

RÉFLEXIONS ET SOUVENIRS

SERGUEÏ RACHMANINOV

RÉFLEXIONS
ET SOUVENIRS

Traduction et notes de Carine Masutti

M U S I Q U E
BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2018
ISBN 978-2-283-03239-8

Ce recueil rassemble des textes parus entre 1910 et 1943 en russe ou en anglais, inédits en français.

Pour chacun d'eux, une note indique le nom et la date de la première édition.

Souvenirs¹

Russie

Je sais, lorsqu'il est question de l'ancienne Russie, celle d'avant la révolution, que beaucoup de ce qu'on dit est sujet à caution. Surtout si l'on peint tout en rose. Et à l'inverse, si on critique la Russie actuelle, l'URSS comme on l'appelle maintenant, on est soupçonné d'avoir subi des pertes

1. Les « Souvenirs » de Sergueï Rachmaninov, constitués de dix-huit pages dactylographiées prises sous la dictée par sa cousine et belle-sœur Sofia Satine, sont conservés à la Bibliothèque du Congrès des États-Unis. Ils n'ont été publiés qu'en 1968 par Sofia Satine sous forme d'article intitulé *S.V. Rachmaninov. À l'occasion du 25^e anniversaire de sa disparition*, paru dans *Novyi Journal*, 1968, n° 91, p. 125-127.

matérielles à cause du changement de régime.

Je ne parlerai donc pas de l'actuelle Russie. D'ailleurs je n'y vis plus. Je ne la connais que par les articles des journaux et les lettres que je reçois de mes correspondants russes, très rares et brèves.

Mais j'évoquerai tout de même l'ancienne Russie, celle que j'ai connue. Et croyez-moi, tout le bien que je vais en dire n'est que la vérité. Rappelons que tout ce que le pays a de grand et d'estimable est né dans l'ancienne Russie. Nos grands écrivains, Tolstoï, Dostoïevski, Tourgueniev, Tchekhov, connus dans le monde entier, sont nés et sont morts dans l'ancienne Russie. Nos célèbres compositeurs Tchaïkovski, Moussorgski, Rimski-Korsakov, aussi. Des scientifiques remarquables comme Mendeleïev, Metchnikov, Pavlov. Toutes les richesses artistiques du pays réunies dans les musées de Moscou et de Petrograd proviennent de l'ancienne Russie.



Ivanovka

L'amour de la terre est dans le cœur de tous les Russes, plus que chez n'importe quel autre peuple. Chez les Américains par exemple, il m'est imperceptible, j'ai l'impression qu'il n'existe pas.

Lorsque je parle d'amour de la terre, je ne veux pas parler de la passion de la propriété, comme dans la célèbre nouvelle de Tolstoï *Le Cheval*, de ce besoin de pouvoir dire d'une chose qu'elle est « à moi ». Non, il s'agit d'une sorte d'aspiration au repos, au calme, une admiration pour la nature et un certain penchant pour la réserve, la solitude. Je crois que chez chaque Russe il y a quelque chose de l'ermite.

Si j'évoque l'amour de la terre, c'est parce que je l'ai en moi. Autrefois, un paysan russe n'abandonnait jamais sa terre. Et si jamais on la lui retirait, il en cherchait une autre. D'un autre côté, les citadins les plus riches passaient la moitié de l'année

sur leurs terres pendant les mois d'été consacrés aux gros travaux agricoles.

Jusqu'à l'âge de seize ans, j'ai vécu sur les domaines de ma mère, puis mes parents ont été déclassés, les domaines ont disparu, vendus, et je suis allé passer les étés sur le domaine de mes cousins Satine. J'y ai passé vingt-huit ans au total, jusqu'au moment où j'ai quitté la Russie (pour toujours ?). J'ai repris le domaine à partir de 1910. Il se trouvait à trois cents miles au sud-est de Moscou, ce qui fait une nuit de train, et s'appelait « Ivanovka ». C'est toujours là que j'allais lorsque j'avais besoin de repos, de calme complet, ou au contraire lorsque j'avais un travail exigeant de la concentration. Le calme environnant m'aidait beaucoup. (Les États-Unis ont eu le bon sens d'avoir construit les écoles et les universités loin des villes.)

