le xx<sup>e</sup> siècle a admiré l'équipement monumental d'un Sviatoslav Richter ou d'un Van Cliburn, à côté des miniatures de la Russe Maria Grinberg, de l'incomparable virtuose espagnole Alicia de Larrocha (qui, elle, ne craignait pas de s'attaquer au « Rach 3 »), et plus près de nous de la belle poétesse du piano Maria João Pires. Scriabine, petit homme avec de petites mains, ne pouvait jouer sa propre *Étude en neuvièmes (Allegro fantastico, op. 65 n° 1)*, mais avait développé une technique d'arpeggiandos fulgurants qui lui permettait de couvrir en une fraction

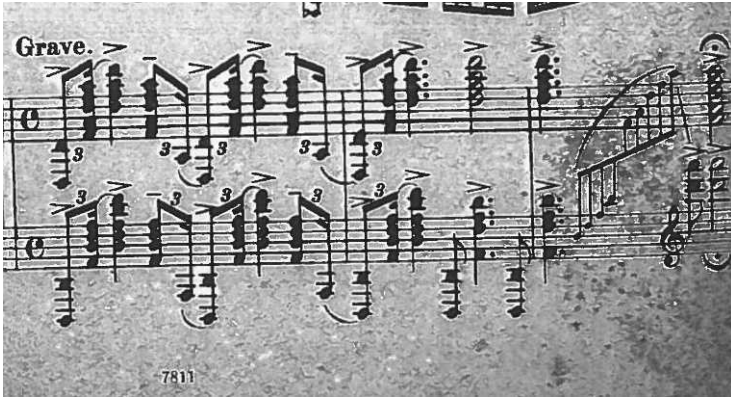
de seconde des intervalles incroyables, ainsi que ses partitions en témoignent. Heinrich Neuhaus, qui fut le professeur de Richter, plus renommé finalement comme pédagogue que comme interprète, se plaignait, pour sa part, que ses mains assez petites et sèches le handicapent dans les premiers accords du *Concerto n° 2* de Rachmaninov :

Musical score for the beginning of the first movement of Rachmaninov's Piano Concerto No. 2. The score is for piano and is marked "Moderato (♩ = 64)". It features a series of wide intervals in the left hand, starting with a piano (pp) dynamic and gradually increasing to fortissimo (ff) with a "rit." (ritardando) marking. The right hand has a melodic line with some grace notes.

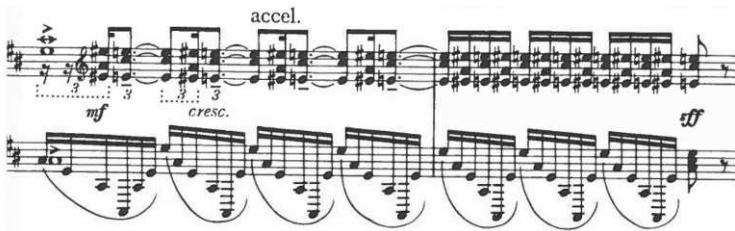
Ces accords constituent un bon test pour la taille des mains, surtout la gauche, selon qu'elles peuvent plaquer ces intervalles corsés de torsions internes, ou sont contraintes de les arpéger<sup>1</sup>.

De tels exemples ne manquent pas dans les œuvres de Rachmaninov, exigeant des écarts tant entre les doigts extrêmes qu'entre les doigts internes, comme par exemple dans les dernières mesures du 24<sup>e</sup> *prélude en ré bémol majeur* :

1. On peut en dire autant d'un autre passage célèbre, celui du finale des *Études symphoniques* de Schumann, avec son rapide chapelet de dixièmes à la main gauche. Il ne semblait pas présenter de difficultés pour Clara Schumann, interprète de son époux et dotée de mains adéquates.



On peut mesurer aussi ce qu'impliquent des arpèges comme ceux-ci dans l'*Étude-tableau op. 33 n° 8* :



« Il y a trop de notes », disent parfois ceux que la profusion pianistique de Rachmaninov dérouta, répétant, souvent à leur insu, le reproche de l'empereur Joseph II à Mozart à propos de *L'Enlèvement au sérail*. « Non, Sire, il y en a exactement autant qu'il en faut » fut la réponse du compositeur au monarque, que nous pouvons pareillement adresser aux détracteurs de Rachmaninov. Comme tout pianiste-compositeur fusionnel avec son instrument, il avait, pourrait-on dire, des mains dans la tête, et son

écriture pianistique s'organisait en fonction des possibilités dynamiques et polyphoniques qu'elles lui offraient : des mains logiquement conformes à sa taille mais pourtant exceptionnelles à tous points de vue, tant par leur morphologie que par leur élasticité. « Il avait des doigts longs, d'une belle forme, un peu carrés au bout, des doigts qu'il plongeait avec une telle autorité dans les touches, et auxquels l'instrument se soumettait sans réserve », se souvient sa nièce Zoïa Pribytkova<sup>1</sup>. D'un empan de trente centimètres, ses mains pouvaient couvrir un intervalle de treizième (du *do* jusqu'au *la* de l'octave suivante), et prendre de la gauche l'accord inimaginable *do-mi* bémol-*sol-do-sol*. Ceux qui ont connu Rachmaninov nous ont transmis, outre les souvenirs fascinants de ses concerts dont nous aurons l'occasion de reparler, les sensations gardées de la poignée de cette main énorme, souple, qui dégageait beaucoup de chaleur, et laissait ressentir, derrière le contact d'une douceur très cordiale, une force impressionnante.

