



Conservatoire Royal de Liège

Travail de fin de Bachelier en
Analyse Musicale

Danses Symphoniques de S. Rachmaninov

Valère Burnon

Professeur : Jean-Marie Rens



Année Académique 2017 – 2018

ERRATUM



Figure III – 6 : les numéros de mesure présents à gauche de la figure doivent être rectifiés :

- # la mesure 52 correspond en réalité à la mesure 48 ;
- # la mesure 63 doit être remplacée par la mesure 62 ;
- # la mesure 67 fait finalement référence à la mesure 66.

Figure III – 33 : ici également, un numéro de mesure est erroné. Il s'agit en fait de la mesure 235 qui correspond en fin de compte à la mesure 239.

Figure III – 36 : dans ce cas-ci, ce ne sont pas les numéros de mesures qui sont faux, mais bien les notes elles-mêmes. En effet, dans le troisième exemple cité, celui apparaissant à la mesure 282, le ré_b final doit être remplacé par un mi_b.

Figure III – 39 : les numéros de mesure des extraits cités ont été involontairement omis de la part de l'auteur. Les voici dans l'ordre : 30, 24, 53 et 71.

Figure III – 40 : même cas de figure que pour la figure précédente. Voici les numéros de mesure : 252, 262 et 282.

PRÉLUDE



Figure de proue postromantique tant admirée auprès des pianistes, critiquée par d'autres, Rachmaninov demeure incontestablement l'une des plus grandes personnalités musicales de son temps. Il a su convaincre le public de son époque par son caractère intensément expressif, son sens de la retenue dans ses interprétations et son souci de la tradition tonale et romantique qui le suivra sa vie entière, lui attirant la plupart du temps les foudres de compositeurs ayant franchi le cap de l'atonalité et considérant Rachmaninov comme le dernier survivant d'une lignée romantique qu'ils considèrent comme éteinte.

Cependant, Rachmaninov, ce n'est pas seulement du romantisme. Bien que ses premières œuvres de maturité, parues après la création de sa *Première Symphonie en ré mineur op. 13*, comme son célèbre *Second Concerto pour piano en do mineur op. 18*, puissent paraître aux yeux de l'intelligentsia musicale tant passée que présente comme surfaites, comme excessivement porteuse de sentiments, les critiques n'osent que très rarement se prononcer sur la valeur compositionnelle de la dernière partie créatrice du compositeur, partie qui prend départ en même temps que son bateau en direction des États-Unis en 1917, pays dans lequel il séjourna jusqu'à la fin de sa vie. Il faut dire que ce pan de la musique rachmaninovienne est de nos jours beaucoup moins connu et joué que le précédent.

Pourtant, les quelques critiques de l'époque ayant pu écrire à propos de cette musique ne l'ont que peu diffamée, preuve que le compositeur a su changer son écriture, sa technique de composition voire son esthétique sans en modifier ni la qualité, ni l'âme.

Pour illustrer ce changement compositionnel survenu dans la période américaine de Rachmaninov, quoi de mieux que de s'intéresser à son ultime œuvre, composée en 1940, sa « dernière étincelle », comme il disait : les *Danses Symphoniques op. 45*.

Les *Danses Symphoniques* sont une œuvre singulière chez Rachmaninov, car étant la seule uniquement et entièrement composée aux États-Unis. Dédiée à l'Orchestre de Philadelphie ainsi qu'à son chef, Eugène Ormandy, la pièce devait initialement s'appeler *Danses fantastiques*, les trois mouvements portant respectivement les noms « Midi », « Crépuscule » et « Minuit », trois titres qui feraient référence à trois phases de la vie de Rachmaninov. Elle peut donc être comparée au poème symphonique *Les Cloches op. 35*, composé quelque 27 ans plus tôt, dans le sens où les quatre mouvements de ce dernier faisaient également référence aux quatre âges de la vie : l'enfance, la jeunesse, la guerre et la mort.

Mais si ces deux œuvres sont apparentées au niveau de l'argument, elles sont dissemblables à bien des égards, et notamment dans les grands points constituant l'analyse générale d'une pièce orchestrale, à savoir la forme, la thématique, l'harmonie, l'orchestration et la rythmique. C'est cette structure analytique que nous tâcherons de suivre dans ce dossier.