Ivanovka me manque toujours. Ce n'était pas une de ces beautés de la nature avec des montagnes, des précipices, ou des océans. C'était la steppe, et la steppe est comme la mer, sans limites. Au lieu de l'eau, une immensité de champs de blé,

d'avoine, d'un horizon à l'autre. On vante souvent l'air de la mer, mais si vous saviez combien meilleur est l'air de la steppe, avec ses arômes montant de la terre et de tout ce qui y pousse, et sans le roulis ! Sur le domaine il y avait un grand parc avec des arbres plantés, déjà cinquantenaires de mon temps. Il y avait un grand verger et un grand étang. Les dernières années où j'ai vécu là-bas, lorsque le domaine était passé dans mes mains, je me suis passionné pour la gestion de la propriété. Cette passion n'avait pas la sympathie de ma famille qui craignait qu'elle ne me détourne de mes activités musicales. Je travaillais énormément l'hiver en « faisant de l'argent » avec les concerts, mais l'été c'était la terre. J'améliorais la gestion, je faisais l'inventaire des bêtes, j'aidais à l'entretien des machines. Nous avions des moissonneuses-lieuses, des faucheuses et des semeuses, dont une grande partie était des McCormick importées d'Amérique.

Début 1914, personne, y compris moi, ne s'attendait à la guerre. J'étais sur le point de réaliser mon rêve : acheter un gros

tracteur américain. Je me souviens que pour l'achat je voulais passer par notre ministère de l'Agriculture. Je suis allé chez un des représentants de la province, que je connaissais, et lui ai exposé ma demande. Il a beaucoup cherché à m'en dissuader, à me persuader qu'avec le nombre de chevaux que je possédais (j'en avais une centaine) je n'avais absolument pas besoin d'un tracteur. À la fin, assez énervé, il m'a demandé : « Et qu'est-ce que tu vas en faire ? – Je le conduirai moi-même », lui ai-je répondu. Il a accepté, pensant sûrement que tout le monde était en train de devenir fou, et il a promis de me trouver mon tracteur pour les travaux d'automne. Je n'ai jamais vu ce tracteur car, en août, la guerre commençait...

Je n'ai pas envie de parler de ce temps-là.



L'Opéra privé

J'ai terminé mes études au Conservatoire de Moscou en 1892 et l'année suivante, grâce au soutien de Tchaïkovski, je me retrouvai soudain élevé à la plus haute distinction. Je reçus la médaille d'or pour *Aleko*, mon opéra en un acte d'après le livret distribué à tous les étudiants de la classe de composition libre de 1892. Cette composition avait retenu l'attention de Tchaïkovski. Son influence était si grande dans le monde musical russe que, sur son avis, cet opéra d'un débutant de vingt ans a été choisi pour être monté sur la scène du Théâtre impérial du Bolchoï. C'était un événement tout à fait exceptionnel – quoique peut-être moins que la présence de ma grand-mère dans une loge du balcon.

L'opéra a eu un grand succès, mais il me semble qu'on peut mettre cela sur le compte de ma jeunesse et de ma révérence

maladroite aux applaudissements nourris du public. L'influence de Tchaïkovski a bien sûr été déterminante.

Hélas ! ce brillant succès n'a été que de courte durée. *Aleko* a été monté au Bolchoï au printemps, juste à la fin de la saison 1893. On reprenait le 1^{er} septembre à la saison d'automne, après les quatre mois de vacances d'été. Tchaïkovski avait eu l'intention de placer mon *Aleko* au répertoire du Bolchoï en même temps que son propre opéra *Iolanta*. Il était ainsi prévu par la direction du théâtre qu'on voie les deux opéras en décembre de la même année. Mais Tchaïkovski mourut le 25 octobre 1893¹...

Ma carrière si prometteuse avec son soutien s'est arrêtée avec sa mort. *Iolanta* fut effectivement monté en décembre au Bolchoï, mais... avec un autre opéra, et mon *Aleko* n'est plus reparu sur la scène du Bolchoï de Moscou.

