

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Année scolaire 2016/2017

**LE LANGAGE MUSICAL DE RACHMANINOV
DANS LES PRELUDES op. 23 POUR PIANO**

TRAVAIL D'ETUDE PERSONNEL

2^e année de 2^e cycle supérieur

Romain Cresson

Tuteur : Monsieur Anthony Girard

Travaux d'Etude Personnels (TEP) et Mémoires

Les deux exemplaires des travaux d'étude personnels (TEP), mémoires de musicologie, d'esthétique, d'analyse, de pédagogie, d'acoustique et métiers du son qui doivent être obligatoirement déposés à la médiathèque du Conservatoire devront impérativement comporter en première page, l'une, au choix, des quatre formules d'autorisation de consultation suivantes :

3

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Communication des travaux d'étude personnels (TEP), mémoires de musicologie, d'esthétique, d'analyse et de pédagogie aux lecteurs extérieurs de la médiathèque Hector Berlioz du Conservatoire et, par extension, du département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France

Je, soussigné(e) CRESSON Romain.....(Nom, prénom)

auteur du travail écrit intitulé Le Langage Musical de Bachmaninov.....(titre complet)
dans les Préludes op. 93 pour piano

déclare me réserver l'exclusivité de cet ouvrage pour une période de cinq ans à compter de la date de validation, soit jusqu'au 18/04/2022 (jour, mois année) inclus.

Après cette date, j'autorise la consultation pure et simple.

Photocopie autorisée ☐ oui ☒ non

Date et signature manuscrites : le 13/04/2017



4

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Communication des travaux d'étude personnels (TEP), mémoires de musicologie, d'esthétique, d'analyse et de pédagogie aux lecteurs extérieurs de la médiathèque Hector Berlioz du Conservatoire et, par extension, du département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France

Je, soussigné(e)(Nom, prénom)

auteur du travail écrit intitulé(titre complet)

déclare me réserver l'exclusivité de cet ouvrage pour une période de cinq ans à compter de la date de validation, soit jusqu'au/...../..... (jour, mois année) inclus.

Après cette date, j'autorise la consultation de cet ouvrage sur demande écrite envoyée à l'adresse suivante

adresse complète :

Je m'engage par conséquent à tenir la conservation de la médiathèque du Conservatoire et la Bibliothèque Nationale informées de tous mes changements d'adresse et éventuellement d'état civil, faute de quoi j'autorise implicitement la consultation pure et simple.

Photocopie autorisée ☐ oui ☐ non

Date et signature manuscrites :

LE LANGAGE MUSICAL DE RACHMANINOV

DANS LES PRELUDES op. 23 POUR PIANO

- <u>SOMMAIRE</u> -

CHAPITRE I – La Forme

Section 1 : Le phrasé mélodique

Section 2 : Le plan tonal

Section 3 : Le climax

CHAPITRE II – La Mélodie

Section 1 : Autonomie et dépendance mélodique

Section 2 : Écriture vocale, instrumentale

Section 3 : Mélodie narrative, figurative

Section 4 : La ligne mélodique

Section 5 : Autres particularités d'écriture

CHAPITRE III – L'Harmonie

Section 1 : Simplicité des schémas harmoniques

Section 2 : Les Notes Etrangères

Section 3 : Accords de base

Section 4 : Les Cadences

Section 5 : Emprunts et Modulations

CHAPITRE IV – L'Écriture Pianistique

Section 1 : L'accompagnement

Section 2 : Le rythme

Section 3 : Autres types d'écriture

Section 4 : La Technique pianistique

- INTRODUCTION -

« La musique pure à laquelle appartient le Prélude peut suggérer ou créer chez les auditeurs un certain état d'âme ; mais son rôle fondamental est de leur procurer un plaisir intellectuel par la variété et la beauté de sa forme¹ »

Par ces paroles, Rachmaninov témoigne de son attachement à ce genre qui, dans l'histoire de la musique occidentale, demeure l'un des exercices les plus redoutables à maîtriser, exigeant du compositeur d'exposer clairement des idées originales dans un cadre formel, restreint et précis. « Le prélude est l'école de la concision »² ; il représente un genre significatif permettant d'appréhender le langage musical d'un compositeur et d'en saisir le fonctionnement interne ainsi que ses composantes caractéristiques. Le prélude reste surtout un genre révélateur de la pensée créatrice du compositeur, de son langage stylistique, et de l'hypothétique tradition dans laquelle ce dernier peut éventuellement s'inscrire.

La composition de ces *10 Préludes pour piano* opus.23 s'opère à un moment décisif de la production rachmaninovienne. Après de brillantes études musicales au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, les premières compositions du jeune Rachmaninov témoignent d'un certain attachement à une tradition musicale toute romantique, encore très fortement marquée par l'œuvre modèle de son mentor Tchaïkovski. L'année 1900 marque un tournant dans la carrière de Rachmaninov ; après trois années de crise personnelle et de doutes suite à l'échec retentissant de sa *première symphonie* en 1897, il parvient, peu à peu, à se reconstruire grâce à l'intervention du Docteur Dahl, neurologue spécialiste de l'hypnose, lequel va réussir à lui redonner progressivement le goût de la composition. De cette collaboration naîtra son célèbre *Deuxième Concerto pour piano* opus.18, dont l'accueil positif, tant du public que des critiques, a offert une guérison morale à Rachmaninov. Ayant retrouvé toutes ses capacités créatrices, s'ouvre ainsi à lui une nouvelle période, cette fois-ci placée sous le signe de Chopin. Naîtront alors plusieurs corpus d'œuvres, parmi lesquels les *Variations sur un thème de Chopin* opus.22, ainsi que les *10 Préludes pour piano* opus.23. Ces derniers sont pensés, dans un premier temps, comme un corpus unitaire se suffisant à lui-même. En effet, Rachmaninov ne souhaitait pas, à cet instant, ajouter ou compléter ce cycle de pièces brèves, dont l'unicité s'observe dans la symétrie enharmonique des Tons Principaux des premier et dernier préludes (*fa# mineur – Sol*

¹ Victor Serov, *Rachmaninov*, New York, Simon et Schuster, 1954, traduit de l'anglais par Michel Bourdet-Pléville, Paris, Robert Laffont, 1973, p.58.

² Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007, p. 61.

b Majeur), mais aussi par le caractère singulier du *prélude* 5 central. Ce n'est que bien plus tard qu'a germé, dans l'esprit de Rachmaninov, l'idée de créer un ensemble de 24 *préludes* dans la ligne directe de ceux de Chopin. Ce projet verra le jour grâce aux 13 *Préludes pour piano* opus.32 composés en 1910 qui formeront le cycle complet par l'ajout du célèbre *Prélude en Ut dièse mineur*, pièce issue des 5 *Morceaux de fantaisie* opus.3 composés en 1892.

L'avènement des 10 *Préludes pour piano* opus.23 intervient donc dans une période féconde du compositeur qui retrouve son plus fidèle confident : le piano. De par le contexte musical favorable de Rachmaninov et l'exigence que requiert le genre du Prélude, ce recueil constitue une approche révélatrice de son langage musical. C'est pourquoi, la présente étude a pour objet d'en démontrer la singularité à travers sa forme (Chapitre I), sa mélodie (Chapitre II), son langage harmonique (Chapitre III) et, enfin, son écriture pianistique (Chapitre IV). Autrement dit, en quoi le langage musical de Rachmaninov est reconnaissable.

- CHAPITRE I -

La Forme

Les dix *préludes* opus 23 constituent des pièces brèves où la forme est en lien direct avec l'articulation du discours. A l'instar d'autres genres comme les *Etudes-Tableaux* op. 33 et op. 39, ces courtes pièces à la structure formelle claire, révèlent davantage une facette plus intime et profonde du compositeur, comme le souligne Laurent Caillet :

« Depuis toujours, Rachmaninov a été plus à son aise dans les petites formes que dans les grandes. Comme Chopin, il donne le meilleur de lui-même dans les pièces concises telles que le prélude ou l'étude, au schéma formel simple. En effet, ce genre de pièces courtes se prête particulièrement à l'expression condensée d'un état d'âme. »³

Ce chapitre a pour objet de montrer la simplicité de la structure formelle de ces *préludes* qui est définie à la fois par son phrasé, son plan tonal, et son climax.

Section 1 : Le phrasé mélodique

Cette section va s'attacher à montrer l'influence et l'importance du phrasé mélodique dans l'organisation générale de la forme. Tous les préludes de cet opus sont toujours construits en 3 sections ; leurs phrasés délimitent et structurent le plan formel et permettent de distinguer deux cas ; les préludes relevant du schéma « exposition / commentaire / réexposition-coda », et les autres relevant du schéma « A B A' ». La construction interne de la phrase mettra aussi en évidence le schéma fondamental antécédent-conséquent de certains préludes. Le rôle des mesures d'introduction au sein de la forme sera étudié. Enfin, les différents types de coda et leurs particularités seront abordés dans le dernier paragraphe.

§1 : Le schéma « exposition - commentaire – réexposition/coda »

³ Laurent Caillet, *L'œuvre pour piano de Serge Rachmaninov (1873-1943) : langage et style*, Thèse de doctorat en Musique et musicologie, Soutenue en 2007 à Paris 4, p. 37.

Les préludes relevant de ce schéma ne présentent pas de réelles parties médianes qui soient suffisamment contrastantes (nouveau matériau thématique, écriture instrumentale différente...) pour que l'on puisse la nommer par la lettre « B ». Il n'y a donc pas à proprement parler d'une ou plusieurs « parties », mais plutôt une seule grande courbe mélodique elle-même constituée de plusieurs phrases qui délimitent, structurent et participent au plan formel.

Dans ce schéma formel, la section centrale se révèle le plus souvent être un simple commentaire dans la continuité de ce qui précède, ce qui confère donc à la forme générale une sensation plutôt unitaire. D'ailleurs, les pièces relevant de ce schéma sont très souvent monochromes tonalement (couleur unitonale) et présentent peu ou pas de réelles modulations participant à l'articulation formelle⁴. Enfin, les dernières sections sont des réexpositions plus ou moins tuilées avec la coda ; on parlera même, pour certains préludes, de « réexposition-coda » où la réexposition thématique s'apparente davantage à une coda. Ce schéma formel concerne la majorité des pièces de ce recueil, à savoir les préludes 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10⁵.

Exemple 1 *Prélude 1*

e *fa*# mineur (12 premières mesures) qui constitue l'exposition. Elle est elle-même constituée de 2 phrases : la première se terminant sur la médiane (mesure 6), la seconde sur la dominante (mesure 12) qui amène le Ton Relatif de *La* Majeur à la mesure 13.

⁴Voir Section suivante concernant le plan tonal.

⁵Les préludes 2 et 5 relèvent du schéma « A B A' », voir paragraphe suivant.

La seconde grande phrase (mesure 13 à 29) commençant au Ton Relatif, se poursuit pour atteindre le climax (mesure 24 : double forte), et enchaîne sur la désinence de dernier ; elle constitue un simple commentaire de l'exposition car non contrastante.

Le retour thématique intervient mesure 30 sur un accord de Dominante (position de quarte et sixte ambiguë d'un point de vue fonctionnel) afin d'éviter une trop grande stabilité au niveau de la réexposition thématique (procédé très courant chez les compositeurs romantiques). La très courte réexposition (mesures 30 à 32) se fond avec la coda de la mesure 33 jusqu'à la fin, d'où la dénomination ici, de « réexposition-coda » pour cette dernière section. La forme est donc bel et bien reliée à un phrasé mélodique.

Les *préludes* 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10 présentent également ce même schéma formel, à savoir : une exposition, un commentaire (non contrastant et dans la continuité de l'exposition), puis une réexposition qui peut se tiler plus ou moins avec la coda selon les cas.

Schéma formel du *prélude* 4 :

Structure	Exposition	Commentaire	Réexposition et Codetta
Mesures	1 34	35 52	53 73

Le commentaire de ce prélude s'inscrit parfaitement dans la continuité de l'exposition, aussi bien dans l'accompagnement pianistique que dans le caractère. Il n'est pas contrastant et donc « commente » l'exposition thématique. Ce prélude est le seul (avec le *prélude* 2) à présenter une réexposition thématique complète, et qui s'enchaîne, sans tuilage, à une codetta (5 dernières mesures). Il n'y a donc pas ici de « réexposition-coda », comme dans le *prélude* 1.

A noter que le *prélude* 3 possède également le plus long commentaire (28 mesures) de tous les préludes relevant de ce schéma formel.

Schéma formel du *prélude* 7 :

Structure	Exposition	Commentaire	Réexposition + Coda
Mesures	1 32	33 52	53 69

Ce prélude présente la plus longue coda du recueil (23 mesures).

Schéma formel du *prélude* 9 :

Structure	Exposition	Commentaire	Réexposition-Coda
Mesures	1 24	25 39 V	40 51 I

Le *prélude* 9 est un très bon exemple de « réexposition-coda ». La mesure 40 présente une « réexposition » qui s'apparente davantage à une coda, et qui est facilement perceptible par l'enchaînement fonctionnel **V - I**.

Schéma formel du *prélude* 6 :

Structure	Exposition	Commentaire	Coda-commentaire
Mesures	1 13	14 22	23 43

Le *prélude* 6 présente cependant une situation à part au niveau formel ; le retour du Ton Principal de *Mi b* Majeur et de sa cellule thématique initiale à la mesure 14 annonce le début d'une nouvelle section (non contrastante) qui atteint le climax (mesure 19 : 1^{er} temps), pour ensuite se terminer par une Cadence Parfaite sur l'accord de Tonique à la mesure 23 (1^{er} temps). Il s'agit donc d'un commentaire très court de seulement 9 mesures. Le reste de la pièce constitue alors une très longue coda (21 mesures, soit presque la moitié du prélude) sur pédale de Tonique, qui s'apparente plutôt ici à un long commentaire prolongeant l'esprit du thème, puisque l'on y retrouve abondamment la cellule thématique initiale « *sol - la b - si b* » et sa forme variée « *sol - la b - la^b-si b* ». Cette dernière grande section, pour le cas exceptionnel de ce prélude, sera donc nommée « coda-commentaire ».

Les préludes 1 et 9 sont les meilleurs exemples de « réexposition-coda » où la réexposition thématique, très courte, est fortement tuilée avec la coda, qui recouvre presque toute la dernière section.

Les préludes 3, 7 et 10 se situent à un stade intermédiaire ; ils présentent une réexposition thématique plus longue et autonome, qui tranche davantage avec la longue coda terminale : le phénomène de tuilage est moins présent mais reste facilement perceptible.

Au contraire, les préludes 4 et 8 ont une réexposition quasi textuelle qui s'enchaîne clairement, sans tuilage, à une coda assez courte (ou une codetta pour le *prélude* 4).

§2 : Le schéma « A B A' »

Seuls les préludes 2 et 5 relèvent de ce schéma. Ils présentent une section centrale qui est contrastante au niveau du phrasé mélodique, de l'écriture instrumentale (accompagnement), de son caractère, mais aussi au regard des nombreuses modulations (*prélude 2*) et des polarités sur la couleur de dominante (*prélude 5*). De par son caractère contrastant, cette section médiane mérite donc d'être nommée « partie B », ce qui forme le schéma « A B A' ». Enfin, la réexposition de ces deux préludes est claire et conséquente en nombre de mesures, et ne se tuile pas avec la coda qui est indépendante.

Schéma formel du *prélude 2* :

Structure	A		B		A'	
Mesures	1	17	18	37	38	(coda : 54) 61

Le début de la partie B contrastante se distingue nettement de la précédente par son accompagnement pianistique ample aux parties extrêmes, sa ligne mélodique entièrement en notes conjointes ascendantes, mais surtout par ses nombreuses couleurs d'emprunt qui tranchent nettement avec le Ton Principal de *Si b* Majeur des parties A et A'. Cette partie médiane se découpe en deux grandes phrases : la première (mesures 18 à 31) présente beaucoup d'emprunts qui amènent progressivement le climax à partir de la mesure 28. La seconde grande phrase, plus stable tonalement, présente une écriture pianistique dans l'esprit de la partie A. Elle commence au climax du prélude (début mesure 32) et a pour but de préparer le retour thématique de la partie A' à la mesure 38. La réexposition, ici, est complète et permet de ré-assoier efficacement le ton de *Si b* Majeur. La coda, très virtuose et non tuilée, permet de conclure magistralement le morceau.

Schéma formel du *prélude 5* :

Structure	A		B		A'	
Mesures	1	34	35	49	50	(coda : 80) 86

La partie B tranche clairement avec la partie précédente (polarité de Tonique) de par sa polarité de Dominante (pédale de V, couleur de *Ré* Majeur), mais aussi par son écriture instrumentale (grands arpèges *m.g.* en sextolets souples) et son caractère nostalgique (plutôt

héroïque pour la partie A). Cette section médiane contrastante présente une mélodie toute en notes conjointes alors que la partie A ne possède pas de réel chant mélodique (motif rythmique de marche militaire). Elle se découpe en deux grandes phrases : la première (mesures 35 à 41) reste sur la pédale de Dominante tandis que la seconde (mesures 42 à 49), se termine par une modulation au Ton de V (*Ré* Majeur). Cette dernière participe donc à l'articulation formelle car elle joue un rôle structurel au niveau de l'enchaînement de la partie B et de la partie A'. La coda terminale des 7 dernières mesures ne se tuile pas avec la réexposition. Elle est ici clairement indépendante et clôt efficacement le discours.

§3 : Antécédent – Conséquent

Ce schéma typique du phrasé classique se retrouve assez souvent au sein des préludes.

Le *prélude* 3 est un très bon exemple du schéma antécédent – conséquent dans sa forme la plus usuelle : la première phrase (antécédent) se termine par un repos suspensif (ici une demi-cadence), tandis que la seconde (conséquent) s'achève par un repos conclusif (Cadence Parfaite au Ton Principal). Les deux phrases possèdent exactement le même nombre de mesures (ici 8 mesures). De plus, ce schéma présente une « identité ou quasi similitude des débuts de l'Antécédent et du Conséquent⁶ ».

Prélude 3 :

	Antécédent		Conséquent	
Mesures	1	8	9	16

Le thème initial du *prélude* 10 est construit de la même façon, avec cette fois-ci un conséquent se terminant au Ton de la dominante (*Ré b* Majeur).

⁶ Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007, p. 48 (N.B.)

Exemple 2 *Prélude 10*, mes. 1 à 10

Antécédent

Conséquent

p *mf* *cresc.* *dim.* *mf*

V°
(demi-cadence)

C'est également le cas du motif rythmique caractéristique du *prélude 5*.

Prélude 5 : le conséquent est ici plus court (7 mesures) que l'antécédent (9 mesures).

	Antécédent		Conséquent	
Mesures	1	9	10	16

Certains conséquents, peuvent être légèrement plus développés et étoffés, comme c'est le cas dans l'exposition du *prélude 9*. Le motif de la section terminale (s-t) de l'antécédent (2 mesures) se retrouve un plus développé et étiré dans celle du conséquent (6 mesures, soit le triple).

Prélude 9 :

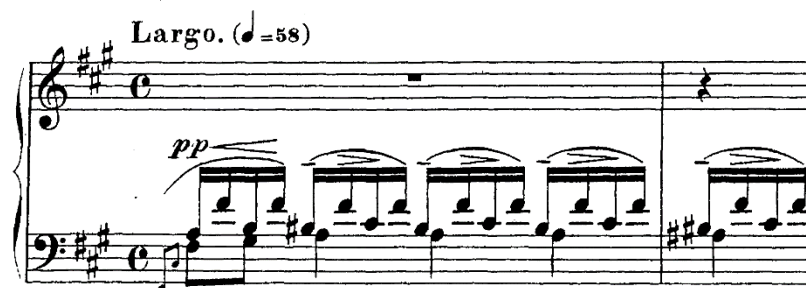
	Antécédent (s-t)		Conséquent (s-t)	
Mesures	1	9 - 10	11	19 - 24
		(2 mesures)		(6 mesures)

§4 : Les mesures d'introduction

Les mesures d'introduction ne jouent aucun rôle dans l'articulation formelle des préludes ; elles permettent simplement d'introduire une atmosphère propice à l'entrée thématique.

Concernant les préludes 1 et 10, l'accompagnement de l'introduction offre une belle entrée en matière ; ce peut être un contrechant narratif tel le *prélude* 1, ou une cellule mélodico-rythmique en levée (demi-soupir) tel le *prélude* 10.

Exemple 3 *Prélude 1*, mes. 1.



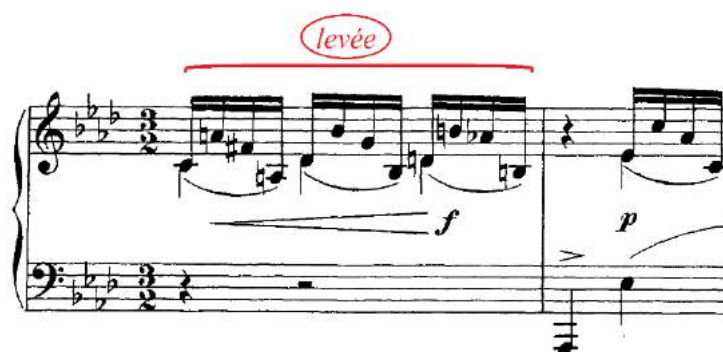
Les préludes 2 et 4 débutent par un simple accompagnement arpégé dont l'esprit correspond aux thèmes à venir.

Exemple 4 *Prélude 2*, mes. 1 et 2



Lorsque le morceau ne présente pas de mesures d'introduction comme le *prélude* 8, Rachmaninov opte pour une légère levée du thème qui ainsi l'introduit de façon souple et élégante.