Tout d'abord donc, nous nous pencherons sur la forme globale des trois pièces symphoniques. Rachmaninov fait-il de grandes percées à ce niveau ? Peut-on y voir le fantôme d'une forme antérieure comme par exemple la forme-sonate ?

Ensuite, nous enchaînerons avec l'analyse motivique et thématique des *Danses Symphoniques*. Comment qualifier la thématique rachmaninovienne dans sa période américaine ? Y a-t-il de grands changements par rapport à ses périodes compositionnelles précédentes ?

Puis nous nous attaquerons à une des plus grandes forces dans l'écriture de Rachmaninov : l'harmonie. Quelles sont les véritables avancées à ce sujet ? Peut-on y voir des influences américaines ?

L'orchestration sera l'avant-dernier chapitre de ce document. Celle des *Danses Symphoniques* est-elle différente de celle que lui ont enseignée les grands maîtres romantiques russes ? Si oui, en quoi est-elle novatrice ?

Enfin, le dernier point important de ce dossier sera accordé au rythme. Bien que quelque peu délaissée par Rachmaninov pendant le reste de sa carrière de compositeur, la rythmique occupe en effet une place prépondérante dans son esthétique américaine.

Tâchons de déceler les mystères et les richesses de cette écriture méconnue afin d'adopter un autre regard sur l'esthétique ô combien passionnante de ce grand compositeur qu'était Sergei Rachmaninov.

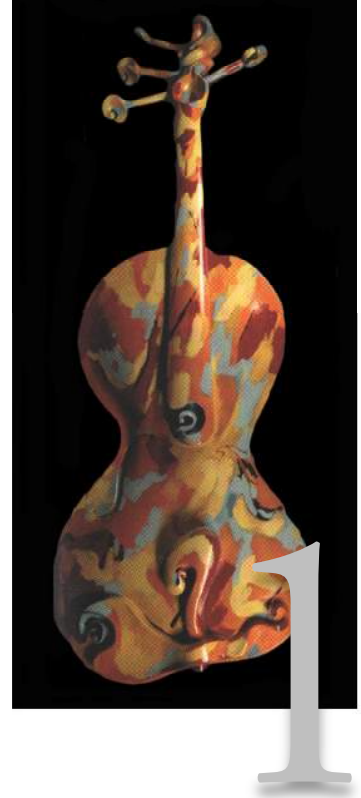
AU PROGRAMME



QUELQUES MOTS SUR RACHMANINOV AVANT DE COMMENCER	6
Sa vie	6
Son style	11
GARDONS LA FORME !	14
De la première <i>Danse Symphonique</i>	14
De la seconde <i>Danse Symphonique</i>	18
De la troisième <i>Danse Symphonique</i>	22
IL SUFFIT DE RESTER DANS LE THEME	27
De la première <i>Danse Symphonique</i>	27
De la seconde <i>Danse Symphonique</i>	35
De la troisième <i>Danse Symphonique</i>	41
QUAND RACHMANINOV VIT EN HARMONIE	50
De la première <i>Danse Symphonique</i>	50
De la seconde <i>Danse Symphonique</i>	72
De la troisième <i>Danse Symphonique</i>	75
QUELLE ORCHESTRATION ?	83
Avant tout un grand respect de la tradition	83
Des nouveautés	84

DU RYTHME !.....	101
Éléments issus de la danse.....	101
Hémioles et polyrythmies en tous genres.....	105
FINAL	112
REFERENCES.....	114
Bibliographie	114
Webographie.....	114
Iconographie	114

QUELQUES MOTS SUR RACHMANINOV AVANT DE COMMENCER ...



Sa vie

Sergei Vassilievitch Rachmaninov (ou Serge Rachmaninoff) naquit le 1^{er} avril 1873 dans un milieu de petits nobles russes. Son père, Vassili Arkadieitch Rachmaninov (1841 – 1916), était un officier dans l'armée mais demeurait une personne charmante et affectueuse ; d'aucuns prétendent que c'est de lui que le jeune Sergei tint son goût prononcé pour la musique. Sa mère, Lyubov Petrovna Butakova (1853 – 1929), était quant à elle une personne beaucoup plus froide et peu aimante avec qui Sergei se vit obligé de vivre suite au divorce de cette dernière avec Vassili Rachmaninov après avoir emménagé dans un petit appartement à Saint-Pétersbourg par manque de moyens financiers.