Pourtant, ces mains n'étaient pas sans failles, la principale consistant en une fragilité de la peau et des vaisseaux sanguins qui provoquait parfois des lésions et des douleurs intenses. Là non plus les témoignages ne manquent pas. Zoïa Pribytkova raconte un incident arrivé le jour même d'un concert :

Parfois survenait la catastrophe : un éclatement de la peau, le plus souvent sur le petit doigt de la main droite, une fissure

---

1. « Rakhmaninov v Peterbourghe-Petrograde » (R. à Saint-Pétersbourg – Petrograd), in *Vospominaniya*, op. cit., vol. 2, p. 70.

très profonde, qui faisait peur à voir. Dans ces cas, le remède miracle était le collodium, qu'il fallait verser avec un dosage suffisant pour former une petite croûte protégeant la peau, mais point épaisse afin de ne pas émousser la sensibilité du doigt. Cette histoire de doigt avait un effet démoralisant sur S[ergueï] V[assiliévitch] qui se répandait en lamentations, disant qu'aujourd'hui il ne pourrait pas jouer, que déjà son doigt n'obéissait pas, alors qu'est-ce que ce serait le soir. Je m'efforçais de le rassurer. Heureusement ce genre d'ennui n'arrivait pas souvent<sup>1</sup>.

C'est à ses mains qu'alla une des dernières pensées de Rachmaninov mourant : « Mes chères mains. Adieu, mes pauvres mains ! »...

---

1. Zoïa Pribytkova, *op. cit.*, p. 67-68. (Sauf mention contraire et pour les citations des *Réflexions et souvenirs* traduits par Carine Masutti, les traductions du russe sont de l'auteur.)

## CHAPITRE II

### L'ŒUVRE. GENRES, FORMES ET STYLE

Classé parmi les pianistes, Rachmaninov est en même temps un compositeur fort éclectique qui a pratiqué un grand nombre de genres musicaux, avec des fortunes diverses, mais quasiment sans laisser de « déchets ». Orchestrateur puissant, issu de Tchaïkovski tout en se rapprochant de Mahler et incluant d'autres sources (Rimski-Korsakov et Borodine notamment), il a jalonné sa vie créatrice de grandes partitions orchestrales, allant de symphonie de jeunesse aux poèmes symphoniques *Le Rocher* et *Le Prince Rostislav*, le *Capriccio bohémien*, la malchanceuse mais pourtant méritoire *Symphonie n° 1*, et surtout les deux sommets absolus de leurs genres respectifs que sont *L'Île des morts* et la monumentale *Symphonie n° 2* ; puis en émigration, la *Symphonie n° 3*, qui est quelque peu habitée de ce xx<sup>e</sup> siècle au cœur duquel elle fut produite, et enfin cette poignante synthèse de ce qu'est Rachmaninov qui s'exprime dans les *Danses symphoniques*. Sa musique de chambre se limite à trois partitions, hormis des quatuors inachevés : deux *Trios pour piano, violon et violoncelle*, dont le second (1893) est écrit à la mémoire de Tchaïkovski en prenant modèle sur le sien, et la *Sonate pour*



*violoncelle et piano* (1902), qui apparaît à bien des titres comme une réponse, intentionnelle ou non, à celle de Chopin, dans la même tonalité de *sol* mineur.

Rachmaninov est aussi un compositeur vocal, comme le furent la majorité des Russes (hormis certains de ses contemporains, comme Glazounov et surtout Scriabine). Ses nombreuses et superbes mélodies, rassemblées en recueils<sup>1</sup>, sont également des jalons de sa période russe ; elles sont aussi appréciées des chanteurs que redoutées des accompagnateurs, car dans certaines d'entre elles la partie de piano a été pensée en fonction des moyens techniques de l'auteur, s'apparentant quasiment à des pages de concertos...

Les trois opéras de Rachmaninov, *Aleko*, *Le Chevalier avare* et *Francesca da Rimini*, arrivent à un moment où le genre de l'opéra n'est plus aussi porteur pour les compositeurs russes de cette génération qu'il l'a été pour leurs prédécesseurs. La tendance est de toute façon à une réduction des proportions, et la durée des trois ouvrages de Rachmaninov avoisine l'heure. C'est finalement le juvénile *Aleko* qui a le mieux survécu, malgré la place excessive donnée aux pages orchestrales. *Le Chevalier avare* pose problème, moins à cause de l'absence de rôle féminin qu'en raison du personnage de l'usurier juif Salomon, désagréablement pourvu de tous les stéréotypes inhérents, et *Francesca da Rimini*, en dépit de magnifiques pages vocales, souffre de ses prologue et épilogue totalement disproportionnés.

---

1. Recueils, c'est-à-dire réunissant des pièces diverses, mais non cycles, qui impliquent une unité d'idée.

Rachmaninov, qui fut toujours très discret quant à ses positions sur la religion, mais néanmoins profondément spirituel, a écrit un premier chœur orthodoxe, *Deus meus*, un motet, *Vierge éternellement présente dans les prières*, un chœur profane d'inspiration religieuse, *Panteleï le guérisseur*, sur un poème d'Alexeï Tolstoï. Mais il a surtout doté le répertoire de l'Église russe de deux de ses plus majestueuses fresques, la *Liturgie de saint Jean Chrysostome* (1910) et les *Vêpres* (1915), suivant là encore le modèle de Tchaïkovski, premier laïc à composer deux cycles analogues. Ces somptueuses symphonies chorales se situent au sommet de l'effort de renouveau entrepris par les spécialistes du chant orthodoxe à l'Institut synodal de Moscou, notamment Alexandre Kastalski, afin de lui restituer son authenticité originelle, après les influences italiennes et allemandes. Elles correspondent aussi à une période où le chant religieux sort de plus en plus du cadre de l'église au profit des salles de concerts. Dépassant les moyens des maîtrises de paroisses, elles exigent de vastes formations professionnelles, rassemblant plusieurs dizaines de chanteurs et des basses profondes, mais restent, à ces conditions, parfaitement exécutables dans le cadre des offices.

Nous verrons plus loin l'impact qu'ont eu sur Rachmaninov les cloches des églises russes, dont il faut rechercher l'écho autant dans ses œuvres que dans son interprétation pianistique.