Exemple 5 *Prélude 8*, mes. 1.



§5 : La coda

Au sein du genre qu'est le prélude, Rachmaninov affectionne l'usage des codas, plus ou moins longues, et principalement sur Pédale de Tonique.

Coda sur Pédale de Tonique :

Prélude 1 : mesure 33 jusqu'à la fin.

Prélude 3 : mesure 55 jusqu'à la fin.

Prélude 9 : mesure 40 jusqu'à la fin.

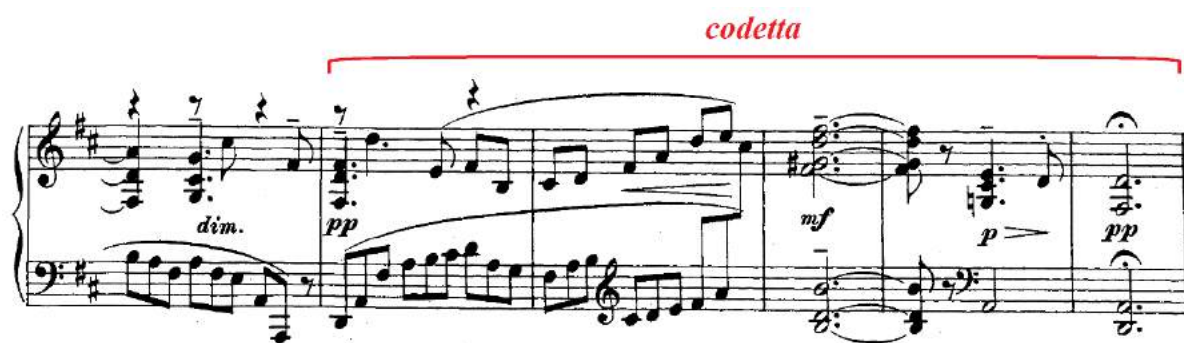
Prélude 10 : mesure 47 jusqu'à la fin.

En ce qui concerne le *prélude 7*, il présente une grande coda brillante et virtuose (mesures 69 à 91) qui aboutit à une queue de coda (5 dernières mesures). Le cas du *prélude 6* est un peu particulier ; sa très longue coda sur Pédale de Tonique (mesures 23 à 43) commente davantage ici l'esprit du thème, comme cela a été évoqué précédemment.

Rachmaninov recourt plus rarement à la codetta, plus concise que la coda, qui est souvent « réduite à une phrase brève ou un membre de phrase »⁷.

⁷ Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007, p. 56.

Exemple 6 *Prélude 4*, mes. 73 à 77.



Section 2 : Le plan tonal

Dans le cadre de ce genre concis qu'est le prélude, le plan tonal joue un rôle déterminant dans l'articulation de la forme, principalement au niveau des modulations⁸. Au sein de ce corpus se distinguent les préludes non-modulants, c'est-à-dire la majorité des préludes, des modulants qui sont minoritaires.

§1 : Préludes non-modulants

Ceux-ci sont au nombre de 8, il s'agit des préludes 1, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10.

Ils ne présentent donc aucune véritable modulation cadentielle bien nette et explicite qui pourrait influencer la forme, ce qui leur confère un aspect plutôt unitonal et monochrome (*prélude 1* : *fa#* mineur, *prélude 7* : *do* mineur,...). Néanmoins, cela ne les prive pas de revêtir de belles couleurs d'emprunts :

Prélude 4 : emprunt à *Sol* Majeur sur Pédale de Tonique (mesures 6 et 7).

Prélude 7 : emprunt passager à *fa* mineur (mesures 40 à 42).

Prélude 9 : emprunt au Ton Relatif *Sol b* Majeur (mesures 4-5 et 28-29).

Prélude 10 : emprunt à *la b* mineur (Ton de II) aux mesures 13-14.

⁸ Ce n'est donc pas un emprunt (couleur passagère) mais bien une modulation claire et franche qui est affirmée par une articulation cadentielle (cadence parfaite ou demi-cadence).

§2 : Préludes modulants

Minoritaires, ce sont les préludes 2 et 5. Leurs modulations participent ici clairement à l'articulation formelle. Grâce à cela, la section médiane est ainsi nettement contrastante du reste du morceau et mérite donc d'être nommée « partie B ». Cette dernière est d'ailleurs pleinement modulante dans le *prélude 2*, et se démarque des parties A et A', uniquement au Ton Principal de *Si b* Majeur.

Au sein de cette partie B, Rachmaninov installe donc une nouvelle atmosphère à l'aide de nombreuses modulations : *Ré b* Majeur à la mesure 23, et *mi b* mineur à la 27. Après le climax de la mesure 32, il ramène le Ton de la Dominante (pédale de Dominante mesures 34 à 36) pour finalement enchaîner à nouveau avec la Réexposition (mesure 38).

Quant au *prélude 5* en *sol* mineur, sa section médiane peut elle aussi être nommée « partie B » car elle revêt la couleur contrastante de la Dominante (grande pédale de Dominante). Rachmaninov fait le choix de ne moduler clairement à la Dominante qu'à la toute fin de cette partie B, ce qui la clôt distinctement (mesures 49 et 50).

Ce prélude présente plus particulièrement une réelle polarité Tonique-Dominante : ce n'est donc pas dans la modulation finale de la partie B que se dessine la forme, mais plutôt dans la couleur de Dominante de cette section formelle qui tranche avec le reste du prélude (tout en *sol* mineur).

Dans ces deux préludes modulants, l'écriture pianistique de l'accompagnement joue également un rôle dans la délimitation formelle en installant un tout autre climat à l'intérieur même de ces parties B :

Prélude 2 : l'accompagnement ornemental en doubles notes à la main droite contraste avec celui de la main gauche aux parties A et A' (grands arpèges énergiques).

Prélude 5 : l'accompagnement en grandes figures arpégées de la main gauche tranche inmanquablement avec l'écriture homorythmique du reste du morceau.

Section 3 : Le Climax

Un climax est le point culminant d'une œuvre. Sa place et son rôle au sein de la forme sont toujours intéressants à étudier, notamment au sein des pièces brèves que représentent les préludes de l'opus.23.

§1 : La place du climax dans la forme

L'ensemble des préludes présente des climax qui se situent toujours dans la partie médiane (commentaire ou partie « B »), peu avant la Réexposition/Coda. Cependant, la place du climax au sein du phrasé de cette partie est différente selon les préludes et participe donc à l'articulation formelle. Deux situations se présentent : le climax interne à la partie médiane, et le climax d'aboutissement de la partie médiane.

A) Le climax interne à la partie médiane

C'est un climax qui se trouve généralement vers la fin de la partie médiane (hormis le *prélude* 8) et qui s'ensuit d'une désinence de plusieurs mesures pour ramener la Réexposition/Coda. C'est le cas des préludes 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10.

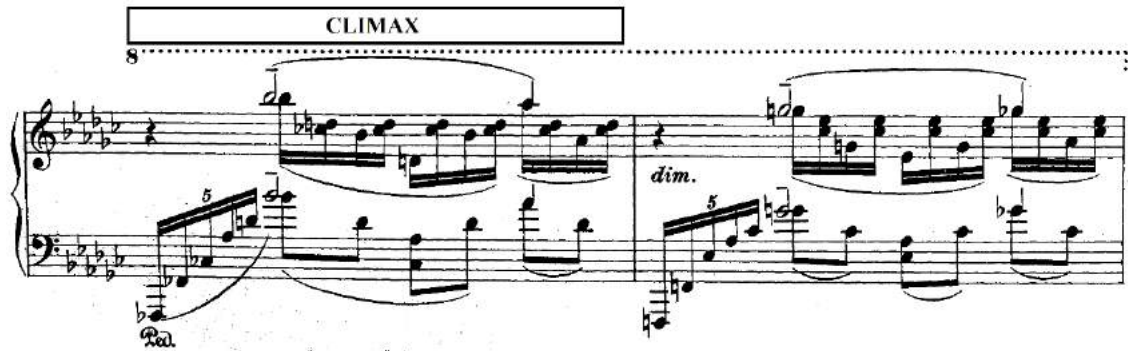
Prélude 6 : le climax se situe ici au 1er temps de la mesure 19, c'est-à-dire vers la fin du court commentaire (mesures 14 à 22). Il s'ensuit d'une courte désinence qui amène la longue coda terminale (mesures 23 jusqu'à la fin).

Exemple 7 *Prélude* 6, mes. 19 et 20.



Prélude 9 : le climax se situe ici à la mesure 34, précisément au 2/3 du commentaire (mesures 25 à 39). Il s'ensuit d'une désinence de 5 mesures qui s'enchaîne à une Réexposition s'apparentant davantage à une coda (mesure 40 jusqu'à la fin).

Exemple 8 *Prélude 9*, mes. 34 et 35.



Autres exemples :

Prélude 1 : mesure 24 au 1^{er} temps.

Prélude 2 : mesure 32 au 1^{er} temps.

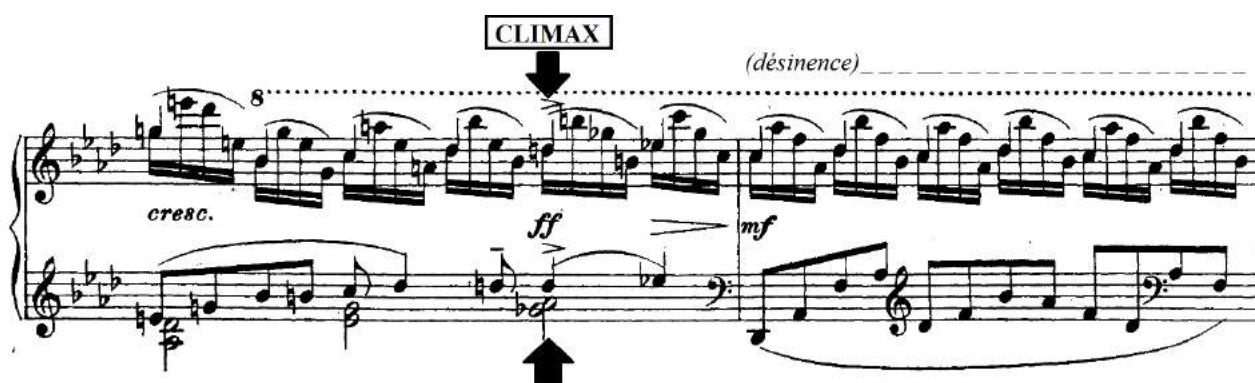
Prélude 3 : mesure 35 au 1^{er} temps.

Prélude 5 : mesure 47 au 1^{er} temps.

Prélude 10 : mesure 29.

Le *prélude 8* est le seul présentant un climax qui ne se trouve pas vers la fin du commentaire mais plutôt en son milieu. En effet, il se situe précisément au dernier temps de la mesure 26, c'est-à-dire vers la fin de la première grande phrase du commentaire (mesures 19 à 30). Il s'ensuit d'une désinence qui s'enchaîne à la seconde grande phrase du commentaire (mesures 31 à 42) pour ramener finalement la Réexposition à la mesure 43.

Exemple 9 *Prélude 8*, mes. 26 et 27.



B) Le climax d'aboutissement de la partie médiane

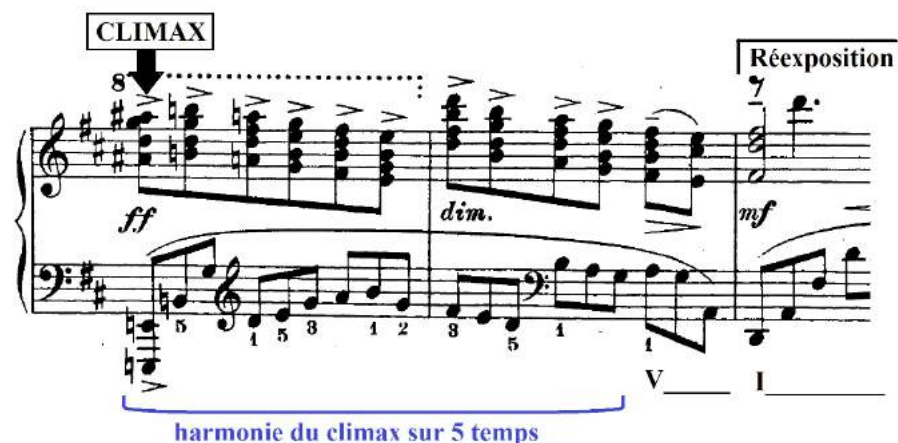
C'est un climax qui s'inscrit dans une partie médiane en une seule grande phrase ayant une progression continue et unitaire. Il se situe donc aux dernières mesures de cette partie, ce qui lui confère un effet de culmination. Contrairement au précédent, son harmonie s'étale sur plusieurs temps, voire plusieurs mesures.

Prélude 4 : le commentaire (mesures 35 à 52) est ici une seule grande phrase continue qui aboutit au climax à la mesure 51 (1^{er} temps).

Ce dernier présente une harmonie qui s'étale sur 5 temps (soit plus d'une mesure et demie) et qui s'enchaîne directement à la Réexposition (mesure 53) par un très court enchaînement Dominante/Tonique.

La désinence qui succède au climax lui-même est extrêmement courte (seulement 5 temps).

Exemple 10 *Prélude 4*, mes. 51 à 53.



Prélude 7 : de même, son commentaire (mesures 33 à 52) est une seule même phrase aboutissant au climax de la mesure 49 (1^{er} temps). L'harmonie de ce dernier s'étale cette fois-ci sur 3 mesures entières avec de nombreuses appoggiatures venant orner la couleur harmonique. Un enchaînement cadentiel clair de Dominante/Tonique permet de ramener efficacement la Réexposition à la mesure 53.

Exemple 11 *Prélude 7*, mes. 49 à 51.



§2 : La fonction du climax

La majorité des préludes de l'opus 23 présentent un climax dont la fonction participe également à l'articulation formelle, que cela soit une fonction de Tonique, de Sous-Dominante, ou bien une couleur d'emprunt.

A) Fonction de Tonique

Le climax de fonction de Tonique est intimement relié au plan tonal de la pièce car son rôle est ici de ramener le Ton Principal. Ce climax concerne d'ailleurs des pièces souvent monochromes tonalement et qui s'éloignent assez peu du Ton d'origine. Le climax est donc naturellement précédé et amené par des emprunts et modulations aux tons voisins, afin qu'il marque davantage le retour de la Tonique du Ton Principal.

Prélude 1 : situé à la mesure 24, le **climax** permet ici de ramener la Tonique du Ton Principal de fa # mineur, après un commentaire commençant au ton relatif de La Majeur. Mais ce qui compte surtout, c'est la manière dont est amené ce climax: des plans sonores vont peu à peu se dégager au cours du commentaire, avec notamment la **basse descendante qui devient chromatique** aux mesures 22 et 23 pour amener finalement l'accord de Tonique. Ici, le climax n'est pas un contraste tonal mais plutôt un contraste d'amplitude pianistique.

Exemple 12 *Prélude 1*, mes. 21 à 24.

Autre exemple :

Prélude 3 : mesure 35 au 1^{er} temps.

B) Fonction de Sous-Dominante

Cette fonction du climax est également très liée au retour du Ton Principal de la Réexposition. Elle précède une dominante plus ou moins longue qui ramène le I° du ton d'origine.

Prélude 2 : situé au 1er temps de la mesure 32, le climax est clairement ici une fonction de Dominante de Dominante (**V/V**). Cette dernière s'enchaîne directement sur une longue Dominante (mesures 34 à 37) qui ramène la Tonique à la Réexposition de la mesure 38.

Exemple 13 *Prélude 2*, mes. 31 et 32.

Prélude 4 : le climax de la mesure 51 est ici un long II° (5 temps) qui s'ensuit d'une courte Dominante (1 temps) ramenant efficacement l'accord de Tonique de la Réexposition à la mesure 53.

C) Couleur d'emprunt

C'est un climax qui s'inscrit davantage dans une couleur d'emprunt (plus ou moins courte) à un Ton généralement voisin.

Prélude 6 : le climax du 1^{er} temps de la mesure 19 est un IIème degré du Ton de II car c'est un emprunt fugitif au ton de *fa* mineur. Il s'ensuit de sa propre Dominante (3ème temps mesure 19) qui s'enchaîne au IIème degré du Ton Principal (mesure 20) et ramène donc rapidement la couleur de *Mi b* Majeur.

Prélude 8 : situé à la mesure 27, le climax est un emprunt assez court à *Ré b* Majeur ; sa fonction est donc un 1^{er} degré du Ton de IV.

§3 : La couleur du climax

L'harmonie des climax, au sens de couleur, fait appel au vocabulaire harmonique assez usuel : accord parfait, 7^{ème} d'espèce, 7^{ème} de Dominante. Seuls les préludes 9 et 10 présentent ces harmonies dans des situations à part entière.

A) Accord parfait

Pour cette couleur, Rachmaninov utilise beaucoup les appogiatures dans un but d'expression et de coloration harmonique.

Prélude 1 : au 1^{er} temps de la mesure 24, la couleur du climax est un accord parfait mineur à l'état fondamental (chiffré 5), avec appogiature préparée (*sol #*) de la fondamentale (*fa#*) à la partie supérieure. Cette monumentale appogiature, sur 2 temps, renforce l'expressivité du point culminant ainsi que son caractère dramatique.

Prélude 7 : la couleur du climax de la mesure 49 est un grand accord parfait de *Mi b* Majeur (chiffré 5), qui s'étale sur 3 mesures entières. Il est coloré par de nombreuses appogiatures supérieures et inférieures. La couleur du point culminant est traitée ici de façon quasi orchestrale, et le rôle des diverses appogiatures venant la colorer est de prolonger le phénomène de résonance harmonique.

B) 7^{ème} d'espèce

Prélude 4 : la couleur du climax de la mesure 51 est un accord de 7^{ème} mineure (du II^{ème} degré) à l'état fondamental. Elle est rendue très expressive par la présence à la partie supérieure de l'appogiature chromatique inférieure *la #* de la quinte *si* de l'accord. La préparation mélodique ascendante du climax renforce l'expressivité de cette brève appogiature et confère à sa résolution un véritable effet de culmination.

Prélude 6 : situé au 1^{er} temps de la mesure 19, la couleur du climax est ici un accord de quarte et tierce (chiffré $\frac{4}{3}$), c'est-à-dire un accord de 7^{ème} à l'état de second renversement. Ce dernier va ensuite être altéré (*si ♯*) au deuxième temps de la mesure, ce qui lui donne brièvement une couleur de sixte augmentée française. En réalité, ce *si ♯* n'est qu'une note de passage chromatique.

C) 7^{ème} de Dominante

Prélude 2 : la couleur du climax de la mesure 32 – 1^{er} temps – est un accord de 7^{ème} de Dominante à l'état fondamental. Il est donc chiffré $\frac{7}{+}$. Sa couleur tranche avec celle de l'harmonie précédente (la même sur *fa #*) car cette dernière se trouve à une distance intervallique de triton (*fa #* - *do ♯*). La couleur de ce climax s'inscrit clairement dans un effet de contraste harmonique.

D) Enharmonie de 7^{ème} de dominante

Prélude 10 : la couleur du climax de la mesure 29 est ici une enharmonie de 7^{ème} de Dominante. Avec la progression expressive de sa préparation (*poco a poco cresc. e accel.*), elle a clairement ici un rôle de tension harmonique maximale.

- CHAPITRE II -

La Mélodie

Les préludes de l'opus 23 présentent tous une écriture en mélodie accompagnée⁹ qui est très fréquente dans l'œuvre pianistique de Rachmaninov. Bien que cette écriture ne soit nullement propre à ce compositeur, le rapport entre la mélodie et l'accompagnement est cependant très varié suivant les préludes ou sections formelles, et participe à la richesse et à la diversité de l'écriture instrumentale.

Section 1 : Autonomie et dépendance mélodique

La majorité des préludes présente une ligne mélodique clairement indépendante et distincte du reste de l'accompagnement et qui se trouve clairement sur un autre plan : c'est la mélodie *autonome*. Les préludes 1 et 10 constituent de très bons exemples de ce type de mélodie.

Exemple 14 *Prélude 1*, mes. 1 à 4.

The musical score for Rachmaninov's Prelude No. 1, measures 1 to 4, is presented in two systems. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Largo. (♩ = 58)'. The first system shows the melody in the right hand (treble clef) and accompaniment in the left hand (bass clef). The melody is marked 'mf' and the accompaniment 'pp'. The second system continues the melody and accompaniment. Brackets on the right side of the first system label the top staff as 'mélodie autonome' and the bottom staff as 'accompagnement'.

⁹ L'accompagnement sera traité au Chapitre IV concernant l'écriture pianistique (section 1).

Exemple 15 *Prélude 10*, mes. 1 à 5.

A l'opposé, la mélodie peut être *dépendante* de l'accompagnement, c'est-à-dire qu'elle découle naturellement de l'harmonie dont elle fait partie, en étant aussi bien à sa partie supérieure (cas fréquent), qu'à sa partie intérieure ou plus rarement à la basse.

Le début du *prélude 3* constitue un bon exemple de dépendance mélodique (ici à la partie supérieure).

Exemple 16 *Prélude 3*, mes. 1 à 4.

La mélodie dépendante peut également se trouver à l'intérieur de l'accompagnement, comme « enveloppée » dans ce dernier.

Exemple 17 *Prélude 2*, mes. 28 et 29.

Cas plus rare, le *prélude 7* est le seul, dans son commentaire, à présenter à la basse une mélodie dépendante de l'accompagnement.