Outre sa mère, le jeune Rachmaninov vécut également avec sa grand-mère maternelle, Sofia Butakova (1823 – 1904), dont il aurait été le préféré. Ce fut grâce à Sofia si Sergei put aller dans les églises, notamment la Cathédrale Saint-Sophie de Novgorod, où il put écouter par lui-même le chant orthodoxe et le son des cloches, qui devinrent une composante importante de sa personnalité musicale ultérieure.

Rachmaninov entra au Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1882, à l'âge de neuf ans donc, où il reçut dès treize ans l'enseignement du redoutable Nikolaï Zverev (1832 – 1893), un professeur émérite, ami d'Anton Rubinstein (1829 – 1894) et de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840 – 1893) et réputé pour sa didactique draconienne, obligeant tous ses élèves à se mettre au clavier dès six heures du matin. Alors que le jeune Rachmaninov commençait déjà à composer, il entra en conflit avec son maître, ce dernier prétextant que l'activité de pianiste était incompatible avec la composition. C'est à cette époque qu'il rencontra Tchaïkovski qui déjà remarqua les talents impressionnants du jeune Rachmaninov au clavier.

Après deux ans de labeur auprès de Zverev, Rachmaninov obtint un premier diplôme à quinze ans et put désormais apprendre l'harmonie, la théorie musicale, le contrepoint, la fugue et la composition auprès des grands maîtres russes que sont Anton Arenski (1861 – 1906) et Sergei Taneïev (1856 – 1915), deux enseignements qui se feront fortement sentir dans son futur style musical. Pour le piano, Rachmaninov se forma auprès de son cousin germain, Alexandre Siloti (1863 – 1945), élève de Zverev et surtout de Franz Liszt (1811 – 1886) à Weimar (Allemagne). Parmi ses amis au conservatoire, l'on peut citer également Alexandre Scriabine (1872 – 1915), qui, bien que développant par la suite un style bien différent, possède le même ancrage dans la tradition russe que Rachmaninov.

À seize ans, Rachmaninov déménagea pour s'installer chez ses cousins Satine, des aristocrates vivant à Tambov, à cinq heures de Moscou, dans leur domaine nommé Ivanovka. Là, Rachmaninov trouva un véritable foyer et un endroit calme pour composer. Rachmaninov vécut alors sa première histoire d'amour avec Vera, la plus jeune fille de la famille voisine Skalon, mais la mère de celle-ci s'y opposa et interdit à Rachmaninov de lui écrire, le laissant correspondre avec sa sœur aînée Natalia, cousine germaine du compositeur. C'est à partir de ces lettres que l'on peut retracer les premières compositions de Rachmaninov.

Le compositeur obtint en 1891 son diplôme de piano et se lança dès lors dans l'écriture d'un opéra resté non-classé, *Aleko*, écrit en dix-sept jours seulement et très inspiré de *La Dame de Pique* de Tchaïkovski, opéra qui lui valut d'obtenir avec un an d'avance son diplôme de composition ainsi que la grande médaille d'or du Conservatoire, jusqu'alors attribuée à deux étudiants uniquement.

Rachmaninov entama donc du haut de ses vingt ans une carrière florissante, tant portée sur le piano que sur la composition. Il écrivit un premier *Concerto pour piano en fa dièse mineur op. 1*, des *Morceaux de Salon op. 3* dont est issu le célèbre *Prélude en do dièse mineur op. 3 n°2*, et aussi un deuxième *Trio élégiaque op. 9 en ré mineur*, écrit à la mort de Tchaïkovski en 1893, mort qui l'attrista beaucoup. Le compositeur rencontra un grand succès, tant auprès de la presse que du public. Cependant ce rêve tranquille et idyllique allait rapidement céder la place à un brusque retour à la dure réalité de la vie.