Ma vie devint de plus en plus difficile. Je donnais quelques leçons et essayais de

1. Le 6 novembre dans le calendrier grégorien.

me faire engager comme pianiste, sans grand succès. J'ai vécu comme cela pendant deux ou trois ans, et puis, un beau jour, je reçus une proposition extraordinaire et inattendue, dans un tout autre domaine. Un très riche industriel des chemins de fer, Savva Mamontov, avait eu l'idée de créer un Opéra privé. Il m'offrit le poste de second chef d'orchestre, que bien sûr j'acceptai tout de suite. Mamontov était une figure flamboyante de Moscou, un protecteur des talents émergents de la littérature, de la musique ou de la peinture. Il recrutait parmi ses amis artistes pour la réalisation des décors, des costumes ou autres. Il me dit qu'il avait invité dans la troupe un jeune chanteur doué d'un talent infini, avec lequel il était certain que j'aurais plaisir à travailler. Cette appréciation n'était pas le moins du monde exagérée : c'était Fedor Chaliapine. Cet artiste stupéfiant a encore aujourd'hui un énorme succès. Qui n'a pas vu ni entendu Chaliapine dans sa jeunesse, lorsqu'il a créé ses rôles, ne connaît pas l'exceptionnel et inoubliable plaisir d'assister à la création

d'un génie. C'était l'époque de son Boris Godounov, de son Ivan le Terrible et d'autres rôles avec lesquels il a conquis le monde entier. Mon amitié avec ce grand artiste date de cette époque, et à mon grand bonheur dure encore aujourd'hui.

Mamontov était un metteur en scène né. Il s'est principalement intéressé à la scène, à la décoration et à la production artistique, et s'est entouré de collaborateurs de talent comme Serov, Vroubel et Korovine. Je l'ai souvent entendu donner des conseils, même à Chaliapine. D'ordinaire ils étaient brefs : une remarque lancée en passant, une idée générale, une phrase courte. Chaliapine comprenait immédiatement et, avec son don exceptionnel, les restituait par la suite en des créations si nettes et vivantes qu'on ne pouvait qu'être stupéfié par cet homme béni des dieux capable de créer intuitivement, presque sans effort !

Mamontov s'intéressait moins à l'aspect purement musical de l'entreprise, c'est-à-dire l'orchestre et le chœur. Il n'intervenait jamais dans notre travail, sauf peut-être

dans les cas où le premier chef d'orchestre, l'italien Esposito, ou moi-même, en tant que second chef, lui demandions de nous accorder une répétition supplémentaire, ce qu'il nous refusait souvent. Et l'aspect commercial de son entreprise ne l'intéressait pas du tout, si bien que nous manquions d'une direction capable et expérimentée.

À chaque représentation, toutes ces particularités de l'entreprise Mamontov étaient flagrantes : un spectacle toujours intéressant, novateur et original, et en même temps un orchestre n'ayant pas suffisamment répété, un chœur mal préparé, et d'autres défauts nombreux comme des retards de lever de rideau, des entractes trop longs, etc. Pour illustrer le peu d'attention aux détails : lorsqu'on devait faire un rapide changement de décor, sans entracte (le chef d'orchestre et le public restant à leurs places), le régisseur avait une méthode originale consistant à donner un grand coup de poing dans le fond du décor pour indiquer que la scène était prête pour le tableau suivant. Cela me mettait hors de moi quand je dirigeais. Il

a fallu plusieurs jours de longues discussions pour que le régisseur accepte de renoncer à son signal habituel et me fasse un geste depuis les coulisses. Je lui en ai été reconnaissant, mais cela demandait de ma part plus d'attention : dès que je manquais le geste, il se remettait à frapper furieusement du poing !

Et lorsqu'il y avait à réaliser un décor compliqué, c'étaient des difficultés et des malentendus sans fin. Je me souviens parfaitement de la première de l'opéra *Sadko* que Rimski-Korsakov venait de terminer, qui a été si brillamment exécuté il y a deux ans par le Metropolitan Opera de New York sous la baguette de Serafin¹. Dans le spectacle de Mamontov, les décors, les costumes, le maquillage, tout était magnifique, mais l'orchestre était mauvais et le chœur encore pire. Les choristes étaient si mal préparés qu'ils étaient tout le temps obligés de jeter un œil sur la partition cachée dans la large manche de leur

1. Tullio Serafin (1878-1968), chef d'orchestre italien.

costume, faisant des efforts incroyables pour ne pas se faire voir du public.