Exemple 18 *Prélude 7*, mes. 33 à 38.

Section 2 : Écriture vocale, instrumentale

La mélodie dite *vocale* s'apparente à la ligne chantée de par ses nombreuses caractéristiques d'écriture parmi lesquelles son ambitus restreint. Le début de la partie B du *prélude 5* présente justement une mélodie qui s'inscrit ici dans un ambitus de quinte diminuée *fa# - do*.

Exemple 19 *Prélude 5*, mes. 35 et 36.

La mélodie de type *vocale* présente également des phrasés et des rythmes qui se rapprochent de la déclamation, tels ceux du *prélude* 1 (début entièrement en notes conjointes), ou encore ceux des préludes 4 et 6.

Exemple 20 *Prélude 4*, mes. 1 à 19.

Andante cantabile ♩ = 50

Piano

A l'inverse, la mélodie de type *instrumentale* concerne naturellement le *prélude* 2 (sauf des mesures 18 à 29 de la partie B), le *prélude* 5 avec son motif rythmique de marche militaire (sauf partie B), l'ensemble du *prélude* 3, mais aussi l'intégralité du *prélude* 9 qui est traité dans une écriture à la Chopin, avec un tempo rapide et un rythme continu de doubles croches.

Cela n'empêche pas Rachmaninov de pouvoir traiter une écriture mélodique *instrumentale* dans un esprit *vocal* et *lyrique*, tel le début du commentaire du *prélude* 8.

Exemple 21 *Prélude 8*, mes. 18 à 21.

Certains préludes alternent entre écriture mélodique *vocale* et *instrumentale*, à l'instar du *prélude 2* qui présente une légère inflexion de type *instrumentale* à la mesure 23, et ce dans un contexte mélodique clairement *vocal*.

Exemple 22 *Prélude 2*, mes. 20 à 25.

Il est intéressant de remarquer que le thème mélodique initial du *prélude 10*, qui relève a priori d'une écriture plutôt *vocale* (voix de ténor), peut tout aussi bien s'apparenter de par son registre à une écriture de type *instrumentale*, en évoquant à l'auditeur le timbre du violoncelle.

Section 3 : Mélodie narrative, mélodie figurative

Dans cet opus, la majorité des thèmes de Rachmaninov sont plutôt d'essence *narrative*, c'est-à-dire qu'ils « **racontent** quelque chose »¹⁰. Au contraire, l'esprit de certains autres relève davantage de la description que de la narration : ils sont alors d'essence *figurative*, car ils « **représentent** quelque chose »¹¹. Comme le remarque Anthony Girard, « Ce “quelque chose” ne convient pas d'être nommé. Car c'est là toute la richesse de la musique : raconter, représenter, *mais sans avoir à dire quoi* »¹².

Le *prélude* 1 est entièrement *narratif*, au même titre que l'ensemble des préludes 4, 6 (sauf les 5 dernières mesures), et 10.

Exemple 23 *Prélude* 6, mes. 1 à 4.



La mélodie nostalgique de la partie B du *prélude* 5 est également d'essence *narrative*.

A l'opposé, le meilleur exemple *figuratif* est incontestablement le *prélude* 5¹³ et son motif caractéristique de marche militaire (*Alla marcia*) qui n'est pas sans évoquer le mouvement

¹⁰ Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007, p. 3.

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ Sauf partie B.

mécanique d'une locomotive à vapeur. D'ailleurs, le début de la partie A' (mesures 50 à 57) constitue un parfait exemple clairement *figuratif* où la « locomotive » à l'arrêt se remet progressivement en marche (*poco a poco accelerando e cresc. Al Tempo I*) pour retrouver finalement sa vitesse de croisière initiale à la mesure 58 (*Tempo I*).

L'autre exemple qui est clairement d'essence *figurative* est assurément la toute fin virtuose de la partie B du *prélude 2* (mesures 34 à 37) qui a pour but de ramener de façon héroïque la Réexposition à la mesure 38.

Exemple 24 *Prélude 2*, mes. 34 à 38.

The musical score for Example 24, measures 34 to 38 of Prelude 2, is presented in three systems. The first system (measures 34-37) is marked *p* and *cresc.*, with a box labeled 'figuration' above the first measure. The second system (measures 38-41) continues the *cresc.* and features a box labeled 'narration' above the first measure, with the marking *ff sempre marcato* below the first measure. The third system (measures 42-45) continues the *ff sempre marcato* marking and includes a box labeled 'narration' above the first measure. The score is in 2/4 time and features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Dans le même prélude (mesures 54 à 57), la coda présente une grande « guirlande » ornementale en triples croches à la *m.d.* qui est également d'essence *figurative*.

Le seul prélude du recueil qui est intégralement *figuratif* est le *prélude 9*, avec sa ligne mélodique chromatique en doubles croches continues (*perpetuum mobile*¹⁴).

Il est à noter également que le *prélude 7* présente le climax le plus *figuratif* avec son grand ambitus pianistique et sa résonance de trois mesures en « vagues » ou paliers successifs.

Exemple 25 *Prélude 7*, mes. 49 à 51.



Certains préludes, essentiellement *figuratifs*, présente une coda dont la section terminale est plutôt d'essence *narrative*, et contraste donc avec le reste de l'œuvre. C'est le cas du *prélude 7* dont la queue de coda *narrative* se rapproche de la déclamation de par ses rythmes pointés et syncopés :

Exemple 26 *Prélude 7*, mes. 87 à 91.

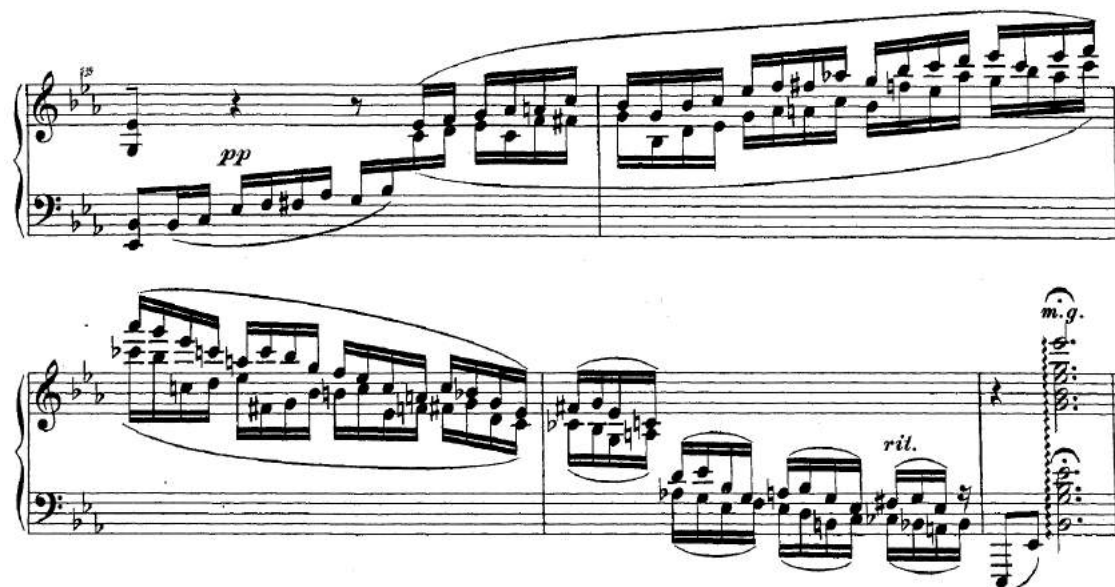


A contrario, des préludes d'essence clairement *narrative*, peuvent présenter une coda dont la section terminale est nettement *figurative*. C'est le cas d'une section de la coda du *prélude 3* (mesures 67 à 74¹⁵) ainsi que de la queue de coda du *prélude 6* (5 dernières mesures).

¹⁴ « Perpetuum mobile » signifiant mouvement perpétuel.

¹⁵ Les 3 dernières mesures qui constituent la queue de coda sont ici *narratives*.

Exemple 27 *Prélude 6*, mes. 39 à 43.

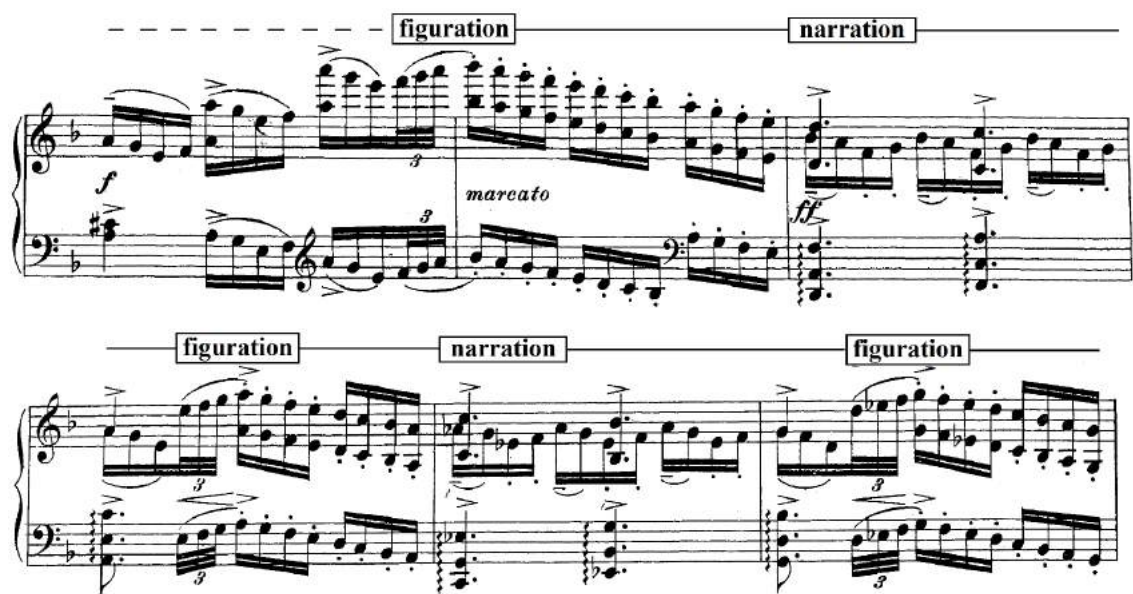


Le *prélude 3* présente une cellule mélodico-rythmique d'essence *figurative*, caractérisée par son triolet de triples croches suivi de 8 doubles croches :



Cette cellule est présente dans l'exposition (contexte plutôt *narratif*), et va pouvoir irriguer le reste de l'œuvre, surtout au niveau du climax où Rachmaninov semble alterner entre mélodie *narrative* et *figurative*.

Exemple 28 *Prélude 3*, mes. 33 à 38.



Section 4 : La ligne mélodique

Après avoir traité dans les sections précédentes de différents paramètres d'analyse mélodique communs à de nombreux compositeurs de la génération romantiques¹⁶, cette section va davantage se porter sur les différents profils de formules mélodiques chez Rachmaninov qui sont assez caractéristiques de son langage musical. Deux catégories de profils mélodiques sont à distinguer : les formules mélodiques principales (le plus souvent thématiques, au niveau des expositions et réexpositions) et les éléments mélodiques secondaires (le plus souvent non thématiques, qui concernent des contrechants ou des motifs se trouvant dans une autre section formelle).

§1 : Les formules mélodiques principales

Elles sont au nombre de trois et sont très récurrentes dans l'œuvre pianistique de Rachmaninov. Les thèmes peuvent donc être élaborés soit à partir d'intervalles conjoints, soit

¹⁶ Notamment Chopin.

à partir de l'arpège de Tonique, ou bien être bâti autour d'une note pivot, appelée aussi note pôle.

A) Les intervalles conjoints

Dans l'œuvre de Rachmaninov, les thèmes constitués à partir d'intervalles conjoints sont le plus souvent des mélodies principales « utilisées à des fins de développement et de déclamation¹⁷ », comme c'est le cas pour le thème initial du 2^e Concerto pour piano. Pour ce qui est du genre bref que représente le prélude, ce type de formule mélodique concernera surtout des pièces à dominante lyrique, souvent monothématiques. C'est le cas notamment du *prélude* 1 et de son thème initial assez déclamatif, du *prélude* 4 monothématique (aucun développement thématique), mais également du *prélude* 9 et de son thème chromatique en demi-tons. Le seul prélude se prêtant à un développement mélodique d'un thème en notes conjointes est le *prélude* 6 à l'atmosphère lyrique et élégiaque :

Exemple 29 *Prélude* 6, mes. 1 à 10

De façon plus minoritaire, Rachmaninov utilise également ce type de formule mélodique pour les thèmes ou motifs secondaires qui sont généralement plus brefs et qui possède un caractère opposé à celui du thème principal, comme par exemple pour les parties B contrastantes des préludes 2 (début mesures 19 à 27) et 5 (mesures 35 à 49).

Exemple 30 *Prélude* 2, mes. 19 à 27.

¹⁷ Laurent Caillet, *L'œuvre pour piano de Serge Rachmaninov (1873-1943) : langage et style*, Thèse de doctorat en Musique et musicologie, Soutenue en 2007 à Paris 4, p. 49.

19 $\text{♩} = 80$

Piano

24

P.

pp

B) L'arpège de Tonique

Les thèmes formés à partir de l'arpège de Tonique concernent des préludes aux caractères forts différents. L'exemple le plus caractéristique de ce type de formule mélodique est évidemment le thème rythmique initial du *prélude 5* qui est élaboré à partir de l'arpège de l'accord parfait de *sol* mineur. Il en va de même pour le thème principal au caractère héroïque du *prélude 2* dont l'accord parfait de *Si b* Majeur sur lequel il est construit, reste facilement perceptible de par ses notes et arpèges sur temps forts :

Exemple 31 *Prélude 2*, mes. 1 à 6.

$\text{♩} = 80$

Piano

ff *sempre marcato*

6

6

3

6

5

P.

etc.

6

6

3

6

etc.

Le thème principal du *prélude 10* rentre également dans cette catégorie de formule mélodique avec sa tête thématique caractéristique de quinte descendante qui énonce d'emblée la couleur de l'accord de *Sol b* Majeur.

Exemple 32 *Prélude 10*, mes. 1 à 10



C) La note pivot

Les thèmes élaborés autour d'une note pivot (ou note pôle) représentent le type de formules mélodiques le plus caractéristique du langage mélodique de Rachmaninov. L'exemple le plus emblématique en est le thème principal d'ouverture du 3^{ème} *Concerto pour piano* opus 30, dont la Tonique *ré* en constitue la note pivot ; cette dernière irrigue le thème de par ses positions sur les temps forts (note réelle) et aussi sur les temps faibles (notes étrangères de passage).

Exemple 33 : 3^{ème} *Concerto pour piano* opus 30 mes. 1 à 26



Le thème d'ouverture aux cordes du 2^{ème} *Concerto pour piano* opus 18 est également élaboré autour d'une note pivot quasi obsessionnelle, qui est ici la Tonique *do*. Ces deux derniers exemples relèvent aussi de la première formule mélodique abordée plus haut car ils sont tous deux constitués d'intervalles conjoints. Il en est de même en ce qui concerne les 10

préludes de l'opus 23 ; les exemples déjà cités de thèmes par intervalles conjoints sont également élaborés autour d'une note pivot.

Le thème du *prélude* 4 est élaboré autour de la tierce *fa*#, tandis que celui du *prélude* 6 est construit autour de la quinte *si b*. Le *prélude* 9 présente un thème chromatique élaboré autour de la Tonique *mi b*, et qui progresse dans un ambitus de quinte (*mi b – si b*).

Ce type de formule mélodique très rachmaninovien est très propice au lyrisme et à la nostalgie de par d'autres paramètres complémentaires venant renforcer son expression, tels les intervalles conjoints déjà évoqués, mais aussi l'ambitus restreint qui valorise encore plus l'expressivité de la note pivot, ou encore les tournures mélismatiques de la mélodie qui lui confère une dimension *vocale*.

Comme en témoigne le thème d'ouverture du *prélude* 6, l'utilisation de la note pivot est utilisée comme un ancrage, un point d'appui expressif important autour duquel s'articule le thème ; Rachmaninov aime harmoniser différemment la note pivot pour renouveler sa couleur et son sens expressif, et il prend goût à surprendre l'oreille de l'auditeur en faisant appel à ses facultés de mémorisation. La Tonique (note fondamentale) étant un point d'appui plus fort et stable que la tierce ou la quinte, il n'est pas surprenant que Laurent Caillet remarque qu'elle soit la note pivot la plus fréquemment utilisée dans l'œuvre de Rachmaninov¹⁸.

§2 : Éléments mélodiques secondaires

Les éléments mélodiques secondaires concernent aussi bien des formules d'écriture mélodique concernant un accompagnement (*perpetuum mobile*), que des motifs mélodiques de second plan (dans une autre section formelle), ou bien encore des contrechants ornementaux qui viennent soutenir et enrichir l'expression de la mélodie principale.

A) Perpetuum mobile

¹⁸ Laurent Caillet, *L'œuvre pour piano de Serge Rachmaninov (1873-1943) : langage et style*, Thèse de doctorat en Musique et musicologie, Soutenue en 2007 à Paris 4, p. 57.

Les *perpetuum mobile* ou mouvements perpétuels concernent les accompagnements des préludes 7, 8 et 9 qui présentent tous les trois un flux continu et régulier de doubles croches du début jusqu'à la fin¹⁹. Ces *perpetuum mobile* peuvent posséder en eux-mêmes une ligne mélodique sous-jacente qui est identifiable et indépendante de la mélodie principale.

Les dix premières mesures du *prélude 7* présentent une cellule mélodique répétitive autour de la note centrale *sol*, et qui renferme sur chaque premiers temps de la mesure la cellule chromatique *do – si ♯ – si b – la ♯ – la b – sol*²⁰. De cette cellule, toujours présente par la suite, découlent le thème principal de la mesure 17, mais également le thème dérivé à la Réexposition (mesure 53) qui est traité en Cantus-Firmus par Rachmaninov.

Quand au *perpetuum mobile* du *prélude 9*, il est entièrement dévolu à la mélodie principale en demi-tons qui est comme « déroulée » durant tout le morceau, à la manière d'un grand ruban chromatique. Cette grande courbe mélodique déployée renforce l'unicité du morceau.

B) Mouvements ascendants

Les mouvements ascendants sont le plus souvent non thématiques et interviennent presque toujours dans la préparation mélodique des climaxes.

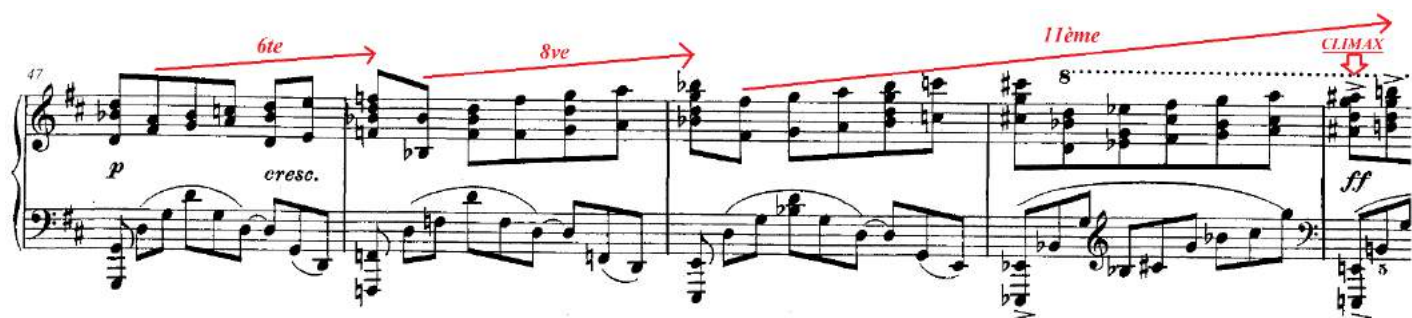
Leur progression ascendante par intervalles conjoints permet une augmentation de la tension expressive qui devient maximale au moment du climax. Les préludes 4, 6 et 8 présentent tous les trois un climax dont la préparation est en paliers ascendants successifs, telles les marches d'un escalier aboutissant à un sommet.

Dans le *prélude 4*, la préparation du climax s'effectue en trois paliers successifs avec accroissement progressif de leurs ambitus.

¹⁹ Sauf les queues de coda (toutes dernières mesures).

²⁰ Une seconde ligne mélodique est présente sur les 3^e temps de chaque mesures : *mi b – ré ♯ – ré b – do ♯ – si ♯*.

Exemple 34 *Prélude 4*, mes. 47 à 51.



Le premier palier se réalise dans un ambitus de 6^{te} alors que le second, de même durée, s'effectue cette fois-ci dans un ambitus d'octave (8^{ve}). Le troisième palier, deux fois plus long que les précédents (2 mesures entières), s'opère dans un ambitus de 11^{ème} ; sa ligne devient plus chromatisante et tendue de par la seconde augmentée (*mi b – fa #* : mesure 50) ce qui se traduit par une augmentation exponentielle de la tension dramatique, et ce jusqu'au climax de la mesure 51.

Les intervalles entre les différents paliers deviennent également de plus en plus tendus et participent eux aussi à la montée expressive vers le climax : une quarte descendante *ré – la* mesure 47, une 5^{te} descendante *fa # – si b* mesure 48, puis une quarte diminuée *si b – fa #* à la mesure 49.

La progression dynamique va également dans le sens de l'amplification dramatique, de la nuance *piano* au double *forte*.