Rachmaninov était connu, comme Robert Schumann avant lui, pour avoir un comportement quelque peu bipolaire. Ainsi, il ne fallut que peu de choses pour déstabiliser sa santé mentale déjà fort fragile. Il ne fallut en réalité qu'une seule soirée : celle de la création de sa *Première Symphonie op. 13* le 15 mars 1897.

Dans sa *Première Symphonie*, Rachmaninov exprime des sentiments profonds : très sombre et noire, cette noirceur étant en partie amenée par l'énonciation omniprésente du motif musical du *Dies Irae*, motif issu du rituel liturgique de la *Messe des Morts*, le compositeur dédicaca par-dessus le marché le manuscrit à une certaine « A. L. », supposée Anna Lodyzhenskaya, la belle épouse de Peter Lodyzhensky. Y eut-il quelconque relation entre les deux individus que Rachmaninov aurait voulu décrire dans sa symphonie, cette dernière portant d'ailleurs comme épigraphe « C'est à moi qu'appartient la vengeance » ? Cette question restera sans doute à jamais sans réponse.

Toujours est-il que cette *Première Symphonie* valait beaucoup aux yeux de Rachmaninov. Par conséquent, grande fut sa déception lors de la création de l'œuvre, délicate pour l'orchestre et malheureusement dirigée par un Alexandre Glazounov visiblement complètement ivre, quand le public et surtout la critique décrièrent son œuvre, comme l'exprime très bien le commentaire acrimonieux de César Cui, compositeur russe emblématique du Groupe des Cinq et critique artistique sévèrement impitoyable :

S'il y avait un conservatoire en Enfer, et si un de ses étudiants talentueux avait dû composer une symphonie à programme basée sur l'histoire des « Dix Plaies d'Égypte », et s'il composait une symphonie comme celle de M. Rachmaninov, alors il aurait accompli sa tâche brillamment et ravirait les habitants de l'Enfer. Mais pour nous, cette musique laisse une très mauvaise impression, avec ses rythmes brisés, son obscurité et son imprécision formelle, la répétition insignifiante des mêmes petites cellules [thématiques], le son nasillard de l'orchestre, le fracas incessant des cuivres, et surtout son harmonisation perverse et maladroite, ses lignes aucunement mélodique, l'absence totale de simplicité, de naturel et de thèmes.

Suite à cela, Rachmaninov tomba dans trois de dépression nerveuse, trois ans pendant lesquels il stoppa quasiment sa production compositionnelle. Il fallut attendre 1901 pour que le compositeur ne sorte de ce tourbillon infernal de troubles psychiques, notamment grâce aux talents du médecin neurologue et hypnotiseur Nicolas Dahl qui lui conseilla d'entreprendre l'écriture d'un concerto pour piano, qui devint alors le célèbre *Second Concerto pour piano en do mineur op. 18* que tout le monde connaît et qui fut quant à lui un succès renversant. Ce concerto fut d'ailleurs dédié à Nicolas Dahl, lui qui sut « guérir » un Rachmaninov ravagé par une critique acerbe.



Suite à cela, Rachmaninov renoua avec la composition et se remit rapidement au travail, notamment avec une superbe *Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur op. 19*, une *Suite pour deux pianos op. 17*, écrite en même temps que son *Second Concerto* ainsi qu'une cantate *Le Printemps op. 20*, qui signa plus que toute autre œuvre le renouveau compositionnel de Rachmaninov. Ce fut également à cette période qu'il épousa, avec l'autorisation du tsar, sa cousine germaine Natalia Satina (1877 – 1951), elle aussi excellente pianiste. Rachmaninov eut deux filles avec Natalia : Irina et Tatiana qui devinrent toutes deux musiciennes.

La quinzaine d'années qui débute le XX^e siècle fut sans doute les plus beaux instants de toute la vie de Rachmaninov, roulant tant sur le succès que sur l'or. Le musicien se réfugiait souvent au domaine des Satina à Ivanovka pour composer, y trouvant une ambiance reposante et inspirante. C'est là qu'il écrivit ses œuvres le plus emblématiques, telles que ses deux opéras *Le Chevalier avare op. 24*, *Francesca da Rimini op. 25*, sa *Deuxième Symphonie op. 27*, son poème symphonique *L'Île des Morts op. 29*, son *Troisième Concerto pour piano en ré mineur op. 30*, sa symphonie chorale *Les Cloches op. 35*, sa *Deuxième Sonate pour piano en si bémol mineur op. 36*, sa messe orthodoxe *Les Vêpres op. 37*, pour chœur *a cappella*, son œuvre préférée paraît-il, ou encore ses *Études-Tableaux op. 33 et op. 39*, pour piano.