Il y eut d'autres couacs lors des premières représentations de *Sadko*, et même en présence de Rimski-Korsakov. Un jour par exemple, au moment où Sadko devait se rendre au royaume du tsar de la mer, la planche jetée du vaisseau sur l'eau, c'est-à-dire le plancher de scène, fit un bruit de tonnerre. Ou encore, l'un des grands poissons du royaume sous-marin « nageant » tranquillement sur la longueur de la scène, et qui, en se retournant, a révélé son envers au public... Malgré tout cela, le succès du nouvel opéra de Rimski-Korsakov fut immense.

Par respect pour le compositeur présent au spectacle, même les rôles secondaires avaient été confiés aux meilleurs artistes. Chaliapine chantait la partie du marchand varègue et, cette fois encore, nous en a donné une vision inoubliable.

Mamontov était vraiment un grand homme, et son influence fut grande dans l'art de l'opéra russe, comparable à celle de Stanislavski dans le théâtre.



Le Bolchoï

Vous avez vu le Théâtre du Bolchoï à Moscou, au moins en photographie. Quel édifice grandiose, magnifique, sur la place qu'on a baptisée place du Théâtre, à l'emplacement même d'un autre théâtre impérial, de moins grande dimension. C'est ainsi que nous avons maintenant un Bolchoï et un Maly¹.

On accédait au bâtiment par ses trois faces. C'était le premier théâtre de cette dimension dans le monde, magnifiquement décoré à l'intérieur également, qui comptait six niveaux avec des galeries tapissées de velours rouge, et la somptueuse loge du tsar au centre du balcon. De chaque côté, quinze autres loges larges et spacieuses, chacune disposant d'une avant-loge. Sur le même

1. Bolchoï signifie littéralement « grand théâtre » ; et Maly, « petit théâtre ».

niveau, de part et d'autre de la scène, se trouvaient deux loges dites « grand prince ». En bas, deux loges aux extrêmes, dites « directoriales » et réservées exclusivement aux plus hautes autorités du palais. Il faut dire ici que, durant l'époque où j'ai travaillé au Bolchoï, je n'ai jamais vu personne ni dans la loge du tsar ni dans la directoriale.

Si vous aviez pu assister ne serait-ce qu'à un seul des concerts caritatifs qu'organisait le Théâtre impérial au profit des invalides une fois par an ! C'était une tradition qui remontait quasiment à la guerre russo-turque. Le concert en lui-même ne présentait pas grand intérêt musicalement parlant, d'ailleurs les amateurs de musique n'y assistaient pas. Lorsqu'il m'est arrivé d'y être, c'était la courte période de deux saisons pendant laquelle j'ai travaillé au Bolchoï.

La salle était éclairée *a giorno* et pleine à craquer, tous les militaires en grande tenue, les femmes en robe de soirée. Le corps de l'orchestre comptait cent vingt musiciens et le chœur cent vingt chanteurs. Les orchestres de l'armée représentaient sur

scène cinq cents à six cents personnes et, en raison de la largeur de la scène et du grand nombre de participants, un second chef venait en renfort du chef d'orchestre principal. Et si vous aviez entendu juste le premier morceau, qui était d'habitude l'hymne russe, je suis certain que cela vous aurait laissé une impression inoubliable.

Ou imaginez un opéra russe, *Une vie pour le tsar* par exemple. Le deuxième acte s'ouvre sur le bal du seigneur polonais où cinquante à soixante couples de danseurs du ballet impérial font leur entrée sur une polonaise. Et quelle entrée ! Quelle danse !

Toute la troupe, c'est-à-dire le ballet, l'orchestre, le chœur et tous les artistes, était supervisé par ce qui s'appelait le Bureau des théâtres impériaux, se trouvant à deux blocs du théâtre, qui avait également la charge des théâtres dramatiques. J'ai eu de moins bons moments avec cette institution. Quelle paperasserie ! Ainsi, un jour, répétant *La vie pour le tsar*, je voulais faire jouer une danse *pianissimo*, mais le tintement des éperons des danseurs faisait un tel bruit qu'il étouffait l'orchestre. J'ai

demandé au régisseur de m'en débarrasser, ce à quoi il m'a répondu qu'un soldat polonais sans éperons ne serait pas crédible. Il a fallu envoyer un rapport au Bureau des théâtres impériaux, dont la simple réponse écrite a été : « Supprimez les éperons. »

Mais je dois dire aussi que, pour nos moyens matériels, le Bureau des théâtres impériaux a toujours été très généreux, il ne regardait pas à la dépense pour produire l'opéra le plus somptueux.