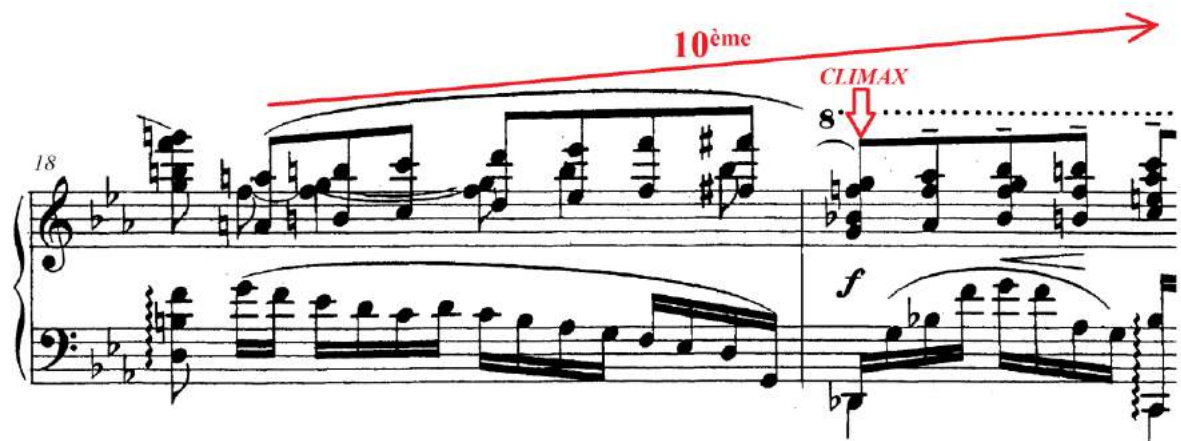
L'autre prélude à présenter un exemple significatif de climax préparé par paliers ascendants est le *prélude 8*. Il présente cette fois-ci 4 paliers ascendants²¹ avec une tête brièvement descendante. Les deux premiers ont la même tête initiale et présentent une extension finale de leur ambitus ; il en est de même pour les deux derniers dont la tête identique est transposée sur *la b*. Le climax a lieu à la toute fin du dernier palier à la nuance double *forte*.

²¹ Les mouvements ascendants sont ici thématiques (motif thématique du commentaire).

L'autre exemple est aussi le mouvement ascendant dans un ambitus de 10^{ème} qui se trouve avant le climax du *prélude* 6. La préparation du point culminant commence en réalité dès le début du commentaire avec un premier palier à la courbe ascendante (mesures 14-15 et début de 16), un second (mesures 16-17 et début de 18), puis un troisième palier en mouvement pleinement ascendant en notes conjointes, qui dépasse même le climax du 1^{er} temps de la mesure 19.

De la même manière, les inflexions chromatiques *fa - fa # - sol* et *si b - si # - do* renforcent la tension dramatique pour que l'intensité expressive soit maximale.

Exemple 35 *Prélude* 6, mes. 18 et 19.



Les préparations sans paliers des climax sont généralement plus courtes que celles avec paliers ; les mouvements ascendants qui les constituent sont donc plus courts eux aussi, ce qui ne diminue en rien l'intensité expressive de l'arrivée du point culminant²².

Aux mesures 45 et suivantes, le *prélude* 7 présente également une préparation de climax par un mouvement ascendant *si # - do - ré - mi b - sol*, dont la dernière note constitue le point culminant du morceau (à la mesure 49, 1^{er} temps). De même pour le *prélude* 1, dont le mouvement ascendant *ré - ré # - mi - sol # - sol #* (aux mesures 21 et suivantes) prépare et amène le climax sur ce même *sol #* au 1^{er} temps de la mesure 24.

²² Pour ces préparations plus courtes, Rachmaninov exploite plus en profondeur la recherche de couleurs harmoniques intéressantes et expressives.

C) Mouvement diatonique descendant

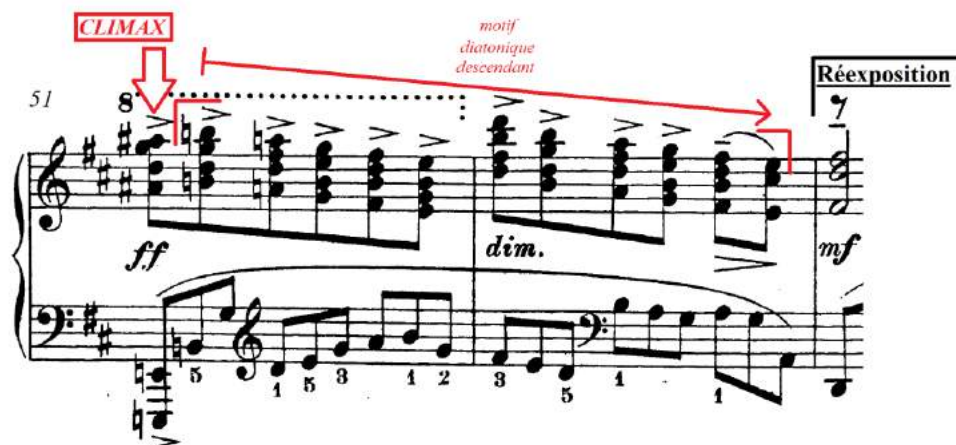
Les mouvements diatoniques descendants par intervalles conjoints sont peu nombreux au sein des préludes de l'opus 23 ; même s'ils occupent des places différentes selon les morceaux, leurs profils diatoniques ont pour fonction de contraster avec les inflexions chromatiques des lignes mélodiques précédentes.

C'est le cas du commentaire du *prélude 7* qui présente clairement, des mesures 33 à 44, un mouvement diatonique descendant sur la gamme du mode mineur mélodique descendant de *do*. La ligne mélodique est entièrement conjointe, en blanches, et comporte une couleur d'emprunt très passagère à *fa* mineur avec le *ré b* de la mesure 40. Le diatonisme de cette grande gamme mineure descendante rentre en contraste avec le profil chromatique du thème principal de l'exposition ²³. C'est donc un très bon exemple mélodique d'interrelation diatonisme/chromatisme.

Au lieu de se trouver avant le climax et sa préparation comme dans l'exemple précédent, le mouvement diatonique descendant du *prélude 4* se situe juste après le climax du morceau et précède le retour de la réexposition. Il serait plus correct ici de parler de motif que de mouvement, au regard de sa brièveté (2 mesures seulement). Son diatonisme descendant contraste avec la préparation en paliers du climax qui devient assez chromatique et tendue aux mesures 49 et 50. Il permet donc de relâcher de manière spectaculaire la tension accumulée par la préparation et le climax, afin de ramener l'atmosphère méditative et paisible de la réexposition thématique. L'interrelation diatonisme/chromatisme se réalise ici à une plus petite échelle autour de la zone du point culminant, mais elle n'en demeure pas moins efficace et saisissante.

Exemple 36 *Prélude 4*, mes. 51 à 53.

²³ Mais aussi avec la basse chromatique ascendante de la préparation du climax qui lui succède, des mesures 45 à 48.

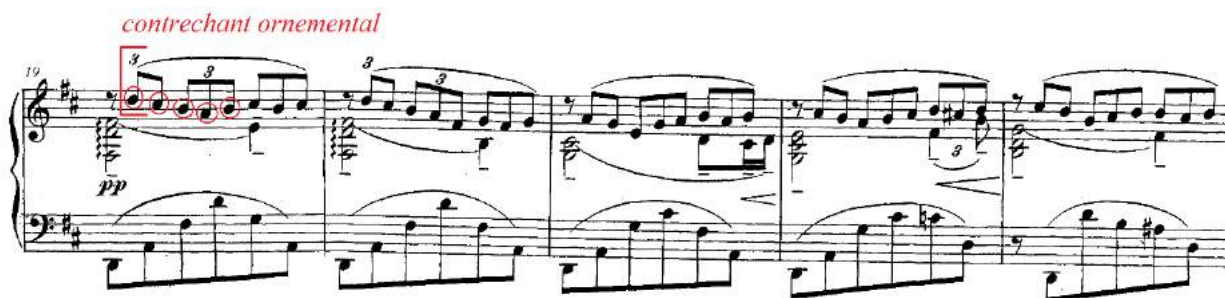


D) Contrechants ornementaux

Rachmaninov utilise les contrechants ornementaux en tant qu'éléments mélodiques secondaires, aussi bien pour varier l'accompagnement d'un thème principal que pour agrémenter un thème secondaire d'une partie médiane.

Dans la seconde grande phrase de l'exposition du *prélude 4* (mesures 19 à 34), la reprise du thème principal à la mesure 19 se voit agrémentée d'un contrechant ornemental en triolets à la partie supérieure²⁴. Ce dernier permet de renouveler la reprise thématique en lui apportant un nouvel écho expressif.

Exemple 37 *Prélude 4*, mes. 19 à 23.

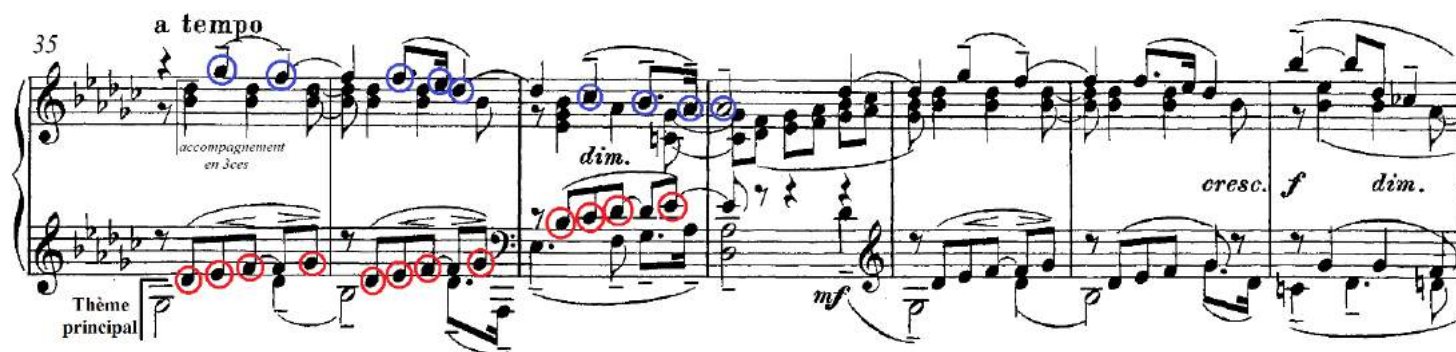


²⁴ Le thème se retrouve comme enveloppé dans la texture pianistique, entre un contrechant supérieur et un accompagnement le soutenant.

Dans le *prélude* 10, la réexposition du thème principal à la mesure 35 se voit habillée et enrichie non pas d'un, mais cette fois-ci de deux contrechants ornementaux.

Le **premier** en croches se trouve au-dessus du thème à la basse et provient du motif mélodique sous-jacent de l'accompagnement initial (*ré b – mi b – fa – fa – sol b*). Le **second** contrechant, qui est en valeurs plus longues que le premier, se situe à la partie supérieure ; il est en mouvement contraire avec le premier. Les deux contrechants enveloppent un léger accompagnement en tierces syncopées qui apportent de la vie rythmique à l'ensemble de la texture pianistique²⁵.

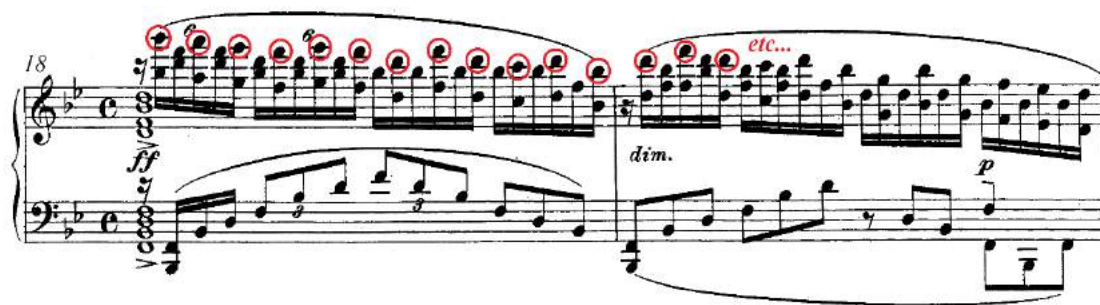
Exemple 38 *Prélude 10*, mes. 35 à 41.



Des mesures 18 à 29, le *prélude* 2 possède un contrechant ornemental en octave qui est sous-jacent à l'accompagnement de la *m.d.*, et dont le dessin mélodique est aisément perceptible par l'auditeur, bien que non écrit contrapuntiquement sur la partition. Bien évidemment, c'est la note supérieure *aiguë* de l'octave qui ressort musicalement, et qui est ici entourée en rouge.

Exemple 39 *Prélude 2*, mes. 18 et 19.

²⁵ A partir de la mesure 47, le thème principal s'efface au profit du premier contrechant (voix supérieure) et d'un accompagnement ornemental en triolets à la *m.g.*



Section 5 : autres particularités d'écriture

Après avoir effectué une étude générale sur le dessin mélodique, cette section sera l'objet d'une analyse interne de la mélodie, que cela concerne les inflexions de sa courbure ou de ses diverses intonations modales.

§1 : La courbe mélodique

L'évolution de la courbe mélodique peut s'effectuer en deux phases contraires, selon la terminologie d'Anthony Girard²⁶. La première, *introversion / stagnation / hésitation*²⁷, progresse dans un ambitus plutôt réduit qui est propice à une atmosphère intérieure et réservée. La seconde, *lyrisme / expansion / élan*²⁸, présente un élargissement de son ambitus avec une courbure ascendante en arpège d'accord parfait (caractéristique des expansions mélodiques de Rachmaninov) puis descendante, afin de clore l'articulation de la phrase.

Exemple 40 *Prélude 4*, mes. 3 à 19.

²⁶ Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007, p. 9

²⁷ Idem.

²⁸ Idem

Introversion

Andante cantabile ♩ = 50

Piano

3 *pp* *cresc.*

11 *dim.* *mf* *dim.*

Lyrisme

15 *p* *f* *p* *dim.* *pp*

arpège d'accord parfait

De même pour le *prélude* 6 aux mesures 26 et 27, la courbure ascendante en accord parfait relève d'une expansion pleinement lyrique.

Exemple 41 *Prélude* 6, mes. 26 à 28.

Introversion

Lyrisme

26 *arpège d'accord parfait*

§2 : La modalité

Rachmaninov recourt aux intonations modales pour colorer ses mélodies, que ce soit par le mode mineur sans sensible, l'emploi de la couleur du mode russe, ou bien encore de certaines inflexions napolitaines.

A) Mode mineur sans sensible

Au sein de la mélodie, ce mode se trouve aussi bien dès le début du morceau (préludes 1 mesures 2-3 et prélude 5 mesures 3-4) que dans une section médiane (commentaire du *prélude* 7).

B) Intonations russes

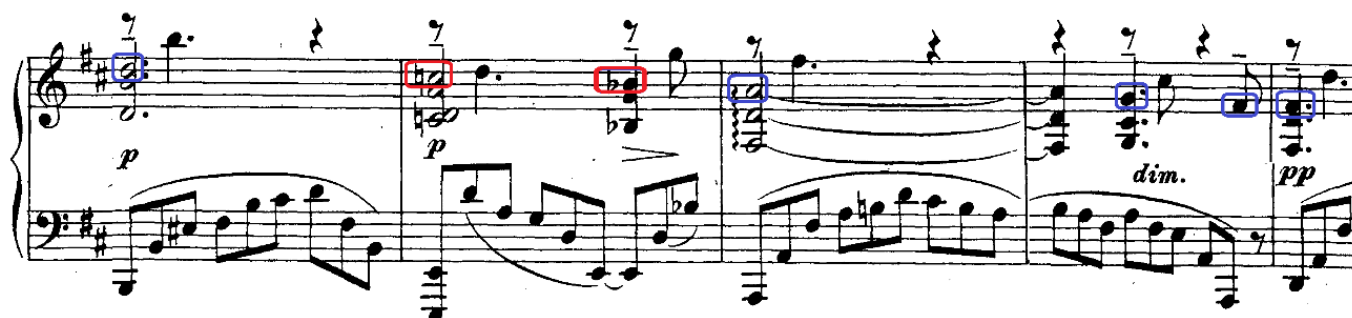
Exemple 42 : *mode russe*.



Il n'y a pas à proprement parler de « mode » russe dans les préludes de Rachmaninov, mais plutôt des *intonations* mélodiques qui apportent une certaine couleur expressive.

Que ce soit dans les préludes 4 ou 6, ces intonations se situent toujours avant une articulation cadentielle, généralement une cadence parfaite.

Exemple 43 *Prélude 4*, mes. 69 à 73.



La même intonation modale « russe » se trouve au troisième temps de la mesure 20 du *prélude 6* (*ré b – do b*).

C) Inflexions napolitaines

A l'instar des intonations russes précédentes, ces inflexions se trouvent toujours au niveau des zones cadentielles.

Exemples :

Prélude 1 : mesure 29 (*sol ♯*).

Prélude 7 : mesures 13, 29, et 65.

- CHAPITRE III -

L'Harmonie

Section 1 : Simplicité des schémas harmoniques

Cette section a pour but de montrer la simplicité des enchaînements harmoniques, notamment au niveau de ses fonctions. En effet, ces dernières forment le plus souvent des schémas très simples, tels que « Dominante - Tonique » ou « Sous-dominante – Dominante – Tonique ». Chez Rachmaninov, ces schémas fondamentaux sont souvent extrapolés par des emprunts passagers aux tons voisins, ou encore par l'utilisation des degrés faibles.

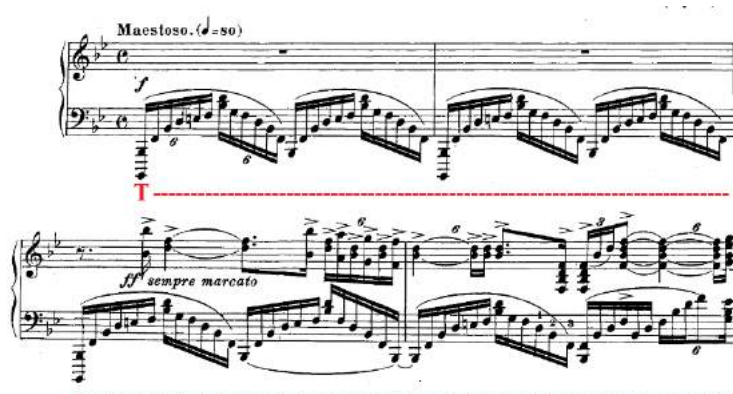
§1 : L'énoncé initial

A) Commencement sur Tonique

La majorité des préludes commencent par une fonction de Tonique (T) ; cela concerne les préludes 1, 2, 4, 5, 7, 9, 10.

L'accord de Tonique majestueux et grandiose sur lequel débute le *prélude 2* en est un parfait exemple.

Exemple 44 *Prélude 2*, mes. 1 à 4.



Le tout début du *prélude* 8 présente trois accords en progression chromatique qui ne sont que des appogiatures successives d'approche de l'accord de Tonique de la première mesure. Ces accords appoggiaturés initiaux permettent d'introduire doucement et de façon élégante l'élément thématique de la première mesure (sur Tonique) et participent également à l'ambiance lyrique et méditative du morceau.

Exemple 45 *Prélude* 8, mes. 1

Allegro vivace. ($\text{♩} = 108$)

app. → app. → app. → résolution

T -----

B) Commencement sur Sous-dominante

Le *prélude* 3 s'ouvre sur une fonction de Sous-dominante (SD) qui est claire et franche. Le schéma fonctionnel du début est très simple : SD – D – T – SD – T. La première Sous-dominante est ici un IIème degré en premier renversement tandis que la dernière est un IVème degré à l'état fondamental.

Exemple 46 *Prélude* 3, mes. 1 et 2.

Tempo di minuetto. ($\text{♩} = 66$)

SD ----- **D** ----- **T** ----- **SD** ----- **T** -----

(II°) (IV°)

C) L'emprunt à la Sous-dominante

Au sein des schémas fonctionnels simples évoqués plus haut, Rachmaninov aime incorporer dans ses énoncés thématiques un emprunt au ton de la Sous-dominante (toujours le IV°). L'exemple le plus parlant reste le tout début du *prélude 1* qui présente un emprunt au Ton de *si* mineur dès la 2^{ème} mesure du morceau.

Exemple 47 *Prélude 1*, mes. 1 à 3.

L'emprunt peut très bien aussi se trouver sur Pédale de Tonique, comme en témoigne le thème du *prélude 4* et son très bel emprunt à *Sol* Majeur.

Exemple 48 *Prélude 4*, mes. 6 à 8.

Autres exemples d'emprunt à la Sous-dominante : le *prélude* 6 emprunte au Ton de *La* b Majeur (Ton de IV) à la mesure 4²⁹, au même titre que le *prélude* 3 qui emprunte au Ton de *sol* mineur à la mesure 11.

D) Les « degrés faibles »

Comme Chopin avant lui, Rachmaninov aime recourir à l'usage des degrés faibles qui renouvellent les schémas fonctionnels habituels, et explorent de nouvelles couleurs du Ton dans lequel se trouve l'énoncé thématique. Les degrés faibles le plus utilisés restent sans conteste les IIIème et VIème³⁰ degrés.

L'exemple le plus significatif est le *prélude* 2 où Rachmaninov alterne entre les IIIème et Vème degrés aux mesures 7 et 8. Comme le remarque Laurent Caillet, « La prédilection pour les degrés faibles – et en particulier le III° – au début des phrases constitue un ingrédient important de la saveur modale³¹ des œuvres rachmaninoviennes³² ».