À trente-six ans, il entama sa première tournée américaine pendant laquelle il créa à New York avec un succès inégalé son *Troisième Concerto pour piano en ré mineur op. 30*, où il démontra tant ses talents pianistiques que son génie compositionnel. Le concerto fut tellement acclamé qu'il dut être rejoué un an plus tard, en 1910, sous la direction de Gustav Mahler. On lui proposa même le poste de chef d'orchestre permanent à l'Orchestre Symphonique de Boston, poste qu'il refusa car il ne put se dissocier totalement de sa chère Russie. Ce fut d'ailleurs à Moscou qu'il créa *Les Cloches op. 35*, une symphonie chorale en quatre parties d'après une retranscription de textes d'Edgar Allan Poe, où chaque partie représente selon le chef d'orchestre russe Vladimir Jurowski « les quatre âges de la vie humaine », et *a fortiori* celle de Rachmaninov (l'enfance, la jeunesse, la guerre et la mort).

La Première Guerre Mondiale prit le compositeur de court et l'attrista notamment via la mort de son ami Alexandre Scriabine en 1915. Afin de recueillir des fonds pour la veuve de ce dernier, Rachmaninov effectua une tournée de récitals pianistiques entièrement destinés aux œuvres pour piano de son ami qu'il avait rencontré chez Zverev, signant dès lors ses premières représentations publiques avec d'autres œuvres que les siennes.

Par ailleurs, pendant ses vacances en Finlande cette même année, il apprit la mort de son ancien professeur Sergueï Taneïev en 1915, perte qu'il l'attrista grandement, au même titre que la mort de son père quelques mois plus tard. C'est à cette période qu'il termine ses *Quatorze romances op. 34* pour voix aigüe et piano, où la dernière pièce, *Vocalise*, une litanie douloureuse dénuée de parole, exprime clairement sa tristesse face aux événements qu'il subit.

Mais cela est sans compter sur les troubles politiques importants que subit la Russie à cette époque ; parmi ces troubles se trouve évidemment la fameuse *Révolution d'Octobre 1917*. Le jour où cette dernière commença à Saint-Pétersbourg, Rachmaninov donna un récital de piano à Moscou pour venir en aide aux soldats russes blessés qui avaient participé à la guerre. Cela se solda deux mois plus tard par une visite à Ivanovka, où la maison fut mise sans dessus-dessous après qu'un groupe de membres du Parti social-révolutionnaire l'ait saisi comme leur propre propriété communale. Bien qu'il eût investi la majeure partie de ses gains dans la succession, Rachmaninov partit au bout de trois semaines, jurant de ne plus jamais revenir.

Après une pause en août avec sa famille en Crimée, plus paisible, Rachmaninov se produit le 5 septembre à Yalta ; ce fut son dernier concert en Russie. C'est là qu'il écrivit trois pièces pour piano restées non classées, *Portrait Oriental*, *Prélude en ré mineur* et *Fragments*, ces deux dernières pièces illustrant bien son état d'esprit à cette période de sa vie, empruntes de nostalgie et de noirceur.

À son retour à Moscou, la tension politique entourant la révolution d'octobre contraignit le compositeur à garder sa famille en sécurité aussi souvent que possible à l'intérieur de son immeuble, d'assister aux réunions du comité et d'assumer des fonctions de garde civile la nuit. Parmi les coups de feu et les rassemblements de soldats à l'extérieur, Rachmaninov réussit à compléter les révisions de son *Premier Concerto pour piano en fa dièse mineur op. 1* et reçut une offre inattendue l'invitant à se



produire en récitals dans toute la Scandinavie, offre qu'il accepta immédiatement, l'utilisant comme prétexte pour obtenir rapidement des permis pour toute sa famille qui quitta alors le pays le 22 décembre 1917. Ils arrivèrent le 24 décembre à Stockholm en Suède mais ne s'installèrent à Copenhague au Danemark qu'en janvier 1918.