On ne manquait ni de temps ni de moyens au Théâtre du Bolchoï. Tout était établi et pensé jusqu'au moindre détail. Pour la réalisation de quelque miracle technique dans un ballet fantastique, on faisait appel à l'imagination et aux compétences de l'illustre ingénieur Waltz. Au Bolchoï, des incidents tels que ceux que j'ai évoqués au sujet de l'Opéra privé de Mamontov ne pouvaient pas se produire. Je ne me souviens que d'un cas amusant, dans *La vie pour le tsar*. Le quatrième acte se passe dans une forêt sauvage, dense et obscure. Le héros est seul sur scène. Pour sauver le nouveau tsar, il a égaré les Polonais dans

la forêt. Le héros sait que sa ruse sera découverte et que sa mort est proche. Ses tourments s'expriment dans une merveilleuse aria que chantait ce soir-là Fedor I^{er}, je veux dire Chaliapine. La scène s'assombrit, le vent souffle plus fort et la neige commence à tomber. C'est l'une des pages les plus inspirées du père de la musique russe qu'est Glinka. Je commence à jouer ce blizzard, et soudain, depuis mon pupitre, je vois au fond de la scène quelque chose bouger et s'approcher doucement. Un chat ! Un chat, tout ce qu'il y a de plus ordinaire, qui trotte vers moi et le souffleur, sans se presser. Puis il s'assied là, très à l'aise, absolument pas dérangé par le blizzard. La scène était vide, et Chaliapine sur le côté ne l'avait pas vu. Je craignais surtout la réaction de Chaliapine à quelque chose qui n'était pas prévu dans le livret. Je craignais aussi celle du public, qui ne pourrait s'empêcher de rire. Mais il s'est retenu, par seul respect pour Chaliapine. Et le chat, tout aussi tranquillement, est allé vers le trou du souffleur où l'on a commencé à voir du mouvement.

Apparemment le souffleur a voulu chasser le chat, qui a pris peur et a détalé à fond de train, la queue en l'air, vers la gauche de la scène, passant juste devant Chaliapine. Ici le public ne s'est plus retenu de rire, discrètement toutefois. Mais tout s'est bien terminé, et même Chaliapine à l'entracte m'a dit d'une voix paisible : « C'est fou le réalisme de cette production : la forêt, et de vraies bêtes ! »

Tous les théâtres de Moscou ainsi que les trois de Saint-Pétersbourg étaient administrés par le directeur des théâtres impériaux qui résidait en permanence à Saint-Pétersbourg mais venait à Moscou pour les premières. À mon époque, le directeur était V. A. Teliakovsky, un homme intelligent et progressiste avec qui il était facile de travailler et qui soutenait toute proposition raisonnable.

Je voudrais mentionner aussi une autre particularité des théâtres impériaux qui, à ma connaissance, n'a pas d'équivalent dans aucun autre pays. Tous les artistes de scène, du dernier choriste ou de la dernière danseuse jusqu'au premier chef d'orchestre,

étaient amenés aux spectacles et aux répétitions puis ramenés chez eux dans un fiacre spécialement alloué par la Cour pour le Théâtre. La gestion en était assurée par un fonctionnaire spécifique et quelques courriers. Malgré leur aspect antédiluvien, chaque Moscovite dans la rue savait sans se tromper qu'ils appartenaient au Théâtre. Le nombre de passagers à bord pouvait varier selon le rang des artistes : le chef d'orchestre avait le droit d'occuper le fiacre à lui tout seul, tandis que les derniers danseurs et choristes montaient à six, ramenés chez eux l'un après l'autre selon leur adresse. Cela représentait tout un service, et je pense que bien des pays démocratiques pourraient introduire chez eux quelque chose de semblable pour leurs artistes.

J'ai ainsi travaillé au théâtre du Bolchoï pendant deux saisons. On m'avait imposé la direction du seul répertoire russe. Tout le répertoire étranger était dirigé par Altani. En dehors de l'intérêt purement musical et des possibilités offertes par le Théâtre impérial, j'ai voulu y travailler dans le but de pouvoir monter aussi les petits opéras

que je venais de terminer, *Francesca da Rimini* et *Le Chevalier avare*. Ils ont été montés pendant ma seconde année, en 1906. Le rôle principal était tenu par Baklanov qui débutait, il y était d'ailleurs excellent.