Exemple 49 *Prélude* 2, mes. 6 à 8.

²⁹ L'emprunt renforce ici le point culminant (*sol*) de la courbe mélodique qui en est d'autant plus expressif.

³⁰ Le VI° sera davantage utilisé dans les phases terminales des codas, précédant la Cadence Parfaite finale.

³¹ Il n'y a bien évidemment pas ici de « mode » à proprement parler, le III° ainsi que le VI° étant utilisés pour apporter de nouvelles couleurs à la Tonalité principale, et par là même, pour la renouveler et l'enrichir.

³² Laurent Caillet, *L'œuvre pour piano de Serge Rachmaninov (1873-1943) : langage et style*, Thèse de doctorat en Musique et musicologie, Soutenue en 2007 à Paris 4, p. 93.

Autres exemple : le III° est utilisé dès le premier temps de la troisième mesure dans le *prélude 3*. De même pour la première mesure du *prélude 8*, où s'enchaînent furtivement les IIIème et VIème degrés :

Exemple 50 *Prélude 8*, mes. 1

1)
 I° — (IV°) — III° — VI° — $IV^{\circ}(\text{altéré})$

§2 : Les codas

A) La Dominante de la Dominante

Cette fonction, qui s'apparente à une fonction de Sous-Dominante, est largement utilisée dans les codas sous la forme d'un emprunt très passager au Ton de la Dominante, plus précisément avant la cadence parfaite terminale, tel que le montre le *prélude 4*.

Exemple 51 *Prélude 4*, mes. 73 à 77.

73)
 I° — V°/V° — V° — I°

De même, le *prélude 2* présente une grande Dominante de Dominante héroïque au dernier temps de la mesure 59, et ce, juste avant la cadence parfaite conclusive.

Exemple 52 *Prélude 2*, mes. 59 à 61.

I — V/V — V — I

B) Pédale de Tonique

Rachmaninov affectionne beaucoup l'usage des Pédales de Tonique lors des codas car elles stabilisent l'assise du Ton Principal et permettent de clore efficacement le discours.

Prélude 2 : la Pédale de Tonique des mesures 54 à 59 (début) est accompagnée d'un grand « ruban » mélodique et virtuose qui, par ses notes étrangères expressives, vient colorer et enrichir la belle résonnance quasi orchestrale de l'accord de Tonique.

Prélude 8 : des mesures 70 à 75, la Pédale de Tonique permet ici de détendre la tension accumulée précédemment (mesures 66 et suivantes) pour retrouver l'atmosphère paisible ondoiyante du début du morceau.

Prélude 10 : cette Pédale de Tonique sur *Sol b* est de loin la plus longue du recueil, mais également la plus intéressante de par ses nombreuses appoggiatures et notes de passage très expressives qui témoignent d'un grand raffinement harmonique.

C) L'emprunt au Ton de IV

La coda du *prélude* 8 présente un bel emprunt au Ton de *Ré b* Majeur (Ton de IV) qui vient apporter de la couleur à la longue Pédale de Tonique terminale.

Exemple 53 *Prélude* 8, mes. 70 à 72.

70

mf

Tème de Dominante de *Ré b* Majeur

Pédale de Tonique

V°/IV°

IV° *Ré b* Majeur

Section 2 : Les Notes Etrangères

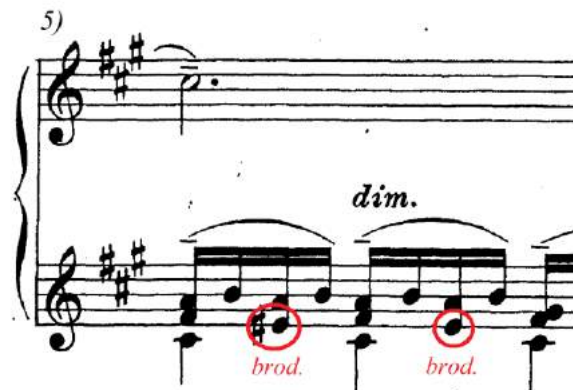
Au-delà d'une structure fonctionnelle très simple démontrée à la section précédente, les notes étrangères chez Rachmaninov constituent une part importante de son langage musical ; elles ont ici un rôle de « couleur » et d'enrichissement harmonique, et ce, dans un but expressif. Les nombreux exemples donnés dans les paragraphes suivants sont évidemment non-exhaustifs.

§1 : Broderies

Le *prélude* 1 constitue une excellente approche de l'usage des notes étrangères dans le langage rachmaninovien ; ces dernières sont très nombreuses au sein de son accompagnement et une analyse détaillée et exhaustive dépasserait largement le cadre de cette section.

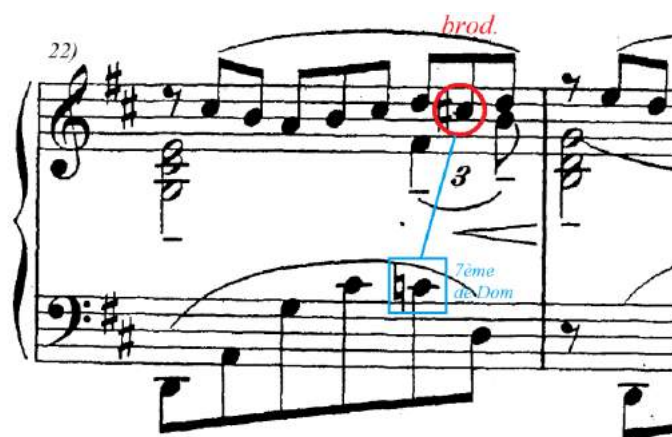
La broderie de la mesure 5 du *prélude* 1 se trouve dans une ligne contrapuntique interne à l'accompagnement ; elle est ici expressive car elle génère une harmonie de quinte augmentée passagère.

Exemple 54 *Prélude 1*, mes. 5.



La broderie, comme en trouve dans le langage de Chopin, peut générer de beaux frottements expressifs, notamment lorsqu'elle rencontre une 7^{ème} de dominante. C'est le cas du *prélude 4* où la broderie *do#* frotte avec la 7^{ème} de dominante *do#*.

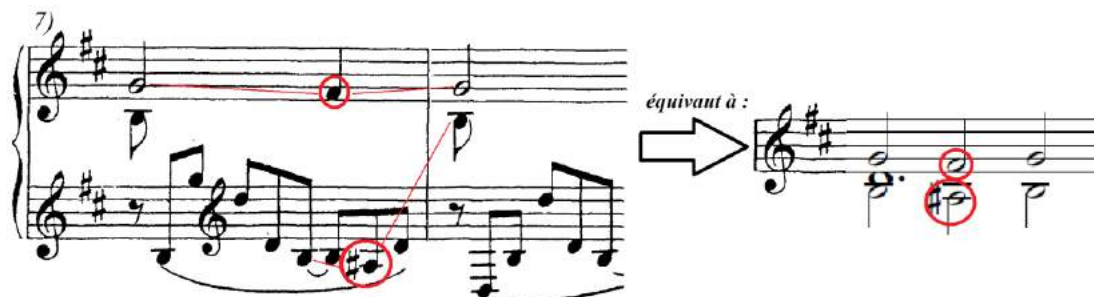
Exemple 55 *Prélude 4*, mes. 22.



Les mesures 7 et 8 du même prélude présentent une double broderie de l'accord de *Sol* Majeur³³ qui est quelque peu « camouflée » par l'écriture de l'accompagnement ainsi que par la fluctuation rythmique.

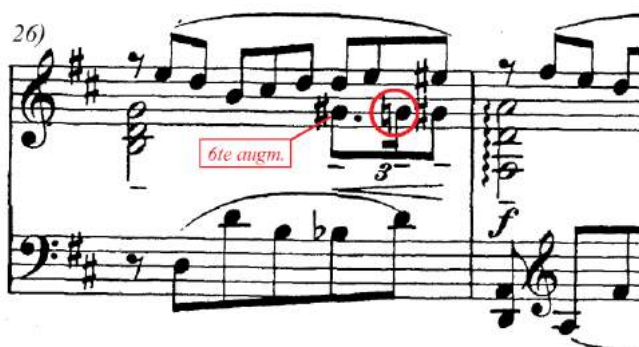
³³ Emprunt à *Sol* Majeur (Ton de IV) sur Pédale de Tonique (*Ré*).

Exemple 56 *Prélude 4*, mes. 7 et 8



La sixte augmentée elle-même peut être brodée, comme le montrent les mesures 26 et 27 du même prélude.

Exemple 57 *Prélude 4*, mes. 26 et 27



§2 : Appogiatures

Les appogiatures concernent généralement les accords parfaits, que leurs fonctions soient de Tonique, de Dominante, ou de Sous-dominante.

Le tout début du *prélude 1* présente clairement l'usage répété de l'appogiature chromatique *si#*³⁴ au sein de l'accompagnement initial. L'expression de cette dernière est renforcée à la mesure 2 par la basse *la#* qui engendre un bel intervalle de seconde assez tendu. Le *ré* du troisième temps de la mesure 2 peut tout aussi bien être analysé comme une

³⁴ Appogiature de la 5te de l'accord parfait de Tonique de *fa#* mineur.

appogiature du *mi*, ou bien être considéré comme une note de passage expressive sur un temps fort.

Exemple 58 *Prélude 1*, mes. 1 et 2.

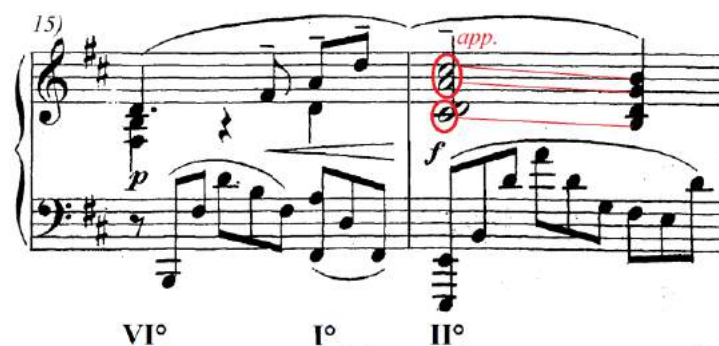
Les appoggiatures sont également utilisées dans le cadre d'une préparation du climax en paliers successifs, où elles ont pour rôle d'accroître à chaque palier la tension expressive qui aboutit au point culminant. Le début du commentaire du *prélude 8* en est un très bon exemple.

Exemple 59 *Prélude 8*, mes. 20, 22, 24, 26.

Les doubles appoggiatures sont particulièrement expressives chez Rachmaninov ; leurs expressions dépendent beaucoup de leurs places à l'intérieur même de l'accord, mais aussi leurs doublures qui sont utilisées à des fins de plénitude sonore.

Le *prélude 4* présente plusieurs exemples de doubles appoggiatures aux mesures 16, 32, 66, et 70. Ce sont des appoggiatures de la tierce et de la quinte de l'accord du II° à l'état fondamental.

Exemple 60 *Prélude 4*, mes. 15 et 16.



L'appoggiature *do#* de la quinte *si* se trouve à la partie supérieure (*md.*) et est particulièrement expressive de par l'intervalle qu'elle génère avec la 7^{ème} *ré* qui est à l'intérieur de l'accord. Cette appoggiature est par ailleurs doublée afin d'obtenir une plus grande intensité expressive et une belle plénitude sonore à la nuance *forte*.

Il est intéressant de remarque que le *do#* (sensible de *Ré* Majeur se résolvant sur la quinte *si* : mesures 16 et 66) est utilisé aussi bien que le *do#* (sensible abaissée se résolvant sur la quinte diminuée *si b*³⁵ : mesures 32 et 70). Rachmaninov recourt aux deux possibilités afin de varier la couleur aux moments des cadences. La formule avec le *do#* à la mesure 66 voit sa partie de main droite transposée à l'octave supérieure par rapport à la mesure 16, ce qui engendre un grand ambitus (plus de 4 octaves³⁶) qui est propice à une ouverture maximale de l'espace sonore.

³⁵ Les *do#* et *si b* s'inscrivent mélodiquement dans une intonation du mode russe.

³⁶ Sans considérer l'écho thématique à la 6^{te} supérieure.

Exemple 61 *Prélude 4*, mes. 65 et 66.



Au début de la mesure 20 du *prélude 6*, Rachmaninov réalise une appogiature d'une octave où le *sol*³⁷ (qui sonne ici comme une 9^{ème}) et appogiature du *fa* (fondamentale de l'accord du II° chiffré $\frac{7}{5}$ du Ton Principal de *Mi b* Majeur). Cette sous-dominante intervient juste après le climax de la mesure précédente et avant le retour du Ton Principal.

Exemple 62 *Prélude 6*, mes. 19 à 21.

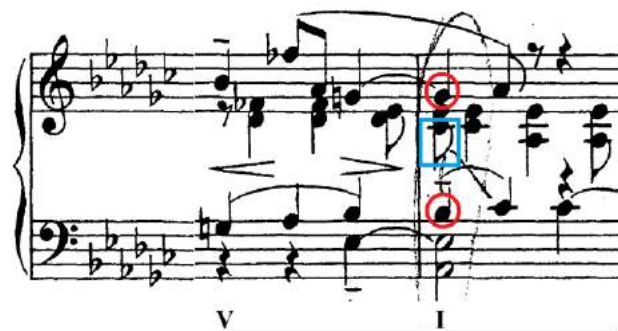


Les doubles appogiatures peuvent créer de très beaux frottements selon leurs dispositions dans l'accord. C'est le cas du *prélude 10* lors de la Cadence Parfaite en *la b* mineur (Ton du II) à la mesure 14. Les doubles appogiatures se réalisent ici sur un accord parfait de *la b* mineur où la note *sol*^h est appogiature du *la b*, et la note *si b* est appogiature du *do b*. L'intérêt expressif réside ici dans le frottement de l'appogiature *si b* avec sa résolution *do b* (bel intervalle

³⁷ Cette appogiature est ici expressive car elle génère un intervalle de 5^{te} augmentée (*do b* – *sol*) à l'intérieur de l'accord.

de seconde mineur), mais aussi dans celui de l'appogiature *sol^b* qui génère un intervalle de quinte augmentée avec le *do^b*.

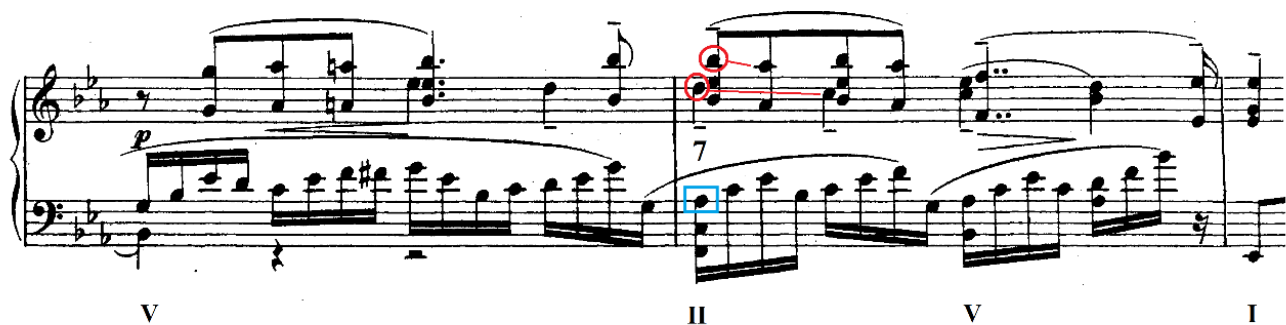
Exemple 63 *Prélude 10*, mes. 13 et 14.



La même situation se produit à la mesure 18 du même prélude sur un I^{er} degré du Ton Principal *Sol^b* Majeur.

Autre cas très intéressant situé dans le *prélude 6*, sur un accord de II^{ème} degré chiffré 7 (précédent la Cadence Parfaite en *Mi^b* Majeur) : l'appogiature *si^b* se résout sur le *la^b* (croche suivante) tandis que l'appogiature *ré* se résout sur le *do* (temps suivant). Les deux appoggiatures ne se résolvent donc pas en même temps ; leurs résolutions respectives sont décalées d'une croche. L'appogiature *si^b* frotte surtout avec sa résolution *la^b* déjà présente à la main gauche ; l'appogiature *ré* frotte en même temps avec la 7^{ème} *mi^b* et aussi avec le *la^b* à la main gauche (intervalle de triton). Il s'agit là d'une couleur harmonique bien caractéristique de l'expression rachmaninovienne.

Exemple 64 *Prélude 6*, mes. 21 à 23



§3 : Anticipations

A) Anticipations de la Tonique

Elles sont modérément utilisées au sein du ce recueil et se trouvent toujours aux moments des articulations cadentielles (surtout des Cadences Parfaites), comme celle qui conclut la coda du *prélude 4*³⁸.

Elles anticipent donc la Tonique de l'accord suivant.

Exemple 65 *Prélude 4*, mes. 73 à 77.

Autres exemples :

Prélude 1 : fin de mesure 32 (*fa*).

Prélude 4 : fin de mesure 34 (*ré*), fin de mesure 68 (*ré* avec cadence rompue : V→VI).

Prélude 10 : fin de mesure 9 (*ré b* à la basse : Cadence Parfaite au ton de V)

B) Anticipations de la médiate

³⁸ Le passage de l'anticipation crée un léger frottement caractéristique avec la sensible de l'accord de dominante.

Elles ont toujours lieu dans le cadre d'une articulation cadentielle où elles anticipent la médiane³⁹ de l'accord de Tonique suivant.

Exemple 66 *Prélude 4*, mes. 72 et 73.



§4 : Notes de passage

Les notes de passage peuvent être utilisées pour varier un accompagnement et lui apporter davantage d'expressivité, comme celui de la Réexposition du *prélude 4* qui présente de belles notes de passage chromatiques. Dans cet exemple, ces dernières colorent avec raffinement les différentes harmonies d'accords parfaits.

Exemple 67 *Prélude 4*, mes. 60 à 64.

accord parfait de *mi* mineur
(sur pédale de ré)

accord parfait de *fa#* mineur

Idem

accord parfait de *Ré* Majeur

Les notes de passage sont davantage expressives lorsqu'elles tombent sur des temps forts, d'autant plus quand elles apportent une légère intonation modale⁴⁰, tel le *ré bémol* de

³⁹ Ou tierce de l'accord de Tonique suivant.

⁴⁰ Ici une intonation du mode russe sur *mi b* : *mi b – fa – sol – la b – si b – do b – ré b*.

l'exemple ci-dessous (*prélude 6*). Ce même *ré b* est aussi présent dans l'accompagnement de la main gauche, cette fois-ci sur temps faible.

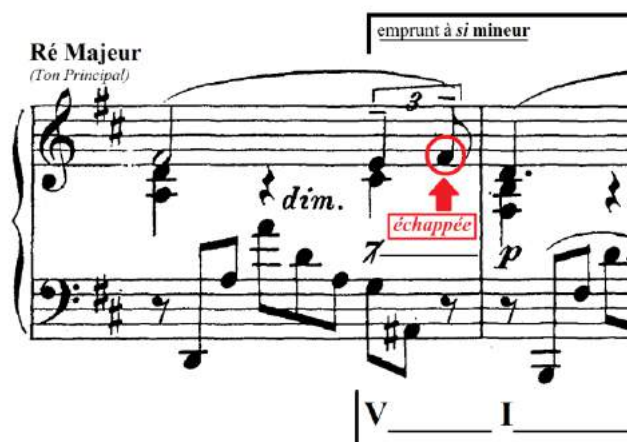
Exemple 68 *Prélude 6*, mes. 20 et 21.



§5 : Echappées

Le *prélude 4* présente, aux mesures 14 et 64, deux exemples similaires d'échappées dans le cadre d'un emprunt au Ton Relatif *si* mineur. Comme le montre l'exemple ci-dessous, l'échappée *fa#* n'appartient pas à la dominante de *si* mineur qui est une 7^{ème} diminuée et dont les notes sont : *la# - do# - mi - sol*.

Exemple 69 *Prélude 4*, mes. 14 et 15.



Section 3 : Accords de base

Les principaux accords de base utilisés dans les 10 préludes de l'opus 23 sont l'accord parfait (chiffre 5), les accords de 7^{ème} et de 11^{ème} de Dominante, ainsi que les accords de sixtes augmentées allemandes, et ceux sur Pédales de Tonique et de Dominante. Les accords rares seront également abordés à la fin de cette section.

§1 : Accord 5

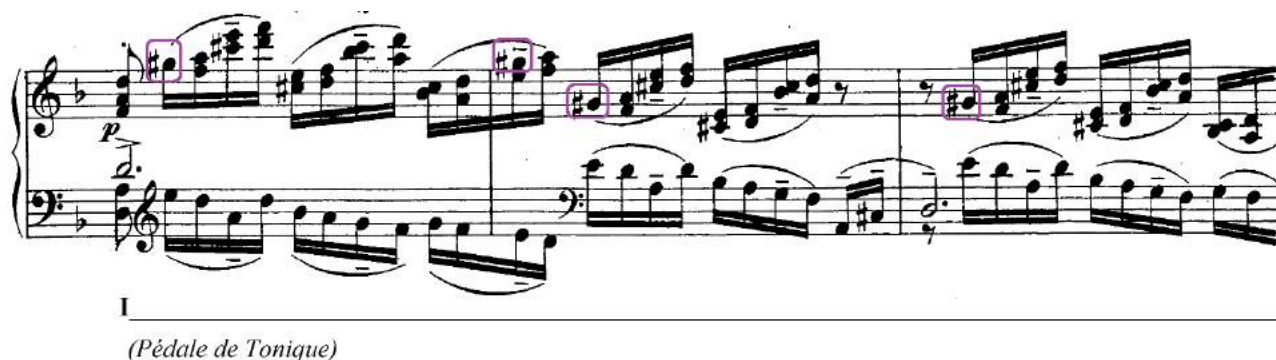
L'accord parfait chiffré « 5 » se trouve très souvent coloré par diverses notes étrangères qui le mettent en valeur et le rendent davantage expressif. Dans le *prélude 1*, l'accord parfait de *fa#* mineur (accord de Tonique) situé à partir du climax est ici coloré par des notes de passage expressives, notamment chromatiques (*si#* et *sol*⁴¹).