Endetté et en besoin d'argent, Rachmaninov dut renoncer à contrecœur à la composition, trop peu rémunératrice et trop restrictive, et dut baser sa carrière sur ses talents pianistiques. Son répertoire étant plutôt petit, il dut s'atteler à un travail gargantuesque consistant à remettre à niveau sa technique et surtout à brasser de plus en plus de répertoire.

Pendant la tournée scandinave, Rachmaninov reçut trois offres des États-Unis pour devenir le chef d'orchestre du *Cincinnati Symphony Orchestra* pendant deux ans, diriger 110 concerts en 30 semaines pour le *Boston Symphony Orchestra* et donner 25 récitals de piano. Il les refusa toutes, inquiet d'un tel engagement dans un pays qu'il connaissait à peine et dont il avait peu de bons souvenirs de sa première tournée en 1909, le mal du pays l'ayant emporté. Pourtant, Rachmaninov considérait maintenant les États-Unis comme financièrement avantageux car il ne gagnerait pas assez pour subvenir aux besoins de sa famille grâce à l'unique composition. Seul, incapable de payer les frais de déplacement, Rachmaninov réussit à recueillir des aides qui lui permirent à sa famille et à lui de se rendre aux États-Unis, où il arriva le 11 novembre 1918. Les nouvelles de l'arrivée de Rachmaninov se propagèrent, entraînant une foule de musiciens, d'artistes et de fans à se rassembler devant l'hôtel Sherry-Netherland où il résidait.

Rachmaninov entama alors plusieurs tournées en tant que pianiste et reçut les offres de nombreux fabricants de pianos pour tourner avec leurs instruments. Il choisit finalement *Steinway & Sons*, le seul fabricant qui ne lui offrait pas d'argent. L'association de *Steinway & Sons* avec Rachmaninov s'est poursuivie jusqu'à la fin de sa vie.

Les tournées pianistiques qui s'offrirent à lui lui procurèrent rapidement une aisance financière retrouvée et l'éloignèrent de plus en plus de la composition. Il faudra attendre 1926 pour que Rachmaninov ne se remette timidement à composer un *Quatrième Concerto pour piano en sol mineur op. 40*, qui déçoit la critique au vu du succès immense qu'avaient rencontré les deux précédents. Il publia par nostalgie un cycle de *Trois chants russes op. 41* pour chœur et orchestre en 1926. Après cela, il faudra attendre encore cinq ans pour que l'inspiration compositionnelle ne lui revienne.

C'est pendant ces cinq années, en 1928, que Rachmaninov fit la connaissance du pianiste ukrainien Vladimir Horowitz (1903 – 1989), grâce à un arrangement de l'association *Steinway & Sons*. Rachmaninov trouva l'interprétation de son propre *Troisième Concerto* par Horowitz tellement surprenante qu'il lui demanda de l'accompagner. Cela éblouit à vie la carrière du pianiste ukrainien qui devint dès lors sans doute le plus grand ami de Rachmaninov, amitié qui ne fut interrompue que par la mort de ce dernier. Les deux hommes s'admiraient tellement qu'ils assistaient à presque chacune de leurs représentations l'un l'autre.

Excédé par des tournées trop importantes, Rachmaninov décida en 1930 de revenir en Europe et de s'installer en Suisse avec sa femme dans une maison lui rappelant un lointain souvenir de la propriété d'Ivanovka ; il nomma cette demeure *Villa Senar* (comme SErgei NAtalia Rachmaninov). Là, il s'y sentit plus calme et vécut heureusement et posément, s'occupant parfois de ses petits-enfants Sophie Wolkonsky et Alexandre Conus. Il retrouva enfin le temps pour composer et signa deux chefs-d'œuvre : sa *Rhapsodie sur un thème de Paganini op. 43* en 1934 et sa *Troisième Symphonie op. 44* en 1936.