Dans le domaine de l'écriture chorale profane, Rachmaninov a laissé une série de *Six chœurs pour voix de femmes ou d'enfants* (op. 15, 1895-1896) admirables de fraîcheur et de délicatesse. Enfin il est l'auteur de deux cantates pour solistes, chœur

et orchestre. *Le Printemps*, sur un poème de Nekrassov, chante de la paysannerie russe, raconte comment la joie universelle de la renaissance de la vie au printemps permet à un homme de pardonner l'infidélité de son épouse. D'un tout autre tenant, *Les Cloches*, sur une adaptation par Balmont du poème d'Edgar Poe, sont un douloureux constat existentiel des étapes de la vie : grelots du baptême, cloches d'or du mariage, cloches de fer du tocsin, et glas funèbre, avec à l'appui le *Dies iræ*. Le motif médiéval de la messe des morts, initié par Berlioz dans *Le Songe d'une nuit de sabbat* de la *Symphonie fantastique* présent à divers titres chez Liszt, Tchaïkovski, Lalo (*Le Roi d'Ys*) et tant d'autres, est récurrent jusqu'à l'obsession chez Rachmaninov : il jalonne son œuvre, apparaissant dans les contextes les plus divers dans sa *Symphonie n° 1*, *L'Île des morts*, *l'Étude-tableau op. 39 n° 2*, *Les Cloches*, la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, dans laquelle il s'articule avec le thème du *Caprice*, et dans l'œuvre ultime, les *Danses symphoniques*.

### *Le corpus pianistique*

Revenons à l'abondante production pianistique de Rachmaninov dont nous donnons ici une synthèse<sup>1</sup>. Elle peut se subdiviser en plusieurs périodes. Les compositions de jeunesse, datant de la fin des années 1880 et du début des années 1890, furent publiées à titre posthume dans le cadre

---

1. Pour les commentaires plus détaillés des principales œuvres et cycles, nous renvoyons à notre contribution au *Guide de la musique de piano et de clavier* (Fayard, 1987, p. 583-592).

des *Œuvres complètes* de Rachmaninov sous la direction de Pavel Lamm et de Konstantin Igoumnov : *Trois nocturnes, Quatre pièces (Romance, Prélude, Mélodie, Gavotte), Canon.*

Datant de 1892, les *Cinq morceaux de fantaisie op. 3* sont ses premières compositions pour piano seul qu'il jugea dignes d'être publiées : *Élégie, Prélude, Mélodie, Polichinelle, Sérénade*. Un cycle sans doute inégal, mais possédant déjà cette courroie de transmission émotionnelle et les sonorités dans lesquelles se pressent le futur Rachmaninov. L'*Élégie* est moelleuse et profonde, et surtout, le *Prélude* est celui en *ut* dièse mineur, appelé à devenir céléberrime ! La *Mélodie* est une agréable musique d'ambiance ; le *Polichinelle*, peut-être inspiré du *Paillasse* de la *Suite pour deux pianos* d'Arenski, ne manque ni d'un certain burlesque de fête foraine ni d'une ambiguïté psychologique, et la *Sérénade* est empreinte d'intonations hispanisantes qui peuvent susciter le rapprochement avec la *Sérénade interrompue* de Debussy.

La livraison suivante, les *Sept morceaux de salon op. 10* : *Nocturne, Valse, Barcarolle, Mélodie, Humoresque, Romance, Mazurka* (1893-1894), montre les références de Rachmaninov, pianistiques et aussi plus générales : Chopin, Schumann, Liszt, Rubinstein, Tchaïkovski.

Il y a aussi cette *Polka V. R.*, cette « œuvre de famille » non pas de Vassili Rachmaninov mais du compositeur allemand Ferdinand Beier, dont Sergueï a donné une version copieusement ornementée et enregistrée à trois reprises.

Précédant le silence quasi total consécutif à l'échec de la *Symphonie n° 1*, les *Six moments musicaux op. 16* datent de la fin de 1896 et constituent le point culminant de cette période.

Le choix du titre est sans doute redevable dans l'idée à Schubert, mais sans aucune parenté musicale. Thème varié (*n° 1*), virtuosité (*n° 2 et 4*), gravité (*n° 3 et 5*) et apothéose hymnique (*n° 6*), telles sont en résumé ces pièces très belles et riches, de dimensions souvent plus importantes que celles qui vont suivre.

De cette même année 1896 date, semble-t-il, une *Improvisation* faisant partie d'une contribution à quatre, aux côtés d'Arenski, Glazounov et Taneïev.

De la période de quasi-silence entre 1897 et 1900 surgissent deux pièces, *Morceau de fantaisie* et *Fughetta* (1899).

Les années 1890 voient aussi plusieurs compositions pour ensembles pianistiques – piano à quatre mains : *Six morceaux op. 11* (1894), *Romance* (1893), à six mains (*Valse* et *Romance*, 1890 et 1891, écrites pour être jouées avec ses deux cousines, les sœurs Skalon), et pour deux pianos : *Rhapsodie russe* (1891), et surtout, se détachant nettement du reste, *Suite n° 1 op. 5* (1893) dont les quatre parties, *Barcarolle*, *La Nuit... L'Amour*, *Les Larmes*, *Pâques*, avaient pour but d'illustrer quatre extraits de poèmes, respectivement de Lermontov (« La froide vague du soir »), Byron (« It is the hour when from the boughs »), Tioutchev (« Les larmes humaines ») et Khomiakov (« Un son puissant passe sur la terre »), placés en exergue. Dans *Pâques*, l'omniprésence des sons de cloches encadre la citation du choral *Christ est ressuscité*.

Huit ans plus tard, en 1901, la *Suite n° 2 op. 17* (*Introduction*, *Valse*, *Romance*, *Tarentelle*), composée lors d'un séjour en Italie, se rapproche davantage de la suite traditionnelle. Pianistiquement, on a en quelque sorte dans ces

deux cycles du « Rachmaninov × 2 » et parfois, le reproche de profusion de notes n'est pas injustifié...

On mentionnera aussi une *Polka italienne* de 1906, que le compositeur enregistrera avec son épouse, Natalia.