Exemple 70 *Prélude 1*, mes. 23 à 25.

Aussi, Rachmaninov aime *colorer* un accord parfait mineur en utilisant le mode mineur harmonique avec une quarte augmentée (triton), comme c'est le cas de la Pédale de Tonique du *prélude 3*, des mesures 67 à 74. Le mode mineur harmonique avec **triton** est donc ici : *ré – mi – fa – (sol*⁴¹*) sol# – la – si b – do#*.

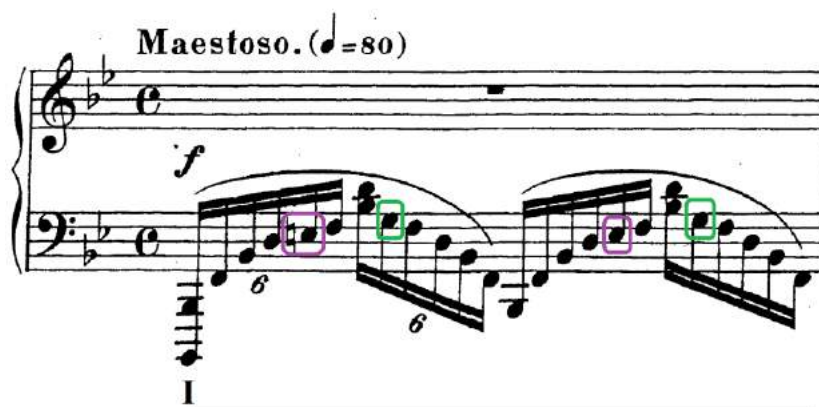
Exemple 71 *Prélude 3*, mes. 67 à 69.

⁴¹ Présent à la main gauche.



L'accord parfait Majeur peut lui aussi être *coloré* par un triton (comme le mode de *fa*⁴²) mais aussi par une sixte ajoutée. C'est le cas de l'accord de Tonique de *Si b* Majeur qui introduit avec énergie le *prélude 2* ; il présente une double coloration de triton (*mi*[♯]) et de sixte ajouté (*sol*).

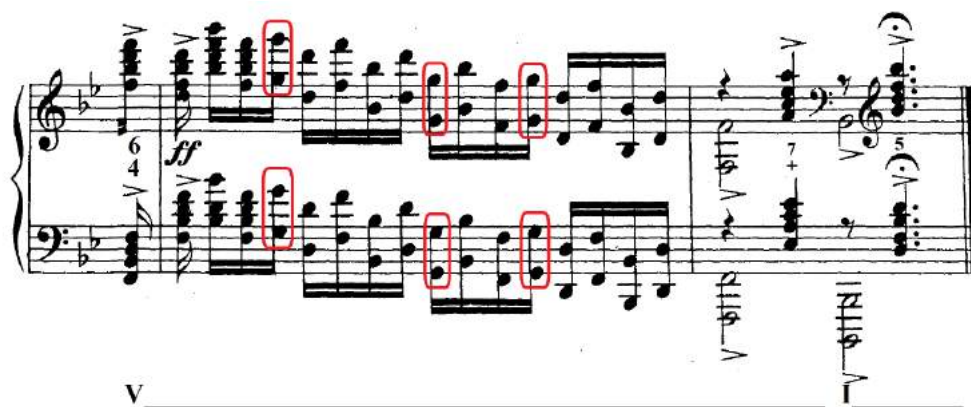
Exemple 72 *Prélude 2*, mes. 1



Dans le même prélude, l'accord parfait en position de quarte et sixte de cadence peut lui aussi avoir une *coloration* de sixte ajoutée (par rapport à l'état fondamental), qui vient renforcer le caractère brillant et virtuose de la cadence parfaite terminale.

Exemple 73 *Prélude 2*, mes. 60 et 62.

⁴² L'intervalle de triton est caractéristique du mode de *fa* : *fa* – *sol* – *la* – *si*[♯] – *do* – *ré* – *mi*.



§2 : Accord de 7^{ème} de dominante

Le cas le plus intéressant de *coloration* d'un accord de 7^{ème} de dominante se situe après le climax du *prélude 2*. Aux mesures 34 à 36, l'accord de dominante est enrichi par des couleurs de 9^{ème} (*sol*) et de 13^{ème} (*ré*).

Exemple 74 *Prélude 2*, mes. 34 et 35



§3 : Accord de 11^{ème} de dominante

L'accord de 11^{ème} de dominante est courant au sein du recueil et se trouve aux moments des articulations cadentielles. Il se résout toujours sur un accord de 7^{ème} de dominante, sa 11^{ème} et sa 9^{ème} pouvant être considérées comme des appogiatures.

Cet accord peut se trouver sous deux formes : l'un avec une 9^{ème} Majeure, et l'autre avec une 9^{ème} mineure.

Le premier cas concerne le *prélude* 4 qui présente aux mesures 17 et 67 un accord de 11^{ème} de dominante avec 9^{ème} Majeure (*si* #) dans le Ton Principal de *Ré* Majeur.

Exemple 75 *Prélude* 4, mes. 16 à 19

Le deuxième cas concerne le *prélude* 7 qui présente aux mesures 15, 31 (2 premiers temps) et 67 un accord de 11^{ème} de dominante avec 9^{ème} mineure (*la* b) dans le Ton Principal de *do* mineur.

Exemple 76 *Prélude* 7, mes. 29 à 32

Le *prélude* 4 présente également à la mesure 33 un accord de 11^{ème} de dominante avec 9^{ème} mineure (*si* b).

§4 : Accord de sixte augmentée allemande

Comme le précédent, c'est un accord qui se situe toujours dans les zones d'articulations cadentielles. Rachmaninov privilégie très souvent la sixte augmentée *allemande* (avec la quinte) pour sa richesse et sa plénitude d'un point de vue sonore. De fonction de Dominante de Dominante, cet accord se trouve à la fois à l'état fondamental (position usuelle), et en troisième renversement (la sixte augmentée proprement dite à la basse ; enharmonie d'un « +4 »).

Dans le *prélude* 1, Rachmaninov aime justement enchaîner le troisième renversement (le faux « +4 ») et l'état fondamental de cet accord (chiffre #6)⁴³ qui se résout finalement sur une quarte sixte de cadence. Dans l'exemple ci-dessous, les notes réelles des accords de sixte augmentée sont entourées en *bleu* pour mieux les distinguer des nombreuses appoggiatures.

Exemple 77 *Prélude 1*, mes. 31 à 33.

The musical score for Rachmaninov's Prelude No. 1, measures 31-33, is shown in G major (one sharp) and 4/4 time. The score features a sequence of chords: IV (F#), V/V (D#), V (A), and I (G). The V/V chord is labeled '(faux \"+4\") #6'. The V and I chords are labeled '(accords 6te augmentée)'. The notes of the V/V and V chords are circled in blue. The I chord is circled in red. The score is marked 'a tempo' at the end.

Ce cas de figure se retrouve également aux mesures 4-5 et 10-11 de ce même prélude.

Autre cas intéressant dans le *prélude* 7, l'accord de sixte augmentée en position de troisième renversement⁴⁴ (faux « +4 » : notes réelles en *bleu*) présente une double appoggiature (en *rouge*) dont l'expression s'inscrit parfaitement dans le caractère austère et dramatique du morceau.

⁴³ L'enchaînement de ces deux dispositions entraîne un échange des parties extrêmes : si# -ré / ré - si#.

⁴⁴ Rachmaninov préfère ici l'écriture enharmonique de l'accord avec le sol b (au lieu du fa#).

Exemple 78 *Prélude 7*, mes. 13 à 17.

Autres exemples :

Prélude 5 : dernier temps de la mesure 8, les deux premiers temps de la mesure 60 (position *faux* « +4 ») et à la dernière croche de la mesure 61 (état fondamental).

Prélude 9 : dernière croche de la mesure 37 (position *faux* « +4 »).

§5 : Accords sur Pédale

A) Pédale de Tonique

Les pédales de Tonique sont très appréciées par Rachmaninov, que cela soit pour une exposition thématique, une réexposition, ou encore une coda.

Dans l'exposition thématique du *prélude 4*, la pédale de Tonique favorise ici les accords +7 ainsi que les accords de 2^{nde} (appartenant aux accords de 7^{ème} d'espèce).

Exemple 79 *Prélude 4*, mes. 3 à 9.

Plus largement, la pédale de Tonique est propice à des harmonies de passage audacieuses où se produisent de belles rencontres de notes, comme le montrent les mesures 28 et suivantes du *prélude* 6.

Exemple 80 *Prélude* 6, mes. 28 à 31.

28) V de *La b* Majeur V de *fa* mineur

28) Emprunt au Ton de IV : *La b* Majeur | Emprunt au Ton de II : *fa* mineur | Retour à *Mi b* Majeur (Ton Principal)

I

Pédale de Tonique

La simplification harmonique proposée met en évidence la simplicité fonctionnelle des enchainements ; il s'agit d'une pédale de Tonique sur laquelle passent deux emprunts ; le premier au Ton de IV (*La b* Majeur) et le second au Ton de II (*fa* mineur).

C'est ce dernier qui est particulièrement intéressant car il est à l'origine de l'harmonie dissonante du premier temps de la mesure 30 où se produit la rencontre de notes « *mi b – mi ♯* ».

Exemple 81 *Prélude* 3, mes. 40

m. g.

Le *mi ♯*, sensible de *fa* mineur (emprunt) vient frotter avec la Pédale de Tonique *mi b*. Cet accord est donc simplement une dominante de *fa* mineur (emprunt au Ton de II) sur Pédale

de Tonique.

Si on élimine toutes les notes étrangères de ce passage (notes de passage et appoggiatures), on obtient donc un « squelette » harmonique qui n'a plus aucun sens musical d'un point de vue expressif.

Il en est exactement de même pour l'exposition du *prélude 7* qui présente une grande pédale de Tonique *do* sur laquelle passent de nombreux accords de passage chromatiques. Pour les 17 premières mesures, l'élimination de l'ensemble des notes étrangères fait apparaître la réduction harmonique suivante :

Exemple 82 *Prélude 7*, mes. 1 à 17.

accords de passage chromatiques

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9)-12) 13) 14) 15)-16) 17)

I (Pédale de Tonique) bII V/V V I

Comme pour le *prélude 6*, les enchaînements fonctionnels sont finalement très simples et se réduisent à : **Tonique – Sous-dominante (bII et V/V) – Dominante – Tonique**.

L'exemple le plus chargé en notes étrangères demeure le *prélude 10* et sa pédale de Tonique finale. La réduction harmonique proposée ci-dessous (notes réelles) met encore en évidence la simplicité des enchaînements fonctionnels.

Exemple 83 *Prélude 10*, mes. 47 à 52.

Un poco meno mosso.

35) *pp*

Pédale de Dominante V

11 9 7 + (13ème)

11 9 7 +7 b6

Cette même partie B se termine en *Ré* Majeur (Ton de la Dominante) et les mesures 48 et 49 présentent une belle succession chromatique d'accords sur pédale de Dominante. L'harmonie du troisième temps de la mesure 49 est un accord de Dominante avec 13^{ème} mineure (*fa* $\flat$) et 9^{ème} mineure (*si* $\flat$). Cette harmonie de passage s'explique par la belle ligne chromatique intérieure à la main droite qui est expressive : *ré – mi $\flat$ – fa $\flat$ – fa $\sharp$* .

Exemple 85 *Prélude 5*, mes. 48 à 50.

§6 : Accords rares

48) (ligne chromatique intérieure)

dim. e rit.

ppp

(Accords de passage chromatiques)

11 9 7 + (13ème mineure de passage chromatique)

7 (avec 13ème Majeur)

Pédale de Dominante V

A) Accord de 9^{ème} Majeure de Dominante sans fondamentale

La Cadence Parfaite terminale du *prélude 4* présente cet accord en premier renversement (avec le *si* à la basse et non *sol#*) et dans une fonction de Dominante de Dominante.

Exemple 86 *Prélude 4*, mes. 73 à 77.

73) CODA *pp*

9^{ème} Majeure de V/V sans fondamentale

V/V

p V

pp I

B) Accord de Quinte augmentée

Très rare, cet accord est utilisé en passage (ici à l'état de premier renversement) dans le commentaire du *prélude 1* ; à la fin de la mesure 13, il permet de moduler rapidement et doucement de *La* Majeur (Relatif) à *fa#* mineur.

Exemple 87 *Prélude 1*, mes. 13

13) *mf*

La Majeur

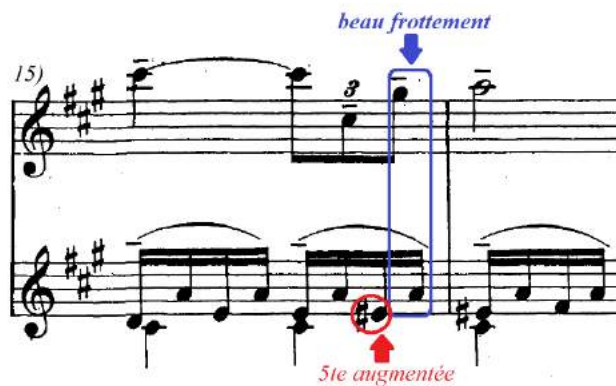
fa# mineur

Accord de 5te augmentée (en premier renversement)

A la mesure 15, cet accord génère une belle rencontre de notes avec le frottement *la*

– *sol#* qui est davantage expressif par la présence du *mi#* :

Exemple 88 *Prélude 1*, mes. 15



Section 4 : Les Cadences

Les articulations cadentielles et non cadentielles au sein de cet opus.23 sont mises en valeur par Rachmaninov grâce à une variété d'accords de Sous-dominante tels des accords de Dominante de Dominante, l'utilisation fréquente des degrés faibles, la couleur de sixte napolitaine ou encore l'utilisation de la sixte augmentée et de ses renversements. D'autres particularités seront abordées au dernier paragraphe de cette section.

§1 : La Cadence Parfaite

Elle relève toujours du schéma fonctionnel traditionnel :

Sous-dominante – Dominante – Tonique.

A la mesure 32 du *prélude 1*, Rachmaninov use de la 13^{ème} mineure de Dominante (ou appoggiature de la quinte non résolue) qui est emblématique du langage de Chopin.

Exemple 89 *Prélude 1*, mes. 32

32)

p *dim. e rit.* *pp*

(accords de passage chromatiques)

V I

Cadence Parfaite

Rachmaninov va surtout recourir à diverses Sous-dominantes pour pouvoir varier et renouveler les Cadences Parfaites.

A) V/V

La fonction de Dominante de Dominante permet d'apporter une belle couleur d'emprunt qui renouvelle efficacement une Cadence Parfaite avec une Sous-dominante usuelle telle que les IIème et IVème degrés.

Comme déjà vu précédemment, la Cadence Parfaite terminale du *prélude 4* présente une fonction V/V avec un accord de 9^{ème} de dominante sans fondamentale en premier renversement.

La Dominante de la Dominante de la cadence terminale du *prélude 2* est le même accord précédent mais qui est cette fois-ci à l'état fondamental et se chiffre donc **7** ~~5~~ .

Exemple 90 *Prélude 2*, mes. 59 à 61.

I ——— **V/V** ——— V ——— I

La couleur de la fonction V/V peut être encore plus tendue avec l'usage de l'accord de 7^{ème} diminuée, comme à la mesure 30 du *prélude 7*. Cette couleur, aux moments des cadences, va de pair avec le tempérament dramatique de ce morceau.

B) Degrés faibles

Rachmaninov emploie certains degrés faibles en fonction de Sous-dominante afin de donner une certaine touche légèrement « modale » à ses Cadences Parfaites conclusives. Il s'agit notamment des VI^{ème} et III^{ème} degrés, comme pour les préludes 3 et 9⁴⁵.

Exemple 91 *Prélude 3*, mes. 75 à 77.

VI **III** V ——— I

⁴⁵ Ces deux préludes étant en tonalités mineures, leurs III degrés est la couleur de leurs Tons Relatifs respectifs qui a déjà été entendue précédemment. Ce n'est donc pas une couleur totalement « nouvelle ».

Exemple 92 *Prélude 9*, mes. 50 et 51.

Adagio.

III V I

La toute fin du *prélude 8* présente une couleur d'emprunt au Ton de VI (*fa mineur*) qui n'est autre que le Ton Relatif mineur du Ton Principal *La b* Majeur.

Exemple 93 *Prélude 8*, mes. 76 à 78.

76)

I VI IV III I II (passage) IV V/VI VI V I

emprunt à *fa mineur*

C) Accord de sixte napolitaine

La couleur de la sixte napolitaine (notes réelles entourées en rouge) apporte une belle tension expressive caractéristique qui réussit à mettre davantage en relief la Cadence Parfaite terminale du *prélude 6*.

Exemple 94 *Prélude 6*, mes. 38

38)

mf

dim.

bII (6^{te} napolitaine)

V

I

D) La sixte augmentée allemande

L'usage de cet accord au sein de la Cadence Parfaite se trouve à la fois à l'état fondamental et en troisième renversement (le *faux* « +4 ») comme cela a été déjà mentionné plus haut.

§2 : La Demi-Cadence

Elle est très courante et peut se trouver sous sa forme la plus usuelle à la fin d'un antécédent, comme la mesure 8 du *prélude 3* :

Exemple 95 *Prélude 3*, mes. 7 à 9.

Antécédent

Conséquent

7)

mf

mf

V

Demi-cadence

Cette même demi-cadence à la fin d'un antécédent se retrouve également au *prélude* 10, plus précisément aux mesures 5-6 et 37-38.

§3 : Les Articulations non cadentielles

« On parle d'*anoca* – articulation non cadentielle – quand la fin de phrase n'implique pas une respiration, une césure suffisantes pour que l'on puisse parler de cadence ou de demi-cadence. »⁴⁶

Le *prélude* 6 contient deux très bons exemples d'*anoca* où l'arrivée sur la Tonique enchaîne directement dans la continuité de la phrase mélodique. A noter que la première *anoca* (emprunt à *fa* mineur) présente une 13^{ème} mineure de dominante (ou appoggiature non résolue de la quinte).

Exemple 96 *Prélude* 6, mes. 11 à 14.

The image shows a musical score for Chopin's Prelude No. 6, measures 11 to 14. The score is in B-flat major. Measures 11 and 12 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A red bracket labeled 'Anoca' spans measures 11 and 12. Above measure 11, a box says 'emprunt à fa mineur (Ton de II)'. Above measure 12, a box says '13ème mineure Chopinienne'. Measures 13 and 14 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A red bracket labeled 'Anoca' spans measures 13 and 14. Above measure 13, a box says 'retour en Mi b Majeur'. The score includes dynamic markings: *mf* for measures 11-12 and *p* for measures 13-14. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4.

⁴⁶ Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007, p. 39.

Autre très bon exemple d'*anoca* dans le *prélude* 7 où la Tonique est littéralement le début d'une nouvelle phrase. Voir aussi le même cas aux mesures 68-69.

Exemple 97 *Prélude* 7, mes. 15 à 17.

15)

pp

p

Anoca

V I

Tonique à la fois :
résolution de la sensible de la phrase précédente
ET début de la nouvelle phrase.

§4 : Cadences Rompues et Evitées

Elles sont assez rares et peuvent avoir des rôles différents selon leurs contextes musicaux.

La Cadence Rompue (enchaînement des degrés V → VI) située aux mesures 68-69 du *prélude* 4 permet ici de retarder la Cadence Parfaite terminale du morceau.

Exemple 98 *Prélude* 4, mes. 67 à 69.

67)

p

p

Cadence Rompue

V VI

§5 : Autres particularités

L'unique tierce picarde du recueil se trouve à la Cadence Parfaite conclusive du *prélude 7* : sa couleur Majeure apporte à la toute fin un bel éclairage qui permet de terminer brillamment ce prélude virtuose.

Exemple 99 *Prélude 7*, mes. 89 à 91.

89)

3ce Picarde *mi#*

ff

II V I

Cadence Parfaite

Section 5 : Emprunts et Modulations

On distingue « l'*emprunt*, modulation en cours de phrase, de la *modulation* proprement dite qui donne à la phrase une orientation tonale que vient confirmer la cadence, la demi-cadence, ou l'*anoca*⁴⁷ de fin phrase. »⁴⁸

§1 : Emprunts et Dominantes secondaires

A) Emprunt au Ton de IV

Comme déjà évoqué plus haut, cet emprunt peut se trouver dès l'énoncé initial (*prélude 1*), ou sur pédale de Tonique (*prélude 4*).

⁴⁷ Articulation **non** cadentielle.

⁴⁸ Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007, p. 42.

Au sein justement de ce dernier, le Ton de IV y est emprunté est à la fois en Majeur (mesures 6-9 et 22-24 : *Sol* Majeur), et mineur (mesures 30-31 : *sol* mineur).

Exemple 100 *Prélude 4*, mes. 30 à 32.

30)

Emprunt à *sol* mineur

dim.

p

VI — V/IV — IV

B) Emprunt au Ton Relatif

Cet emprunt figure à plusieurs reprises au sein du recueil, et ce, de manière plutôt furtive.