La saison de concerts de 1939-1940 vit Rachmaninov donner moins de concerts que d'habitude, totalisant 43 apparitions, principalement aux États-Unis. La tournée continua avec des dates à travers l'Angleterre, après quoi Rachmaninov rendit visite à sa fille Tatiana à Paris, suivie d'un retour à la *Villa Senar*. Il fut incapable de jouer pendant un moment après avoir glissé sur le sol de la villa et s'être blessé. Il se rétablit assez pour jouer au Festival international de musique de Lucerne le 11 août 1939, qui demeure son dernier concert en Europe. Il retourna à Paris deux jours plus tard, où Rachmaninov, son épouse et ses deux filles furent ensemble une dernière fois avant que le compositeur ne quitte une Europe qui sera déchirée par la guerre le 23 août, à savoir douze jours plus tard.



À son retour aux États-Unis, Rachmaninov se produisit avec le chef d'orchestre Eugène Ormandy (1899 – 1985) et l'Orchestre de Philadelphie à New York, le 26 novembre et le 3 décembre 1939, dans le cadre de la série de concerts dédiée au compositeur pour célébrer le trentième anniversaire de ses débuts américains. Le concert final, le 10 décembre, vit Rachmaninov diriger sa *Troisième Symphonie* et *Les Cloches*, marquant son premier poste de direction depuis 1917. En décembre 1939, Rachmaninov entama une longue période d'enregistrement qui dura jusqu'en février 1942, comprenant ses *Concertos pour piano n°1 et n°3* et sa *Troisième Symphonie* à l'Académie de musique de Philadelphie.

Au début des années 1940, les auteurs du film britannique *Dangerous Moonlight* demandèrent à Rachmaninov d'écrire une courte pièce en forme de concerto destinée au film, mais il refusa. Le travail fut dès lors confié à Richard Addinsell et à l'orchestrateur Roy Douglas, qui ont proposé un *Concerto de Varsovie*, dans un style tout de même très rachmaninovien.

Cette saison des concerts laissa Rachmaninov fatigué, tout en la désignant « plutôt réussie », et contraignit le compositeur à passer l'été à se reposer sur *Long Island*. C'est au cours de cette période de repos que Rachmaninov termina son ultime œuvre, les *Danses symphoniques op. 45*, qui demeurent la seule pièce composée dans son intégralité aux États-Unis. Ormandy et le Philadelphia Orchestra, dédicataires de la pièce, créèrent la pièce en janvier 1941, création à laquelle le compositeur assista.

Les danses combinent des sections rythmiques énergiques, rappelant le *Sacre du printemps* de Stravinsky, avec certaines des harmonies les plus riches du compositeur. La vivacité rythmique, caractéristique du style tardif de Rachmaninov, fut peut-être renforcée pour deux raisons. D'abord, il avait été encouragé de faire de la fructueuse *Rhapsodie sur un thème de Paganini* de 1939 un ballet ; il a donc sûrement écrit cette œuvre dans la continuité de cette énergie rythmique. D'autre part, il aurait pu inclure des documents destinés à un ballet antérieur intitulé *Les Scythes*, commencé en 1914-1915 mais abandonné avant son départ de Russie. Bien qu'aucun manuscrit dudit ballet ne soit connu pour avoir survécu, cela ne rend pas son travail inconcevable, étant donné l'immensité de la mémoire de Rachmaninov. Il pouvait en effet se rappeler et reproduire avec précision des pièces qu'il avait entendues des années auparavant, même celles qu'il n'avait entendues qu'une seule fois.

Le travail orchestral dans cette œuvre est remarquable, notamment pour son utilisation du saxophone alto comme instrument solo. Rachmaninov aurait été conseillé par l'orchestrateur et compositeur américain Robert Russell Bennett (1894 – 1981). La composition comprend plusieurs citations des autres œuvres de Rachmaninov et peut être considérée comme un résumé de toute sa carrière de compositeur. La première danse se termine par une citation de sa malheureuse *Première Symphonie* (1897). La deuxième danse fantomatique était appelée « crépuscule » dans certains croquis et fait écho à *La Valse* de Maurice Ravel. La dernière danse est une sorte de lutte entre le thème du *Dies Irae*, représentant la mort, et une citation du neuvième mouvement de sa messe *Les Vêpres* (1915), représentant la résurrection et la découverte des personnes en deuil de la tombe vide du Christ et du Seigneur ressuscité. Le thème de la résurrection s'avère victorieux à la fin (le compositeur a même écrit le mot "*Hallelujah*" à cet endroit de la partition). Rachmaninov écrivit d'ailleurs en épigraphe de la partition « *I thank Thee, Lord* » (« Je rends grâce à Dieu »). Il existe également une version retranscrite pour deux pianos, op. 45b, dédiée à son ami de toujours Vladimir Horowitz.