Enfin, il existe une transcription pour deux pianos de l'œuvre ultime de Rachmaninov, les *Danses symphoniques*, effectuée par l'auteur, qui la joua en privé avec Vladimir Horowitz dans sa maison de Long Island.

### Les Préludes

Rassemblés en un recueil de vingt-quatre pièces, nombre devenu quasi mythique pour le genre à la suite de Chopin et de Scriabine, en attendant Debussy, les *Préludes* présentent cependant un schéma nettement moins régulier, autant dans la chronologie de leur composition que dans l'ordre et le principe formel des pièces. La totalité du cycle a été constituée de trois « livraisons » s'étalant sur dix-huit ans ! Le n° 1 n'est autre que le *Prélude en ut dièse mineur, op. 3 n° 2* des *Six morceaux de salon* de 1892 (mais il a sans doute été composé antérieurement). Viennent ensuite les dix *Préludes op. 23* dédiés à Siloti, apparus entre 1901 et 1903, et, sept ans après (1910), les treize *Préludes op. 32* – contemporains donc du premier *Livre* de ceux de Debussy.

Si les *Préludes* de Scriabine, succession d'instantanés, sont des décalques directs de ceux de Chopin, tout en annonçant clairement les *Visions fugitives* de Prokofiev (1915-1917), ceux de Rachmaninov s'en éloignent assez nettement. Ils sont pour

la plupart de dimensions un peu plus importantes, et ne suivent pas de plan tonal globalement aussi précis, même si quelques apparentements de tonalités peuvent s'observer à travers plusieurs préludes successifs. L'*op. 23* privilégie nettement les tonalités bémolisées (huit pièces sur dix), l'*op. 32* offre des choix plus éclectiques, et effectue volontiers des incursions dans le modalisme. La forme peut être assez souvent monothématique, aménageant une partie centrale développée à partir d'éléments exposés, mais parfois aussi ABA', ou plus complexe, avec des effets de contraste marqués. Les pièces virtuoses sont quantitativement dominantes, s'apparentant à des études, toccatas ou pièces de concert de façon générale. Des échos de Schumann, Chopin et Liszt passent dans la succession des *op. 23 n° 7, 8 et 9*. Mais on trouve aussi la méditation recueillie (*op. 23 n° 1*), le nocturne (*op. 23 n° 4, op. 23 n° 10*), l'élégie (*op. 23 n° 6*), la pastorale (*op. 32 n° 5*), des danses (*op. 23 n° 3, op. 32 n° 2*). La grandeur du piano-orchestre conclut la série dans une péroration, amenée avec ce sens de la progression qui ne fait jamais défaut à Rachmaninov, avec l'*op. 32 n° 10*, en *ré* bémol majeur, unifiant par enharmonie le cycle amorcé par l'*ut* dièse mineur, et exigeant dans les mesures finales des mains de dimensions hors norme (voir p. 54 exemple musical 2).

### Études-tableaux *op. 33* et *op. 39*

Succédant immédiatement aux *Préludes*, le premier recueil de *Neuf études-tableaux op. 33* a été écrit en

août-septembre 1911. Le recueil *op. 39* date de 1916-1917, dernière livraison du compositeur avant son émigration. L'ordre des pièces a subi quelques mouvements : les *Études n° 3, 4 et 5* de l'*op. 33* ont été retirées par le compositeur avant la publication du recueil par Gutheil en 1914, et la *n° 4* a été insérée par la suite, avec quelques retouches, sous la *n° 6* dans le recueil *op. 39*, publié par les Éditions russes de musique en 1920. Les deux autres, *n° 3 et 5*, ont été publiées posthument en 1948 à Moscou par les Éditions musicales d'État. L'ordre définitif à suivre pour les deux recueils est celui des éditions Boosey & Hawkes, dont le texte introductif fait le point sur ces déplacements.

Certaines *Études* sont assez proches des *Préludes* dans leur principe, d'autres sont d'une forme plus libre, tendant vers le poème-ballade, et de dimensions légèrement supérieures (surtout celles de l'*op. 39*). L'appellation *Études-tableaux* est à prendre à la double signification pianistique et picturale : études pianistiques, certaines présentant – tout comme les *Préludes*, du reste – de sérieuses embûches techniques, sans avoir nécessairement d'intentions pédagogiques précises ; mais aussi et surtout, études dans le sens où un peintre l'entend. La dimension visuelle peut même être comprise comme des scènes en mouvement, compte tenu des titres-programmes que Rachmaninov avait suggérés en 1930 au compositeur Ottorino Respighi lorsque celui-ci proposa d'orchestrer cinq de ces pièces : la *n° 7* de l'*op. 33* (devenue en fait la *n° 6*, après le retrait de l'*Étude n° 4*) et les *n° 2, 6, 7, 9* de l'*op. 39*. Que Rachmaninov ait souvent trouvé l'inspiration à partir d'œuvres picturales ou de lectures est



indéniable, et il le reconnaît lui-même<sup>1</sup>. Toutefois on ne peut savoir exactement si ces programmes avaient déjà été conçus au moment de la composition des pièces, ou s'ils ont été calqués dessus après coup. L'*op.* 33 n° 7 (ou 6), *Allegro con fuoco*, mi bémol majeur, énergique et rayonnant, est devenu *Une fête foraine* ; l'*op.* 39 n° 2, *Lento assai*, la mineur, avec ses triolets citant l'incipit du *Dies iræ* et sa mélodie en valeurs binaires faisant syncopes, crée un effet de désolation qui lui a valu le titre *La Mer et les Mouettes*. L'*op.* 39 n° 6 *Allegro*, la mineur, est une illustration pour *Le Petit Chaperon rouge et le Loup*, avec ses montées menaçantes et l'effet tragi-comique d'une fuite éperdue. L'*Étude* suivante, *op.* 39 n° 7 *Lento*, ut mineur, sombre, fantastique, avec quelques échos religieux et « une pluie continue et désespérante » de doubles-croches, rassemble toutes les données pour être une *Marche funèbre*.