Au terme de ces deux saisons, le directeur m'a fait une proposition des plus flatteuses pour la saison suivante, en me promettant une indépendance complète dans la gestion (rappelez-vous l'incident des éperons !). Mais j'ai tout de même décliné l'offre¹, ayant prévu de partir pour Dresde, pour m'y isoler et composer...

1. L'été 1906, S. Rachmaninov prend la décision de quitter le Bolchoï. V. A. Teliakovsky, alors directeur des théâtres impériaux, tenta plusieurs fois en vain de le faire revenir.

Mon Prélude en do dièse mineur¹

À l'occasion de mon séjour aux États-Unis, j'espère pouvoir établir définitivement le point suivant : j'ai d'autres motifs de figurer dans le monde musical que mon *Prélude en do dièse mineur*.

Dans mon pays, cette œuvre était une simple étape de mon passé ; et elle n'était pour moi qu'un souvenir de jeunesse jusqu'à ce voyage en Angleterre il y a quelques années où j'ai eu la surprise de voir que tous les jeunes pianistes la jouaient. Lorsque après cela j'ai été invité aux États-Unis, j'ai demandé si j'y étais suffisamment connu pour que le public trouve un intérêt à venir me voir jouer. On m'a aussitôt fait savoir

1. Article publié en anglais à New York dans *The Delineator* en février 1910.

que tous les musiciens me connaissent comme l'auteur du *Prélude en do dièse mineur*. J'aurais dû en être content. Mais cette opportunité pouvait tourner au cauchemar car je n'avais pas de droits d'auteur garantis à l'international pour ce *Prélude*. Si ç'avait été le cas, il m'aurait vite rendu riche et célèbre – et je pouvais bien ne devenir ni l'un ni l'autre. Fort du succès de cette œuvre mineure, j'ai écrit un cycle de dix *Préludes*, op. 23, et pris mes précautions pour en réserver les droits auprès d'un éditeur en Allemagne. Je les trouve bien meilleurs que mon premier *Prélude*, mais le public ne pense pas comme moi. Je ne le jurerais pas, peut-être est-ce moi qui me trompe, mais la garantie des droits d'auteur a peut-être eu un effet néfaste sur le succès de cet opus. Je me poserai toujours la question de savoir en quoi réside la popularité de cette œuvre du passé : est-ce grâce à ses qualités propres, ou à l'absence de droits réservés ?

En me demandant de débattre sur ma propre œuvre et de ses diverses interprétations, le *Delineator* me met dans une position délicate.

Depuis mon séjour aux États-Unis, j'ai découvert plusieurs productions en rapport avec ce *Prélude* et sa création. Je profite de cette occasion pour dire la vérité à son propos.

J'avais dix-huit ans lorsque j'ai terminé mes études au Conservatoire de Moscou. La musique n'était pas une profession rentable, même pour ceux qui parvenaient à la célébrité, et généralement sans espoir pour les débutants. Au bout d'un an, je me trouvai démuné. Comme j'avais besoin d'argent, j'ai écrit ce *Prélude* et l'ai vendu à un éditeur pour une somme fixe. En bref, j'en ai reçu quarante roubles, environ vingt dollars. Admettez que c'est un maigre salaire, par rapport au profit qu'en a fait l'éditeur. Mais le système d'indemnisation fonctionnait bien alors, et je n'avais pas de raison de m'en plaindre. À mon arrivée ici, on m'a souvent interrogé sur ce que j'imaginai en écrivant cette musique, autrement dit quelle avait été ma source d'inspiration. En dehors de la grande nécessité pour moi de gagner de l'argent, je n'étais inspiré que du désir de créer quelque chose de beau