Le *prélude 9* présente un emprunt au Ton Relatif de *Sol b* Majeur dès sa cinquième mesure.

Exemple 101 *Prélude 9*, mes. 3 à 5.

3)

Emprunt au Ton Relatif *Sol b* Majeur

p

I — II — IV — I

Quant au *prélude 4*, il détient de nombreux emprunts au Ton Relatif *si* mineur qui se trouve toujours utilisé pour retarder l'articulation cadentielle de fin de phrase :

- fin de mesure 14 et début de 15.
- fin de mesure 28 et début de 29.
- fin de mesure 64 et début de 65.

C) Emprunt au Ton Napolitain

La couleur du Ton napolitain se manifeste discrètement par un emprunt aux mesures 65 et 66 du *prélude 3* (accord napolitain en position de *quarte et sixte*).

Exemple 102 *Prélude 3*, mes. 64 à 66.

64)

V/bII bII_ V/V_ V_____ **I** **V/bII bII_** V/V_ V_____ **I**

Emprunt très passager au
Ton napolitain Mi b Majeur

Emprunt très passager au
Ton napolitain Mi b Majeur

D) Emprunt au Ton de III

Cet emprunt, au degré faible qu'est le IIIème degré, compte parmi les marques les plus distinctives du compositeur.

L'exemple le plus significatif se trouve dans le *prélude 4* où la couleur de l'emprunt à *fa#* mineur rentre en contraste avec celle du Ton Principal.

Exemple 103 *Prélude 4*, mes. 9 à 13.

9)

cresc.

dim.

mf

V I V I IV I V I

Emprunt au Ton de III fa# mineur

retour au Ton Principal Ré Majeur

Dans ce même prélude, cet emprunt se retrouve de façon identique aux mesures 60 à 62 de la Réexposition.

E) Emprunt au Ton de II sur Pédale de Tonique

Cet emprunt a déjà été évoqué concernant les mesures 28 à 30 du *prélude 6*. Dans le *prélude 4*, cet emprunt provoque également la rencontre entre la **sensible** du Ton de II^o degré et la **pédale de Tonique** elle-même, d'où la fausse relation **ré# - ré**.

Exemple 104 *Prélude 4*, mes. 56 à 58.

56)

mf

p

Emprunt à mi mineur sur pédale de ré

I

Pédale de Tonique Ré

§2 : Modulations

A) Au Ton de la Dominante

Cette modulation se trouve confirmée aussi bien par une demi-cadence (mesures 5-6 du *prélude* 10 et mesure 8 du *prélude* 3) que par une cadence parfaite (mesures 9-10 du *prélude* 10).

B) Au Ton Relatif

L'exemple le plus significatif réside dans la belle modulation en *La Majeur*, au tout début du commentaire du *prélude* 1.

Exemple 105 *Prélude 1*, mes. 11 à 13.

11) (Ton principal de fa# mineur) *dim.* *pp* Modulation à *mf* *La Majeur* *Commentaire*

C) Au Ton de III

Caractéristique de son langage musical, cette modulation dans un contexte Majeur figure aux mesures 8 et 9 du *prélude* 6, où Rachmaninov module au Ton de *sol* mineur.

Exemple 106 *Prélude 6*, mes. 6 à 9.

(Ton Principal de *Mi b* Majeur)

8)

mf *dim.* *p*

Modulation en *sol* mineur (Ton de III)

II V I

D) Par minorisation

Cet effet de minorisation est très expressif et engendre un assombrissement significatif. Il se trouve principalement en cours de phrase et permet de moduler efficacement, au Ton souhaité.

L'accord minorisé permettant la modulation peut être un IV degré du nouveau Ton dans lequel Rachmaninov module. C'est le cas du *prélude* 2 où l'accord de *Ré b* Majeur de la mesure 23 est minorisé pour devenir un IVème degré du Ton de *la b* mineur.

Exemple 107 *Prélude 2*, mes. 22 à 25.

Ton de Ré b Majeur

modulation au Ton de $La\ b$ mineur par minorisation du IV

effet de minorisation

IV (minorisé) — V — I

Il en est de même pour le *prélude 10* où ce procédé de modulation par minorisation se produit deux fois à la suite aux mesures 12 et 16.

Exemple 108 *Prélude 10*, mes. 9 à 14.

Modulation à Ré b Majeur (Ton de V) | **Modulation en $la\ b$ mineur (Ton de II)**

retour en Sol b Majeur (Ton Principal)

IV (minorisé) — V — I

Le *prélude* 4 présente également ce procédé de modulation par minorisation au sein de son commentaire : l'accord de *La* Majeur de la mesure 39 est minorisé à la mesure 41 pour devenir un IV degré du Ton de *mi* min (mesure 43).

E) Par notes enharmoniques

Cette modulation passagère, d'une couleur *bémol* vers une autre *bécarre*, permet un renouvellement d'atmosphères.

Aux mesures 14 et 15 du *prélude* 8, Rachmaninov enchaîne une couleur de *La b* Majeur (Ton principal) avec une autre de *Mi* Majeur ; ces deux couleurs ont une note commune par enharmonie (*la b = sol#*).

Exemple 109 *Prélude* 8, mes. 14 et 15.

14)

note commune par enharmonie

f

f

couleur de *La b* Majeur

couleur de *Mi* (♯) Majeur

Il utilise ce même procédé aux mesures 27 et 28 du *prélude* 2 où il fait suivre la couleur de *mi b* mineur à celle de *Si* Majeur (pour moduler tout de suite à *Mi* Majeur).

Ces deux couleurs présentent, cette fois-ci, deux notes communes par enharmonie (*mi b = ré#* et *sol b = fa#*).

Exemple 110 *Prélude 2*, mes. 26 à 28.

26)

8

pp

un poco cresc.

emprunt à Mi Majeur

couleur de mi b mineur

couleur de Si Majeur

§3 : Marches harmoniques

Les marches harmoniques usuelles se trouvent dans le commentaire du *prélude 3* ; celles par quintes descendantes se situent aux mesures 18 et 19, et celles par quintes ascendantes aux mesures 35 à 39 (légère couleur modale : mode de *la*).

Exemple 111 *Prélude 3*, mes. 35 à 38

mode de *la* sur ré

mode de *la* sur do

35)

5te ascendante

5te ascendante

La plus représentative du style de Rachmaninov est présente aux mesures 66 et 67 du *prélude* 8. Elle se caractérise harmoniquement par la couleur de l'accord chiffré **7₅**.

Exemple 112 *Prélude* 8, mes. 66 à 69

The image displays a musical score for measures 66 to 69 of Rachmaninov's Prelude No. 8. The top staff contains the original piano notation, featuring a complex melodic line with many sixteenth notes and a bass line. The bottom staff shows a harmonic reduction of the same passage. A red rectangular box labeled "marche harmonique" (harmonic march) is drawn under the first two measures of the reduction. Below the reduction, a sequence of Roman numerals is shown: V, followed by a line, and then I.

§4 : Harmonies complexes

Comme dans la réduction harmonique proposée ci-dessous, les mesures 25 et 26 du *prélude* 6 se révèlent, en réalité, particulièrement simples concernant les fonctions. Ainsi, il s'agit d'un emprunt au Ton de IV *La b* Majeur. Bien évidemment, ce squelette harmonique perd toute sa signification musicale, et c'est bien la présence de très nombreuses notes étrangères qui offre toute l'expression et l'intérêt musical de ce passage, et plus globalement de l'œuvre de Rachmaninov.

Exemple 113 *Prélude* 6, mes. 24 à 26.

The image displays a musical score for measures 24 to 26 of Rachmaninov's Prelude No. 6. The top staff contains the original piano notation, featuring a melodic line with some chromaticism and a bass line. The bottom staff shows a harmonic reduction. A blue rectangular box labeled "emprunt à *La b* Majeur" (borrowing from *La b* Major) is drawn under the first two measures of the reduction. Below the reduction, a sequence of Roman numerals is shown: I, followed by a line, then II, a line, V, a line, I, a line, IV, and finally I.

Cette même simplicité des enchaînements fonctionnels apparaît au niveau du climax du *prélude* 9, mesures 34-35. Comme le montre cette nouvelle réduction harmonique, l'accord de sixte augmentée de la mesure 34 se révèle être un accord d'approche chromatique de celui de la mesure 35 (IIème degré avec 9ème mineure : *sol b*). L'intérêt expressif de ce passage réside dans l'utilisation d'appogiatures conséquentes et en contretemps (syncopes), ce qui les met encore plus en valeur : le **si b** est donc l'appogiature de la tierce *la b* (mesure 34⁴⁹), et le **sol #** est celle de la 9ème mineure *sol b* (mesure 35).

Dans ce contexte, l'accord de la mesure 34 s'inscrit donc bien dans une progression pleinement fonctionnelle.

Exemple 114 *Prélude* 9, mes. 34 à 36.

appogiatures

34)

dim.

9ème mineure

6 (accord de 6te augmentée)

7 8

accord d'approche chromatique

de → II I

⁴⁹ Il est intéressant de remarquer que cette appogiature *si b* engendre un intervalle de triton très expressif avec la basse *fa b*.

- CHAPITRE IV -

L'Ecriture Pianistique

Section 1 : L'accompagnement

Deux sortes d'accompagnement peuvent se distinguer, comme il a été déjà dit plus haut concernant la mélodie : le figuratif et le narratif. L'esprit de certains relève davantage de la description que de la narration : ils sont alors davantage d'essence *figurative*, car ils « **représentent** quelque chose »⁵⁰. Quant aux autres, plutôt d'essence *narrative*, ils « **racontent** quelque chose »⁵¹.

§1 : Accompagnement figuratif

L'introduction à la main gauche du *prélude* 2 est un très bon exemple de ce type d'accompagnement, tout comme l'évocation de la marche militaire au début du *prélude* 5 ou encore l'aspect tourbillonnant qui caractérise l'écriture du *prélude* 7.

Les silences peuvent aussi relever d'un esprit figuratif, comme les demi-soupirs de la toute fin du *prélude* 10 qui vont de pair avec l'allègement progressif de l'accompagnement (effet de suspension).

Exemple 115 *Prélude 10*, mes. 56 à 62.



⁵⁰ Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007, p. 3.

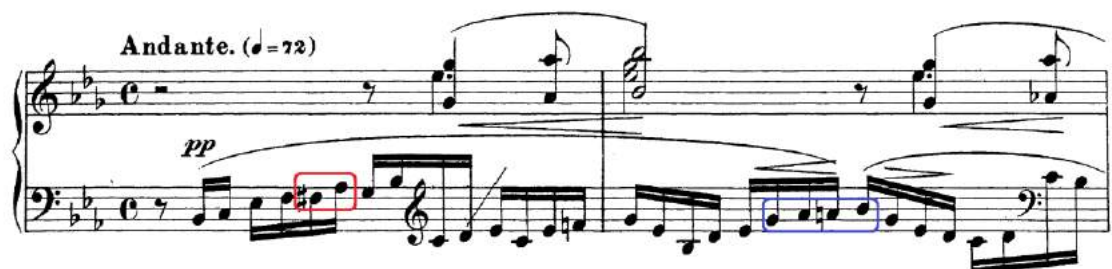
⁵¹ *Idem.*

§2 : Accompagnement narratif

Le *prélude* 1 présente entièrement un accompagnement narratif.

Quant à l'accompagnement ornemental du *prélude* 6, sa courbure mélodique accentuée sa sinuosité expressive, renforcée par l'usage de la tierce diminuée (*fa# - la b*) et du chromatisme (*sol - la b - la - si b*).

Exemple 116 *Prélude* 6, mes. 1 et 2.



Parfois, le contrechant interne à l'accompagnement sort de son rôle habituel pour occuper temporairement un premier plan expressif, telles les mesures 6 et 12 du *prélude* 1.

Exemple 117 *Prélude* 1, mes. 5-6 et 11-12.



Section 2 : Le rythme

§1 : Rythmes syncopés

Les rythmes syncopés sont utilisés pour rompre la régularité rythmique d'une ligne mélodique, comme aux mesures 36, 40 et 44 du *prélude 7*.

Exemple 118 *Prélude 7*, mes. 33 à 41.

The musical score for Example 118, measures 33 to 41 of Prelude 7, is presented in three systems. The first system (measures 33-35) shows a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 36-38) has a *syncope* label in red below the bass staff, with red boxes highlighting syncopated notes. The third system (measures 39-41) also has a *syncope* label in red, with red boxes highlighting syncopated notes, and includes a *cresc.* (crescendo) marking above the treble staff in measure 41.

L'accord de Tonique terminal peut lui aussi être syncopé (en contretemps) dans le but de clore le morceau de façon grandiose et incisive, telles les fins des préludes 2 et 7.

Exemple 119 *Prélude 2* mes. 61, *Prélude 7* mes. 89 à 91.

The image displays two musical excerpts from a piano score. The top excerpt, labeled 'Prélude 2' and measures 61, shows a piano introduction in G major. A red box highlights a chord in the right hand. The bottom excerpt, labeled 'Prélude 7' and measures 89 to 91, shows a piano introduction in G major. A red box highlights a chord in the right hand. Both excerpts are in G major and 3/4 time.

§2 : Souplesse

L'accompagnement, dans la réexposition du *prélude 4*, présente une certaine souplesse rythmique par l'emploi, dans un contexte de triolets, de doubles croches. Cette fluidité participe à l'élan expressif de l'ensemble.

Exemple 120 *Prélude 4*, mes. 61 à 63.

The image displays a musical excerpt from a piano score, labeled 'Prélude 4' and measures 61 to 63. The score is in G major and 3/4 time. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the right hand, including triplets and eighth notes. The excerpt shows a piano introduction in G major.

Quant au *prélude* 6, juste après le climax du début de la mesure 19, Rachmaninov fait appel à un triolet de doubles croches pour renforcer la tension expressive recherchée.

Exemple 121 *Prélude 6*, mes. 19



§3 : La polyrythmie

La superposition de différents rythmes contribue à l'atmosphère voulue par le compositeur, selon les préludes.

Exemple 122 *Prélude 2* mes. 28, *Prélude 4* mes. 22 et 26

Section 3 : Autres types d'écriture

§1 : L'imitation

Dans l'ensemble du recueil, le *prélude* 3 se distingue par une écriture davantage contrapuntique qui se veut comme un hommage à J-S Bach. Les nombreuses imitations sur pédale de Tonique (mesures 55 à 62) en sont un très bon exemple.

Exemple 123 *Prélude* 3, mes. 55 à 62.

The musical score for Example 123 shows measures 55 to 62 of Prelude 3. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) both play intricate patterns. Red brackets highlight specific imitative entries. Dynamics include *ppp*, *mf*, and *dim.* The measures are numbered 55, 58, and 61.

L'imitation peut aussi être traitée comme un simple artifice décoratif, comme à la mesure 39 du *prélude* 6.

Exemple 124 *Prélude* 6, mes. 39.

The musical score for Example 124 shows measure 39 of Prelude 6. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) both play intricate patterns. A red bracket highlights the imitative entry. The dynamic is *pp*. The measure is numbered 39.

Un **fragment** de la mélodie (cellule ou fragment de fin de phrase) se trouve **imité en diminution** par l'accompagnement, procédé qu'affectionne beaucoup Rachmaninov.

Exemple 125 *Prélude 2*, mes. 26-27, *Prélude 6*, mes. 19, 31, et 33

The image displays four musical excerpts from Rachmaninov's Preludes 2 and 6, illustrating the technique of imitating a melody fragment in the accompaniment through diminution. Each excerpt is labeled with its respective prelude and measure numbers.

- Prélude 2, mes. 26-27:** The top staff (treble clef) shows a melodic line with a blue box highlighting a fragment of the melody. The bottom staff (bass clef) shows the accompaniment, with a red box highlighting a fragment of the melody imitated in the accompaniment. The dynamic marking *pp* is present.
- Prélude 6, mes. 19, 31, et 33:** The top staff (treble clef) shows a melodic line with a blue box highlighting a fragment of the melody. The bottom staff (bass clef) shows the accompaniment, with a red box highlighting a fragment of the melody imitated in the accompaniment. The dynamic marking *f* is present.
- Prélude 6, mes. 19:** The top staff (treble clef) shows a melodic line with a blue box highlighting a fragment of the melody. The bottom staff (bass clef) shows the accompaniment, with a red box highlighting a fragment of the melody imitated in the accompaniment. The dynamic marking *f* is present.
- Prélude 6, mes. 31:** The top staff (treble clef) shows a melodic line with a blue box highlighting a fragment of the melody. The bottom staff (bass clef) shows the accompaniment, with a red box highlighting a fragment of the melody imitated in the accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.
- Prélude 6, mes. 33:** The top staff (treble clef) shows a melodic line with a blue box highlighting a fragment of the melody. The bottom staff (bass clef) shows the accompaniment, with a red box highlighting a fragment of the melody imitated in the accompaniment. The dynamic marking *dim* is present.

Exemple 126 *Prélude 6*, mes. 35 à 38

§2 : Phénomène d'écho

A la Réexposition du *prélude 4* (mesure 53), le **thème** se voit doublé en contretemps à la **sixte supérieure**, tel un écho.

Exemple 127 *Prélude 4*, mes. 53 et 54

§3 : Questions-Réponses

Le commentaire du *prélude* 1 présente une écriture en questions-réponses, nécessitant un croisement de la main droite. Ce type d'écriture se poursuit jusqu'au climax de la mesure 24.

Section 4 : La Technique pianistique

Etudier la technique pianistique de Rachmaninov nécessite de s'interroger, d'une part, sur les formules usuelles (§1) et, d'autre part, sur certains éléments caractéristiques (§2).

§1 : Formules pianistiques utilisées

Les principales formules pianistiques sont les suivantes : gammes, arpèges, octaves, accords, doubles notes et sauts.

A) Gammes

Au sein des préludes, les gammes sont principalement descendantes et peuvent avoir un rôle différent.

S'agissant plus particulièrement du *prélude* 2, la grande gamme descendante de la mesure 37, d'essence *figurative*, permet d'amener de façon virtuose la réexposition.

Exemple 128 *Prélude 2*, mes. 37 et 38

grande gamme descendante

Réexposition



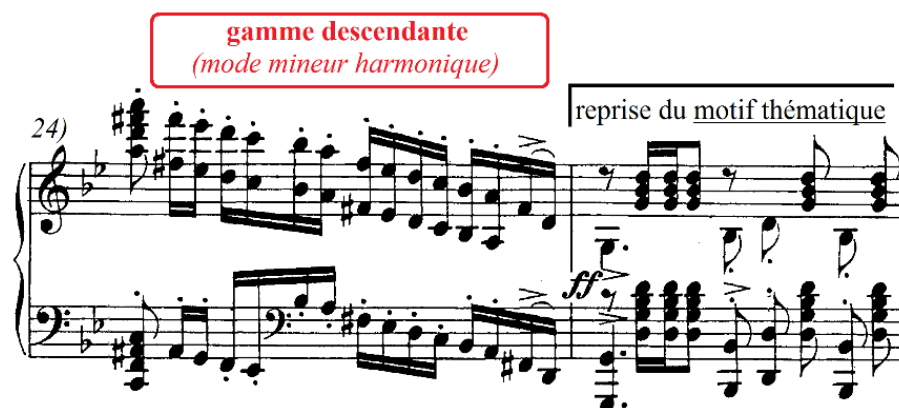
Les gammes descendantes de l'après climax du *prélude 3* (gammes en octaves), sont également d'essence *figurative* (mesures 34, 36 et 38).

Dans le *prélude 5*, elles sont au service de la virtuosité en permettant de reprendre le motif thématique avec brio (mesures 24 et 71).

Exemple 129 *Prélude 5*, mes. 24 et 25

gamme descendante
(mode mineur harmonique)

reprise du motif thématique



B) Arpèges

Le meilleur exemple d'arpèges figure dans le *prélude 4* où l'accompagnement arpégé enveloppe le thème principal.

Les formules arpégées peuvent tenir un rôle particulier dans le sens où elles délimitent une section formelle : tel est le cas de la partie B du *prélude 5*.

Quant au *prélude* 8, son accompagnement se caractérise par des formules d'arpèges brisés à la main droite.

C) Octaves

L'usage des octaves lors de la quarte et sixte de cadence terminale du *prélude* 2 participe à l'amplification sonore voulue par Rachmaninov.

Exemple 130 *Prélude 2*, mes. 59 à 61

D) Accords

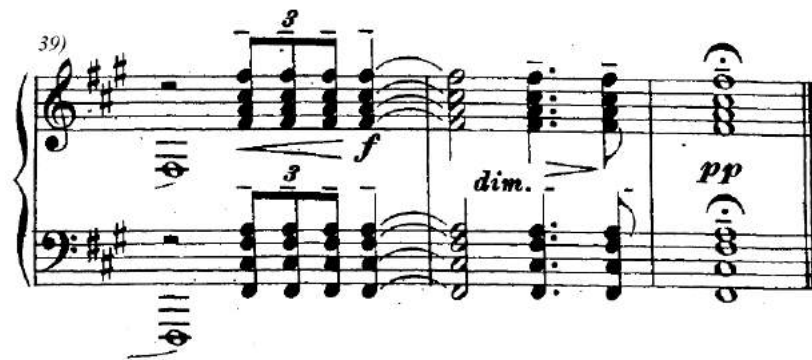
Les accords répétés sont utilisés de manière fréquente au sein de son œuvre, telles les mesures 23, 62 et 70 du *prélude* 5.