Apparaissant comme les témoignages du Rachmaninov de la maturité, les *Études-tableaux*, en particulier celles de l'*op.* 39, intègrent en les remixant la totalité des modes d'expression et des acquis techniques des compositions précédentes, mais marquent aussi le franchissement d'un nouvel échelon dans l'élargissement de son langage, qui atteint certaines limites. L'*op.* 39 n° 1 (*Allegro agitato*, ut mineur) est représentatif : c'est une des pièces les plus « avancées » de Rachmaninov, dans laquelle la notion de tonalité ne se perd certes pas totalement, mais est constamment brouillée par des altérations et des modulations dans un tempo rapide. De

---

1. « Dans le processus de création, l'impression laissée par un livre ou un poème que je viens de lire, ou une belle peinture, m'est d'une grande aide. » *Réflexions et souvenirs*, *op. cit.*, p. 163.

façon générale, les *Études-tableaux* restent d'un abord plus ardu et moins immédiatement communicatif que les *Préludes*, et jouissent d'une faible popularité. Une seule fait exception, qui est en effet le climax expressif du cycle, l'*op. 39 n° 5, Appassionato, mi bémol mineur*, dont on a parfois comparé le thème à celui du *Prélude n° 24* de Chopin. On y retrouve le Rachmaninov que l'on attend et qu'on aime, à travers l'éloquence vibrante de son chant, la riche profondeur de ses harmonies et de son empreinte pianistique, culminant dans une véritable symphonie avant de s'estomper en mode majeur.

Une ultime page pianistique, composée en Russie en 1917, est l'*Esquisse orientale*, brillante plus qu'intéressante, que Rachmaninov incluait volontiers, par la suite, dans ses récitals.

### Sonates et Variations

C'est une évidence : que ce soit pour piano seul ou pour ensembles pianistiques (deux pianos, quatre ou six mains), Rachmaninov se montre, à l'instar de la majorité des compositeurs-virtuosos du XIX<sup>e</sup> siècle, plus à l'aise dans la petite ou la moyenne forme que dans la grande. Qu'elles fassent partie de recueils ou qu'elles soient isolées, les pièces se maintiennent dans une durée variant entre deux et sept minutes, rarement au-delà. Quatre partitions seulement ressortent et s'en différencient, qui appartiennent à la grande forme traditionnelle : les deux *Sonates (op. 27 en ré mineur,*

1907, et *op. 36 en si bémol mineur*, 1913, remaniée en 1930), et les deux cycles de variations *Sur un thème de Chopin op. 22* (1903, sur le *Prélude n° 20 en ut mineur*) et *Sur un thème de Corelli*<sup>1</sup> (*op. 42, ré mineur*, 1931), cette dernière étant l'unique composition pour piano seul de ses années d'émigration. Il est intéressant de constater que dans les deux cas, c'est la seconde pièce de chaque genre respectif qui est la mieux réussie, mais de toute façon la grande forme pour piano seul semble lui poser des difficultés dans la gestion du rapport matériau-durée – alors qu'il est parfaitement à l'aise dans les concertos et les symphonies ! Les *22 variations sur un thème de Chopin op. 22* ont été écrites entre août 1902 et début 1903, et créées par Rachmaninov le 10 février de cette année. D'une durée de vingt-cinq minutes environ, elles sont inventives, diversifiées, mais à l'écoute le cycle ne laisse pas de s'avérer lourd et cérébral plus que prenant. La *Sonate n° 1 op. 28*, contemporaine de la *Symphonie n° 2*, a été composée en 1907 à Dresde. Souffrant elle aussi d'une longueur excessive, dépassant la demi-heure, elle part d'une idée intéressante : « Trois types humains, pris dans une œuvre de la littérature mondiale<sup>2</sup> » (lettre de Rachmaninov à Nikita Morozov, 8 mai 1907). Il s'agit du *Faust* de Goethe, avec les trois visages de Faust, Marguerite et Méphisto, ce qui permet de tracer le parallèle avec la *Faust-symphonie* de Liszt et aussi avec sa *Sonate en si*

---

1. Rachmaninov ignorait que le thème utilisé par Corelli dans sa sonate n° 12 pour violon et basse n'est pas de lui ; il s'agit de *La Folia*, une danse traditionnelle portugaise du xvi<sup>e</sup> siècle.

2. *Literaturnoïé nasledié*, Sovietskii Kompozitor, Moscou, 1978-1980, vol. 1 p. 433.

*mineur*, puisée à la même source. Exceptionnellement, le créateur de la *Sonate n° 1* ne fut pas son auteur, mais son condisciple et ami Konstantin Igoumnov, qui la joua à Moscou le 17 octobre 1908.

La *Sonate n° 2 op. 36 en si bémol mineur*, composée entre janvier et août 1913, créée par l'auteur le 3 décembre de la même année à Moscou, se situe donc chronologiquement entre les deux recueils d'*Études-tableaux*. Elle est dédiée à Matveï Presman, un des condisciples de Rachmaninov chez Zverev. Médiocrement reçue dans sa version initiale qui souffrait elle aussi de redondances, elle fut considérablement retouchée et abrégée en 1931, et la version définitive acquit une forte popularité, aussi appréciée des exécutants que du public.

Quant au cycle des *Vingt variations sur un thème de Corelli*, une lettre de Rachmaninov à Medtner du 21 décembre 1931, accompagnant l'envoi de la partition, reflète une évidente crise de pessimisme devant l'accueil médiocre que le public semble avoir réservé à sa nouvelle œuvre :

Je les ai jouées ici une quinzaine de fois, mais sur ces quinze exécutions il y en a une seule de bonne. Dans les autres j'ai mis pas mal de « pains ». Je ne sais pas jouer mes œuvres ! Et je m'ennuie ! Je ne les ai même jamais jouées intégralement. Je me laissais guider par la toux du public. Si la toux devenait plus forte, je supprimais la variation suivante. Si on ne tousait pas, je jouais tout dans l'ordre. Lors d'un concert, dans une petite ville, je ne sais plus où, ça toussait tellement que je n'ai joué que dix variations (sur vingt). Mon record aura été

de dix-huit variations (à New York<sup>1</sup>). Néanmoins, j'espère que vous les jouerez en entier sans tousser<sup>2</sup>.