et d'artistique. Un prélude est par nature de la musique pure et ne saurait être enfermé dans une musique à programme ou impressionniste. Les commentateurs ont attribué aux *Préludes* de Chopin toutes les significations possibles. On a même donné un nom à l'un d'eux : « La goutte d'eau ». On peut rappeler ici l'histoire de George Sand, comment Chopin s'est mis en colère lorsqu'elle lui a fait remarquer une harmonie imitative. La musique pure peut suggérer une idée à l'auditeur, ou lui insuffler un état d'esprit, mais sa fonction première est de lui procurer un plaisir intellectuel par sa beauté et la diversité de ses formes. C'est à cela que tendait Bach dans son extraordinaire cycle de préludes, une source de plaisir infini pour un auditeur musicalement éclairé. Si nous tentons de chercher en eux un reflet de l'état d'esprit du compositeur, on perd de leur beauté incomparable. Si nous voulons entrer dans la psychologie des préludes, il nous faudra comprendre que leur fonction n'est pas d'illustrer un état d'esprit, mais son développement. Le prélude, tel

que je me le représente, est une forme de musique destinée à être jouée avant des pièces plus substantielles, ou en introduction à quelque autre mouvement et qui en sera un reflet par son appellation. C'est une forme « générée » et qui peut aussi être utilisée pour une musique indépendante. Mais dès lors qu'on donne un nom à une pièce de musique, il faut faire en sorte, dans une certaine mesure, que ce nom soit justifié.

Dans le prélude dont nous parlons ici, je me suis efforcé de fixer l'attention sur le thème du début. On doit faire sonner ces trois notes en unisson d'octaves de manière solennelle et menaçante. Le motif issu de ces trois sons est ensuite développé sur douze mesures d'une première section, avec en contrepoints une mélodie contrastante en progression d'accords sur les deux clefs. Il y a ici opposition de deux éléments mélodiques visant à capter l'attention de l'auditeur. L'essence du thème principal : une base solide, une mélodie harmonisée contrastante. Sa fonction : dissiper la noirceur. Mais si le développement se

prolonge, il s'ensuit une certaine monotonie, il est alors temps de passer rapidement à la partie médiane. Avec un changement d'humeur brutal, vingt-neuf mesures telle une tempête qui approche et grossit à mesure que la mélodie se déplace vers le haut. Cette partie est faite de petites durées, tandis que le premier thème revient en apogée, doublé simultanément main gauche et main droite. La tempête retombe, la musique revient progressivement au calme et le morceau conclut sur une coda de sept mesures. L'auditeur est frappé, puis agité, puis calme. Il est maintenant prêt à accueillir l'œuvre suivante. Le prélude a rempli son office. Si un élève doit travailler ce morceau, qu'il se souvienne simplement de ce que je viens de dire. Qu'ensuite il étudie minutieusement la structure de la composition. Les sections sont très simples [...]¹.

Première indication technique : définir le bon tempo pour le premier thème et le tenir sur la durée de la première partie.

1. Texte interrompu.

L'erreur commune est de le jouer trop fort. J'admets que la tentation est grande, mais le point culminant ne se trouve pas au début. Réservez vos forces car vous allez trouver plusieurs *fff* par la suite. Il faut prendre légèrement les accords de la mélodie dans la voix supérieure, en caressant le clavier. Le pianiste doit absolument s'efforcer de faire chanter la voix supérieure dans les accords de la main droite. Par conséquent il faut éviter de prendre les accords de manière inégale ou en arpèges, ce qui ferait perdre de l'égalité dans le mouvement. La difficulté de la première partie est de conserver la régularité du geste. L'attaque des trois notes du premier thème ne doit pas être trop forte, suffisamment tout de même pour qu'elles soient toutes entendues. Dans la partie *agitato*, il est important de souligner les triolets supérieurs à la main droite. C'est pourquoi j'ai indiqué *allegro con fuoco*. Le pianiste doit adopter un tempo selon ses possibilités techniques. Pour mettre en relief la mélodie, il n'est pas

nécessaire de jouer plus vite qu'on est en mesure de le faire.

La répétition de la première partie en octaves doublées requiert du pianiste la concentration de toutes ses forces. Il faut prévenir l'élève de l'erreur de confondre fureur avec ampleur et majesté. Il sera plus sûr d'exécuter ce passage trois fois plus lentement qu'au début, et surtout de veiller à la régularité du decrescendo. Je pars, moi, en commençant à la sixième mesure de cette partie. Notez particulièrement que dans la coda la mélodie se concentre dans la voix médiane des accords à la main droite et à la main gauche, et qu'il est indispensable de l'accentuer légèrement. Gardez-vous de la tentation d'arpéger les accords conclusifs.