Exemple 131 *Prélude 5*, mes. 23

Les mesures 16 et 52 du *prélude* 2 présentent un emploi massif et resserré d'accords tous différents (avec la présence d'emprunts), ce qui contribue à la surcharge et à la saturation sonore.

Rachmaninov affectionne également les péroraçons cadentiels en accords, que ces derniers soient répétés (*prélude* 1) ou non (préludes 7 et 8).

Exemple 132 *Prélude 1*, mes. 39 à 41



E) Doubles notes

Les doubles notes apparaissent principalement à la main droite du *prélude* 9, lequel se rapproche, par son écriture, d'une étude de Chopin.

Elles sont également utilisées dans la coda du *prélude* 3 des mesures 67 à 74.

Exemple 133 *Prélude 3*, mes. 67 à 69



F) Sauts

Certains sauts se caractérisent par un très grand déplacement sur le clavier, ce qui peut, pour l'interprète, se révéler périlleux.

Exemple 134 *Prélude 5*, mes. 25



Exemple 135 *Prélude 7*, mes. 66 et 67



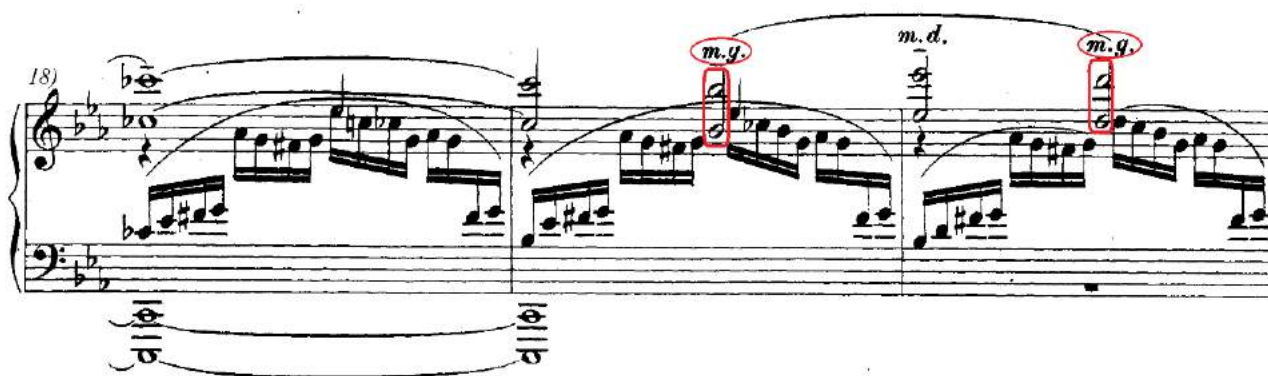
§2 : Autres particularités

A) Croisements de mains

Les croisements de mains sont assez rares au sein du recueil. Dans le commentaire du *prélude 1*, les questions-réponses de la main droite requièrent le croisement (mesures 13 à 23).

D'autres exemples se trouvent au sein du *prélude 7* où la main gauche participe, en octaves, à partir de la mesure 17, à l'énonciation thématique.

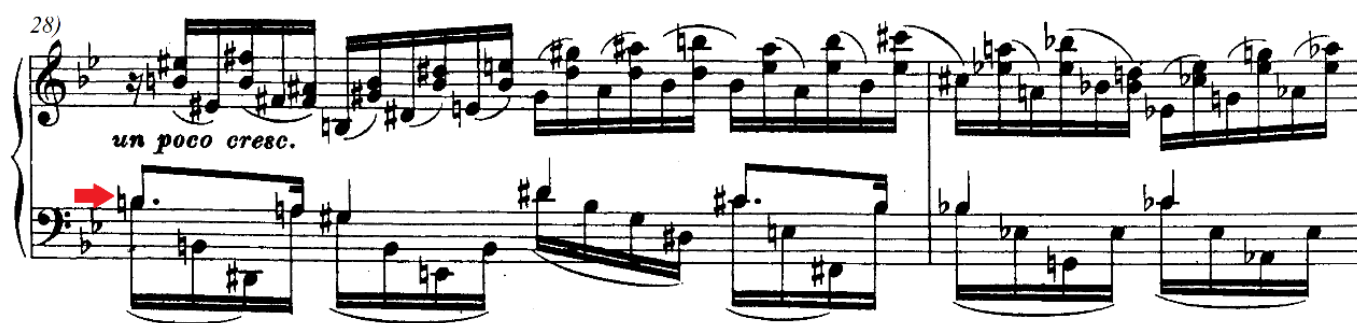
Exemple 136 *Prélude 7*, mes. 18 à 20



B) Usage du pouce

Quant au pouce, une ligne contrapuntique lui est exclusivement confiée aux mesures 28 et 29 du *prélude 2*, ce qui nécessite, de la part de l'instrumentiste, une certaine dextérité.

Exemple 137 *Prélude 2*, mes. 28 et 29



C) Grand ambitus d'accompagnement

Les figures arpégées de l'accompagnement du *prélude 4* requièrent un grand déplacement de la main gauche et couvrent plus de trois octaves.

Exemple 138 *Prélude 4*, mes. 61 à 63



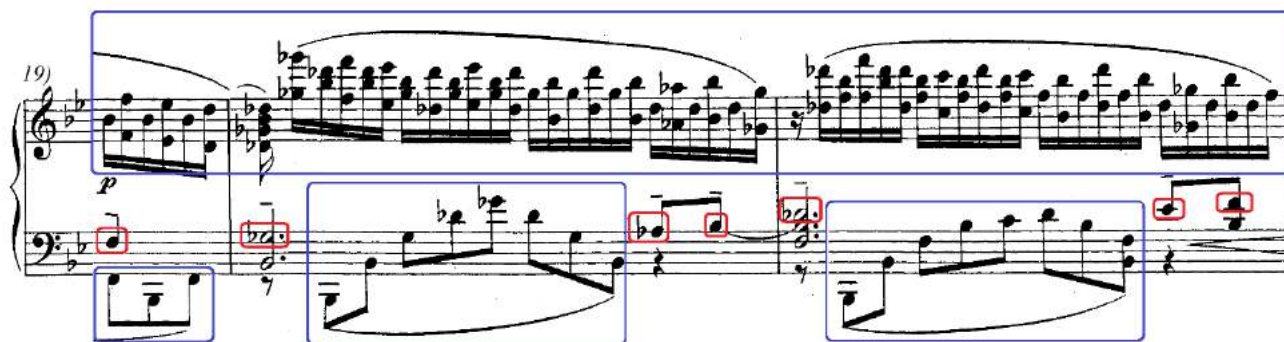
D) Division fonctionnelle des mains

Une même main peut avoir deux plans sonores distincts, dont un pour la mélodie. Cette division fonctionnelle est d'ailleurs usuelle chez Rachmaninov.

1) Main gauche

Au début de la partie B du *prélude 2*, la **ligne mélodique** est confiée à la main gauche qui présente elle-même son **accompagnement**, en plus de **celui** de la main droite. Cela constitue, pour l'interprète, une difficulté supplémentaire.

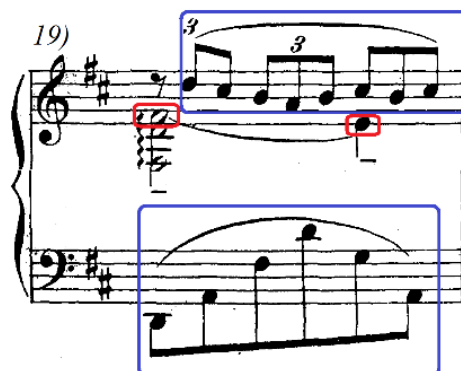
Exemple 139 *Prélude 2*, mes. 19 à 21



2) Main droite

La main droite connaît la même situation des mesures 19 à 34 du *prélude* 4. L'**accompagnement** est ici partagé entre les arpèges de la main gauche et les triolets ornementaux de la main droite.

Exemple 140 *Prélude* 4, mes. 19



3) Aux deux mains

Une même ligne contrapuntique peut être confiée à la fois à la main **droite** et à la main **gauche**, tel le contrechant intérieur de la partie B du *prélude* 5.

Exemple 141 *Prélude* 5, mes. 43 à 48

The image displays three systems of musical notation, likely for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The treble staff begins with a *m. d.* (mezzo-dolce) marking. The bass staff features a series of eighth notes. Red and blue boxes highlight specific notes in both staves.

System 2: The treble staff continues with a *m. d.* marking. The bass staff shows a *cresc.* (crescendo) marking. Red and blue boxes highlight specific notes in both staves.

System 3: The treble staff begins with a *mf* (mezzo-forte) marking. The bass staff features a *p* (piano) marking. Red and blue boxes highlight specific notes in both staves.

- CONCLUSION -

Cette étude détaillée des *10 Préludes pour piano* opus.23 de Rachmaninov a tenté d'effectuer une approche de son langage musical à travers ce genre si exigeant qu'est le Prélude.

Ce travail analytique a notamment mis en évidence la simplicité des éléments structurels de son discours ; en effet, ni la forme ni la construction harmonique ne sont ici véritablement particulières. Le plan formel est à la fois défini par un phrasé de type classique, mais également par un plan tonal très conventionnel ; la place du climax détermine également la forme de ces pièces brèves qui s'articulent en fonction de celui-ci. L'analyse approfondie des schémas harmoniques a permis de révéler leur grande simplicité fonctionnelle ; en effet, l'usage du schéma fondamental « Sous-dominante – Dominante – Tonique » est constant dans son œuvre et constitue un canevas fonctionnel incontournable sur lequel s'articule son langage. La musique de Rachmaninov n'est jamais complexe fonctionnellement et se trouve toujours analysable en ce point, comme en atteste les réductions harmoniques proposées au Chapitre III. Elle n'est donc reconnaissable ni par ses formes, ni par ses enchaînements harmoniques élémentaires.

En revanche, sur ce cadre structurel traditionnel, viennent s'ajouter de nombreux éléments l'enrichissant et lui donnant de la valeur. Rachmaninov déploie alors toutes sortes de subtilités par l'usage de colorations modales et de nombreuses notes étrangères, ou encore par l'emploi d'accords de passage chromatiques sur pédale de Tonique ou de Dominante. Tous ces éléments viennent altérer cette structure harmonique traditionnelle et lui apporter une réelle signification musicale. Les diverses harmonies de couleur sont obtenues par des colorations chromatiques ou modales des fonctions lesquelles se révèlent subtiles. Est ainsi mise en exergue la grande simplicité des fonctions, avec la richesse, par exemple, de certaines notes de passage ou appoggiatures colorant l'ossature harmonique rudimentaire, au point de la complexifier et de la surcharger abondamment, au profit de l'expression musicale. Si le langage musical de Rachmaninov peut se révéler parfois complexe s'agissant de l'harmonie de « couleur », tel n'est pas le cas pour celle dite de « fonction ». Il n'invente donc pas de nouveaux enchaînements mais possède, en revanche, l'art de les renouveler.

La mélodie occupe également une place toute particulière au sein de son langage car elle constitue probablement le germe de sa création musicale⁵². Quant à son écriture pianistique,

⁵² Laurent Caillet, *L'œuvre pour piano de Serge Rachmaninov (1873-1943) : langage et style*, Thèse de doctorat en Musique et musicologie, Soutenue en 2007 à Paris 4, p 74.

elle témoigne d'une texture instrumentale riche et fournie dont la virtuosité va de pair avec l'expression harmonico-mélodique.

Pour conclure, le langage musical de Rachmaninov n'a rien de très novateur ; tout en restant simple dans ses structures, il se révèle riche par ses nombreuses subtilités, laissant apparaître un univers musical singulier et sensible. C'est par son langage harmonique et mélodique qu'il est reconnaissable. Rachmaninov prouve que, tout en étant un héritier de la grande tradition romantique du XIXème siècle, un compositeur peut tout à fait s'exprimer par un langage qui lui est propre.

- BIBLIOGRAPHIE -

- Victor Serov, *Rachmaninov*, New York, Simon et Schuster, 1954, traduit de l'anglais par Michel Bourdet-Pléville, Paris, Robert Laffont, 1973.
- Anthony Girard, *Le langage musical de Chopin dans les 24 Préludes pour piano*, Paris, éditions Billaudot, 2007.
- Laurent Caillet, *L'œuvre pour piano de Serge Rachmaninov (1873-1943) : langage et style*, Thèse de doctorat en Musique et musicologie, Soutenue en 2007 à Paris 4.

- TABLE DES MATIERES -

<u>INTRODUCTION</u>	5
----------------------------------	---

<u>CHAPITRE I - La Forme</u>	7
---	---

Section 1 : Le phrasé mélodique	7
--	---

§1 : Le schéma « exposition - commentaire – réexposition/coda ».....	8
--	---

§2 : Le schéma « A B A' ».....	11
--------------------------------	----

§3 : Antécédent – Conséquent.....	12
-----------------------------------	----

§4 : Les mesures d'introduction.....	14
--------------------------------------	----

§5 : La coda.....	15
-------------------	----

Section 2 : Le plan tonal	16
--	----

§1 : Préludes non-modulants.....	16
----------------------------------	----

§2 : Préludes modulants.....	17
------------------------------	----

Section 3 : Le Climax	18
------------------------------------	----

§1 : La place du climax dans la forme.....	18
--	----

A) Le climax interne à la partie médiane.....	18
---	----

B) Le climax d'aboutissement de la partie médiane.....	20
--	----

§2 : La fonction du climax.....	21
---------------------------------	----

A) Fonction de Tonique.....	22
-----------------------------	----

B) Fonction de Sous-Dominante.....	23
------------------------------------	----

C) Couleur d'emprunt.....	23
---------------------------	----

§3 : La couleur du climax.....	24
--------------------------------	----

A) Accord parfait.....	24
------------------------	----

B) 7 ^{ème} d'espèce.....	25
-----------------------------------	----

C) 7 ^{ème} de Dominante.....	25
D) Enharmonie de 7 ^{ème} de dominante.....	25

CHAPITRE II - La Mélodie.....26

Section 1 : Autonomie et dépendance mélodique.....	26
--	----

Section 2 : Écriture vocale, instrumentale.....	28
---	----

Section 3 : Mélodie narrative, mélodie figurative.....	31
--	----

Section 4 : La ligne mélodique.....	35
-------------------------------------	----

§1 : Les formules mélodiques principales.....	35
---	----

A) Les intervalles conjoints.....	36
-----------------------------------	----

B) L'arpège de Tonique.....	37
-----------------------------	----

C) La note pivot.....	38
-----------------------	----

§2 : Éléments mélodiques secondaires.....	39
---	----

A) Perpetuum mobile.....	40
--------------------------	----

B) Mouvements ascendants.....	40
-------------------------------	----

C) Mouvement diatonique descendant.....	43
---	----

D) Contrechants ornementaux.....	44
----------------------------------	----

Section 5 : autres particularités d'écriture.....	46
---	----

§1 : La courbe mélodique.....	46
-------------------------------	----

§2 : La modalité.....	48
-----------------------	----

A) Mode mineur sans sensible.....	48
-----------------------------------	----

B) Intonations russes.....	48
----------------------------	----

C) Inflexions napolitaines.....	49
---------------------------------	----

<u>CHAPITRE III - L'Harmonie</u>	50
Section 1 : Simplicité des schémas harmoniques	50
§1 : L'énoncé initial.....	50
A) Commencement sur Tonique.....	50
B) Commencement sur Sous-dominante.....	51
C) L'emprunt à la Sous-dominante.....	52
D) Les « degrés faibles ».....	53
§2 : Les codas.....	54
A) La Dominante de la Dominante.....	54
B) Pédale de Tonique.....	55
C) L'emprunt au Ton de IV.....	56
Section 2 : Les Notes Etrangères	56
§1 : Broderies.....	56
§2 : Appogiatures.....	58
§3 : Anticipations.....	63
A) Anticipations de la Tonique.....	63
B) Anticipations de la médiate.....	64
§4 : Notes de passage.....	64
§5 : Echappées.....	65
Section 3 : Accords de base	66
§1 : Accord 5.....	66
§2 : Accord de 7 ^{ème} de dominante.....	68
§3 : Accord de 11 ^{ème} de dominante.....	68
§4 : Accord de sixte augmentée allemande.....	70
§5 : Accords sur Pédale.....	71
A) Pédale de Tonique.....	71

B) Pédale de Dominante.....	74
§6 : Accords rares.....	76
A) Accord de 9 ^{ème} Majeure de Dominante sans fondamentale...	76
B) Accord de Quinte augmentée.....	76
Section 4 : Les Cadences.....	77
§1 : La Cadence Parfaite.....	77
A) V/V.....	78
B) Degrés faibles.....	79
C) Accord de sixte napolitaine.....	80
D) La sixte augmentée allemande.....	81
§2 : La Demi-Cadence.....	81
§3 : Les Articulations non cadentielles.....	82
§4 : Cadences Rompues et Evitées.....	83
§5 : Autres particularités.....	84
Section 5 : Emprunts et Modulations.....	84
§1 : Emprunts et Dominantes secondaires.....	84
A) Emprunt au Ton de IV.....	84
B) Emprunt au Ton Relatif.....	85
C) Emprunt au Ton Napolitain.....	86
D) Emprunt au Ton de III.....	86
E) Emprunt au Ton de II sur Pédale de Tonique.....	87
§2 : Modulations.....	88
A) Au Ton de la Dominante.....	88
B) Au Ton Relatif.....	88
C) Au Ton de III.....	88
D) Par minorisation.....	89
E) Par notes enharmoniques.....	91

§3 : Marches harmoniques.....	92
§4 : Harmonies complexes.....	93
<u>CHAPITRE IV - L’Ecriture Pianistique</u>	95
Section 1 : L’accompagnement.....	95
§1 : Accompagnement figuratif.....	95
§2 : Accompagnement narratif.....	96
Section 2 : Le rythme.....	97
§1 : Rythmes syncopés.....	97
§2 : Souplesse.....	98
§3 : La polyrythmie.....	99
Section 3 : Autres types d’écriture.....	100
§1 : L’imitation.....	100
§2 : Phénomène d’écho.....	102
§3 : Questions-Réponses.....	103
Section 4 : La Technique pianistique.....	103
§1 : Formules pianistiques utilisées.....	103
A) Gammes.....	103
B) Arpèges.....	104
C) Octaves.....	105
D) Accords.....	105
E) Doubles notes.....	106
F) Sauts.....	107
§2 : Autres particularités.....	107
A) Croisements de mains.....	107

B) Usage du pouce.....	108
C) Grand ambitus d'accompagnement.....	109
D) Division fonctionnelle des mains.....	109
1) Main gauche.....	109
2) Main droite.....	110
3) Aux deux mains.....	110
 <u>CONCLUSION</u>	112
 <u>BIBLIOGRAPHIE</u>	114
 <u>TABLE DES MATIERES</u>	115

Résumé du TEP - 500 à 600 signes (espaces compris)

Français
Serge Rachmaninov (1873 – 1943) est un compositeur russe, également pianiste et chef d'orchestre, dont l'œuvre occupe une place particulière en ce début de XXème siècle. Ce mémoire se veut une approche de son langage musical grâce à une analyse détaillée des 10 Préludes op.23 pour piano composés entre 1901 – 1903. Ce recueil sera analysé par différents paramètres analytiques (la forme musicale, la mélodie, l'harmonie, l'écriture pianistique...) qui permettront de dégager des éléments caractéristiques du style du compositeur afin de mieux comprendre la nature de son univers musical.
Anglais
Serge Rachmaninov (1873 - 1943) is a Russian composer, also a pianist and conductor, whose work occupies a special position at the beginning of the 20th century. This master's dissertation aims at an approach of his musical language thanks to a detailed analysis of the 10 Preludes op.23 for piano composed between 1901 and 1903. This opus number will be analyzed by different analytical parameters (musical form, melody, harmony, pianistic writing ...), which will enable us to identify elements characteristic of the composer's style in order to better understand the nature of his musical universe.

Liste de 10 mots-clés relatifs au TEP pour recherche web

Français	Anglais
- Rachmaninov	- <i>Rachmaninov</i>
- Russie	- <i>Russia</i>
- Post-romantisme	- <i>Post-romanticism</i>
- Piano	- <i>Piano</i>
- Analyse musicale	- <i>Music analysis</i>
- Langage musical	- <i>Musical language</i>
- Mélodie	- <i>Melody</i>
- Harmonie	- <i>Harmony</i>
- Forme musicale	- <i>Musical form</i>
- Ecriture pianistique	- <i>Pianistic writing</i>

- Brève biographie de l'étudiant -

Romain Cresson commence la pratique du piano et la formation musicale à 5 ans aux côtés de Micheline Colin. Après un DEM de Piano et un DEM d'Écriture au Conservatoire à Rayonnement Régional de Grenoble, il intègre le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) en 2014 où il poursuit actuellement des études d'Écriture dans la classe de Jean-Baptiste Courtois (Contrepoint). Romain élargit ses horizons musicaux en y étudiant également l'Harmonie avec Cyrille Lehn, l'Accompagnement Chorégraphique avec Franck Prévost et Déborah Shannon-Diouf, l'Analyse avec Bruno Plantard, l'Harmonisation au Clavier avec Isabelle Duha, l'Improvisation Générative avec Vincent Lê Quang, et l'Histoire de la Musique avec Alain Nollier.

Il a reçu les enseignements d'Alexandre Tharaud, Kotaro Fukuma, Denis Pascal, et Romain Descharmes pour le piano, Jean-François Zygel pour l'improvisation, Thierry Huillet pour la création contemporaine, Emmanuelle Bertrand pour la musique de chambre, ainsi que Jean-Pierre Leguay pour l'Écriture.