On se rend compte aujourd'hui de l'inculture musicale du public américain et de l'injustice de ses réactions, à l'écoute de ce cycle, testament pianistique de Rachmaninov, parfaitement équilibré entre l'invention renouvelée, souvent inattendue et surprenante de ses variations, et ses proportions modérées (d'une durée de dix-huit minutes environ). C'est certainement le dernier et magnifique hommage d'un compositeur-pianiste à une forme qui s'inscrit dans l'histoire à la suite de celles de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Reger...

Nous recommandons vivement à tous ceux qui aiment Rachmaninov de prendre connaissance en ligne de la magnifique analyse au piano des *Variations Corelli* réalisée par Vladimir Ashkenazy<sup>3</sup>.

### *Sonates et concertos, la renaissance russe*

On observe que, hormis Rachmaninov, ce sont bien les Russes qui ont sorti la sonate pour piano de l'oubli, tombée véritablement en disgrâce dans la seconde moitié du

---

1. Concert du 7 novembre 1931.

2. *Literatournoïé nasledié*, *op. cit.*, vol. 3, p. 321-322.

3. <https://www.youtube.com/watch?v=xEHh84Ptva>

*Ashkenazy plays Rachmaninoff. Introduction & Variations on a Theme of Corelli op. 42.* Nos remerciements à Alexis d'Ivengin qui nous a mis sur la piste de ce document.

xix<sup>e</sup> siècle, après que le début des années 1850 a vu successivement naître les monuments des trois sonates de Brahms et surtout celle de Liszt. Dans les décennies suivantes, les deux sonates de Tchaïkovski, celle de Grieg, celle de Smetana n'ont pas ravivé le genre<sup>1</sup>. La *Sonate* de Paul Dukas (1900), celle de Vincent d'Indy (1907) et d'une tout autre manière celle d'Alban Berg (1907) méritent évidemment toute l'attention. Sur la sonate et sonatine française (n'oublions pas Ravel en 1905 !) l'ouvrage de Brigitte François-Sappey *La Musique en France depuis 1870*<sup>2</sup> donne une liste exhaustive de compositions à l'existence souvent ignorée : *Sonate* de Roussel (1912), *Sonatine bureaucratique* de Satie (1917), *Sonate pour piano à quatre mains* de Poulenc (1918), *Sonate en fa majeur* d'Auric (1931). Il s'agit toutefois dans la majorité des cas d'œuvres isolées. Ceux qui recommenceront à composer des sonates au pluriel seront Alexandre Scriabine (dix sonates, devenant à partir de la cinquième des monoblocs s'apparentant à des poèmes ou ballades), Nikolai Medtner (quatorze sonates), Serge Prokofiev (neuf sonates) et Samuel Feinberg (treize sonates). Quant aux cycles de variations, celui de Rachmaninov sur un thème de Corelli, à la date qui est la sienne (1931), semble bien être le dernier hommage important à ce genre, dans la tradition des grandes fresques romantiques.

Comme pour les sonates, c'est aux Russes qu'a échu l'honneur non seulement de faire revivre mais aussi de porter à

---

1. À l'inverse des sonates en duo piano-violon et piano-violoncelle, qui ont connu leur apogée justement dans ces années-là (Brahms, Franck, Grieg...).

2. Fayard-Mirare, 2013.

son apogée le concerto pour piano, quasiment absent de la production occidentale dans le premier quart du xx<sup>e</sup> siècle. Le *Concerto n° 5 « Égyptien »* de Saint-Saëns (1896) fait bien figure d'un feu d'artifice provisoirement final, après lequel ce n'est certes pas Massenet avec son *Concerto en mi bémol* (1901), dans lequel passent de vagues réminiscences de l'« *Empereur* » beethovenien, qui aura réussi à perfuser le genre. C'est là que l'apport de Rachmaninov a été capital, montrant tout ce qu'on pouvait encore tirer de la fusion piano-orchestre lorsqu'elle était brassée par quelqu'un sachant manier les deux entités à parts égales. Et ce sont l'existence simultanée et la production en alternance de Rachmaninov et de Prokofiev qui ont permis celles du concerto post-romantique et du concerto moderne, sans oublier l'apport isolé de Scriabine ni celui de Medtner, ou encore de Stravinsky. La chronologie le montre clairement.

- 1891 : Rachmaninov, *Concerto n° 1* (remanié en 1917).
- 1897 : Scriabine, *Concerto en fa dièse mineur*.
- 1901 : Rachmaninov, *Concerto n° 2*.
- 1909 : Rachmaninov, *Concerto n° 3*.
- 1910 : Glazounov, *Concerto n° 1*.
- 1911 : Prokofiev, *Concerto n° 1*.
- 1913 : Prokofiev, *Concerto n° 2*.
- 1917 : Medtner, *Concerto n° 1* ; Glazounov, *Concerto n° 2*.
- 1921 : Prokofiev, *Concerto n° 3*.
- 1924 : Rachmaninov, *Concerto n° 4*.
- 1924 : Stravinsky, *Concerto pour piano et vents*.
- 1927 : Medtner, *Concerto n° 2*.
- 1929 : Stravinsky, *Capriccio*.

- 1931 : Prokofiev, *Concerto n° 4* (pour la main gauche).  
 1932 : Prokofiev, *Concerto n° 5*.  
 1933 : Chostakovitch, *Concerto pour piano et trompette*.  
 1934 : Rachmaninov, *Rhapsodie sur un thème de Paganini*.  
 1943 : Medtner, *Concerto-ballade*.

Est-ce l'exemple des Russes ? Toujours est-il qu'on observe dans d'autres pays un soudain regain d'intérêt pour le concerto à partir du milieu des années 1920 : la *Rhapsody in Blue* (1924) et le *Concerto en fa* (1925) de Gershwin, le *Concerto n° 1* de Bartok (1926), le *Concerto* de Roussel, très peu joué (1927), et une densification dès 1930 avec les deux concertos de Ravel (*Pour la main gauche* et *Concerto en sol*), le *Concerto n° 2* de Bartok (1931), la *Symphonie concertante pour piano et orchestre* de Szymanowski (1932), le *Concerto n° 1* de Darius Milhaud (1933). Francis Poulenc, après son *Concert champêtre* pour clavecin (1927) dédié à Wanda Landowska, échelonne *Concerto chorégraphique « Aubade »* pour piano et dix-huit instruments (1929), *Concerto pour deux pianos* en ré mineur (1932), *Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales* (1938), et *Concerto pour piano* (1949). En 1945 vient l'œuvre ultime de Bartok, son *Concerto n° 3*.

### *Maître-carillonneur*

Dans son très partisan *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Claude Rostand expédie Rachmaninov en quelques lignes avec un mépris non dissimulé :



Son style éclectique est à peine de son pays et pas du tout de son temps. Il aura ignoré les conquêtes de son époque, et même de son aîné de onze ans Debussy. Sa musique est mélodique, sentimentale, et à ce titre elle porte grandement sur le gros public. Ses concertos sont ressassés à satiété par les virtuoses, surtout les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup><sup>1</sup>.

« Pas du tout de son temps »... On l'a dit et redit : contemporain à quelques années près de Ravel, de Schoenberg et de Bartok, Rachmaninov a gardé ses distances envers l'évolution du langage musical. On verra pourtant que certaines de ses œuvres, notamment les *Études-tableaux*, montrent un sens du brouillage tonal qui le place loin en avant de conservateurs endurcis tels que Liadov, Arenski, Glazounov ou Gretchaninov. Ses compositions écrites après 1918 portent la trace d'aspérités rythmiques et harmoniques de son temps, autant que de la coloration américaine. Mais Rachmaninov est resté étranger à toutes les recherches atonales et sérielles, et ne se cachait pas de détester l'avant-garde, qui le lui a bien rendu. Il s'en est expliqué sur le tard, en 1941, dans une interview pour *The Etude* : « La musique doit venir du cœur », dont on méditera les idées<sup>2</sup>.

« À peine de son pays »... Il est exact qu'à l'inverse de beaucoup de compositeurs russes Rachmaninov a peu utilisé dans son œuvre de thèmes folkloriques, hormis la *Chanson russe* et *Slava* de ses *Six duos pour piano à quatre mains op. 11*, et les *Trois chansons russes* pour chœur et

1. Larousse, 1970, p. 183.

2. *Réflexions et souvenirs*, op. cit., p. 157-165.

orchestre *op. 41* de 1926. Le caractère de sa musique, et en particulier la portée émotionnelle de ses mélodies sont cependant reconnus pour refléter ce qu'il est convenu de désigner comme « l'âme slave ». Lui-même affirme :

Je suis un compositeur russe, ma patrie a laissé son empreinte sur ma personnalité et mon esprit. Ma musique est le fruit de ma personnalité, c'est une musique russe. Je ne me suis jamais efforcé d'écrire de la musique russe intentionnellement, ni d'ailleurs celle d'un autre pays<sup>1</sup>.

Mais au-delà de ces généralités, et d'une façon plus définissable d'un point de vue sonore, il nous semble que c'est du côté des sons de cloches, uniques instruments des églises russes, qu'il faut rechercher le profond « russisme » de sa musique. Nous avons mentionné les tintements des coupes de Novgorod qui avaient fasciné son oreille d'enfant. À leur suite, celles de Moscou, la ville aux « quarante quarantaines d'églises », se sont imprimées dans son imaginaire musical. Mais citons surtout un magnifique témoignage, découvert à titre posthume, qu'il écrivit après une cérémonie de Pâques à laquelle il participa, chantant avec les basses dans le chœur synodal dirigé par Daniline.

C'est le métropolite de Moscou en personne qui marche en tête de la procession. Il est accompagné du haut clergé, que suit le célèbre chœur synodal avec les garçons, revêtus d'une tenue rouge et or. Il n'y a pas de mots pour exprimer la parfaite

---

1. *Ibid.*, p. 162.

harmonie de ce chœur, le meilleur que j'aie jamais entendu. La procession fait trois fois le tour de la cathédrale. Un jour, je fus invité par le célèbre chef du chœur synodal, Monsieur Daniline, et je reçus le privilège de prendre part à cette procession, en me joignant aux basses. Ce fut une expérience inoubliable ! Le premier son de cloche à minuit rompt la tension du silence par la sonorité profonde et veloutée du gros bourdon du beffroi de Saint-Jean-le-Grand. À cet instant les prêtres prononcent les paroles sacrées « Christ est ressuscité ! » Aussitôt toutes les cloches des « quarante quarantaines » d'églises répondent par leurs joyeux tintements à l'appel de la vieille cloche de Saint-Jean-le-Grand. Tout se transforme merveilleusement : tout le Kremlin et les paroisses de la ville se remplissent de lumière. La ville, sombre et silencieuse un instant auparavant, offre un tableau grandiose de lumière et de joie. Des foules de fidèles tiennent à la main des cierges allumés, oubliant pour un temps toutes peines et soucis. Jeunes et vieux, riches et pauvres, heureux et malheureux, tous sont unis par un seul et nouveau sentiment fraternel, d'espérance et de joie. Et au-dessus d'eux, au-dessus de la ville illuminée, on entend le chant triomphal des cloches. Les tons profonds du bronze, les tons purs de l'or, les tons argentés et cristallins constituent une magnifique symphonie. On dirait que c'est l'air lui-même qui chante ! Ces tintements qui se poursuivent sans discontinuer durant toute la Semaine sainte, s'entendent à des milles autour de Moscou<sup>1</sup>.

Ce texte aussi haut en couleur qu'émouvant nous semble capital pour comprendre l'univers sonore de la musique de Rachmaninov. De ces cloches pascales, il a restitué au

---

1. Unpublished reminiscences. « Easter Night in Moscow » faisant partie du cycle « Recollections of a Vanished World » (1931).

piano, à l'orchestre ou au chœur l'impact et le halo harmoniques. Déjà le célèbre *Prélude en ut dièse mineur*, écrit à dix-huit ans, en a donné plus qu'un pré-écho. Plus directement encore, lié au même événement religieux, le finale de la *Suite n° 1* pour deux pianos, *Pâques*, fait carillonner les deux instruments autour d'un motif de trois notes : *sol, la, mi bémol*, encadrant le choral *Christ est ressuscité*, joignant imitation directe et citation textuelle.



Et la même figure rythmique se retrouve dans l'*Étude-tableau op. 33 n° 4* :



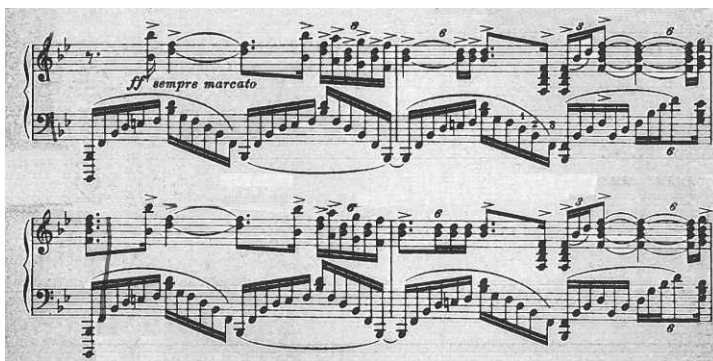
Le symbolisme de la cantate *Les Cloches* sur les paroles de Balmont (1913) retrace un parcours existentiel, tocsin et cloches de deuil succédant aux cloches de fête. Mais outre

les imitations ou citations directes, ce sont des répercussions plus largement générales de tintements dont ses œuvres sont jalonnées, à commencer par ses œuvres pour piano qui font sonner l'instrument comme un gigantesque ensemble de cloches depuis l'aigu des grelots jusqu'au grondement des bourdons. Le balancement hiératique des premiers accords du *Concerto n° 2* fait visualiser autant qu'entendre les mouvements et les chocs d'imposants battants de bronze (voir p. 54, exemple musical 1).

La cadence du *Concerto n° 1*, dans sa version définitive, appartient à un registre semblable :



Une résille de tintements ponctués de profonds chocs cuivrés parcourt le *Prélude n° 3 en si bémol majeur (op. 23 n° 2)* :



Et d'une autre façon, les irisations chorales de certains accords des *Vêpres* répercutent les harmoniques produites par les mêmes supports.



On pourrait multiplier ces exemples, pianistiques avant tout, mais aussi symphoniques et choraux. Nous y reviendrons dans les pages suivantes.

Ces carillonnements qui parsèment ses compositions, les mains de Rachmaninov en ont transposé les harmoniques et les timbres dans les œuvres qu'il interprétait, ainsi qu'en attestent ses enregistrements de la *Sonate funèbre* ou du *Scherzo n° 3* de Chopin, de la *Rhapsodie n° 2* ou de la *Polonaise n° 2* de Liszt, des pièces extrêmes *Préambule* et *Marche des Davidsbündler contre les Philistins* du *Carnaval* de Schumann.

On connaît la superbe phrase-hommage de Hofmann sur le pianiste et l'homme Rachmaninov : « Rachmaninov était fait d'or et de bronze. Le bronze était dans ses mains et l'or dans son cœur. »

Du bronze, alliage noble par excellence, la musique de Rachmaninov possède les reflets sombres et la solidité de structure. C'est cette même matière qu'évoque le critique américain Harold Schonberg dans son ouvrage *The Great Pianists from Mozart to the Present*, dans le chapitre consacré à Rachmaninov : « *At the piano those marvellous, infallible hands created bronzelike sonorities*<sup>1</sup>. » Allant dans le même sens, ce témoignage qui nous a été rapporté par un vieil émigré russe, un de ces chanceux qui l'ont entendu en concert : « Lorsque Rachmaninov prenait des accords, on les voyait suspendus dans l'air. »

Dans son texte, Rachmaninov parle des cloches de Moscou comme d'une magnifique symphonie, prenant le mot au sens étymologique « sonner ensemble ». Un article de souvenirs de Elena Somova rapporte une conversation qu'elle avait entendue entre Nikolaï Medtner et un « puriste » après l'interprétation par Rachmaninov d'une sonate de Beethoven que le « puriste » n'avait pas aimée :

“Ce n'était pas une sonate de Beethoven, disait-il, Beethoven l'a écrite pour piano et non pour orchestre. – Mais que dites-vous là ! entendis-je la réponse indignée de Medtner. – Si Sergueï Vassiliévitch obtient du piano plus que les autres pianistes, il faut l'admirer et lui en être reconnaissant, et non le lui reprocher<sup>2</sup>.”

---

1. *Op. cit.*, p. 367.

2. *Pamiati Rakhmaninova* (À la mémoire de R.), New York, 1946, p. 85. Elena Somova était l'épouse d'Evgueni Somov, ami de Rachmaninov et membre de la section russe de la Croix-Rouge américaine.

Il est fort intéressant de constater à quel point cette remarque sur la sonate écrite par Beethoven « pour piano et non pour orchestre » vient nous rappeler que Beethoven disait lui-même que lorsqu'il écrivait pour piano, les idées musicales lui venaient sous forme orchestrale. Symphoniste autant que maître-carillonneur pianistique, Rachmaninov s'est rapproché par l'essence de son jeu de l'idée archétypale beethovénienne.