À cause d'un état de santé se détériorant de plus en plus et suite aux recommandations de son médecin qui lui conseilla de s'implanter dans un climat plus chaud, Rachmaninov et sa femme achetèrent une maison à Beverly Hills en 1942 et y habitèrent presque aussitôt, par amour pour la côte Ouest et pour la Californie. La maison se situait juste à côté de celle d'Horowitz. Malheureusement, son état ne se redressera pas car ce que l'on diagnostiquait pour une pneumonie, un lumbago ou une pleurésie était en réalité un fatal cancer du poumon qui l'emporta le 28 mars 1943, quelques jours avant son septantième anniversaire, deux mois seulement après avoir été naturalisé américain.

Rachmaninov fut enterré le 1^{er} juin au cimetière Kensico, dans l'état de New York, bien qu'il voulût être inhumé au cimetière Novodevichy à Moscou, auprès de Scriabine et Taneïev, ce qu'on ne pût lui accorder vu qu'il venait d'être naturalisé en tant que citoyen américain. Selon sa demande, le cinquième mouvement des *Vêpres*, son œuvre favorite, fut interprété à son enterrement.



Son style

À l'instar de Mozart en son temps, Rachmaninov n'est pas vraiment novateur : il ne marque pas à proprement parler l'histoire de la musique en se détachant totalement des règles établies et issues de la tradition en forgeant une esthétique nouvelle. C'est en ce sens que Rachmaninov se différencie totalement de Scriabine avec qui il partageait pourtant un style presque commun à leurs débuts mais qui prit le parti de construire son propre système de composition, basé sur les sens et leur perception ainsi que sur des harmonies chatoyantes, envoûtantes où le principe de tonalité est plus que malmené. Non Rachmaninov, ce n'est pas de l'innovation, c'est une prolongation de la tradition en l'amenant à un stade de perfection inégalé, comme l'avait fait Mozart en son temps.

Rachmaninov est sans doute le dernier d'une grande lignée de romantiques russes. Son contrepoint lyrique, hérité de ses maîtres Taneïev et Tchaïkovski, est d'une perfection telle qu'il influence l'harmonie qui reste relativement accessible et simple pendant une bonne partie de son œuvre. Il faut véritablement attendre les années 1920 pour que Rachmaninov ne commence à percer davantage les mystères harmoniques de son époque et à en faire profiter ses nouvelles productions. C'est ainsi que, même si Rachmaninov se veut absolument conservateur, il voue une grande admiration à d'autres styles musicaux totalement éloignés du sien, comme ceux de Scriabine ou de Prokofiev ; dans ses œuvres américaines l'on peut même percevoir une influence du *jazz*, qui en est au début de son émancipation aux États-Unis. Rachmaninov demeure avec Richard Strauss le seul compositeur à rester fidèle toute sa vie à la tonalité, bien que celle-ci soit de plus en plus élargie dans sa période américaine.

Une autre touche très importante du style rachmaninovien est l'usage d'un contrepoint très chromatique, issu de Taneïev, qui, par ses nombreuses notes figurations de toutes sortes, influe grandement sur le rendu harmonique de sa production. Cette technique chromatique, issue du Moyen Âge et exprimant intrinsèquement des idées noires et très expressives, est magnifiée chez Rachmaninov tant à petite échelle (des tierces ou des quarts) qu'à grande échelle (des douzième voire treizièmes). Le chromatisme de Rachmaninov se veut interne à une tonalité ou à une fonction accordique, ce qui explique la myriade de couleurs différentes qui peut apporter, et se distancie du chromatisme wagnérien qui quant à lui se veut plus modulant.

Un autre aspect important dans l'esprit de Rachmaninov, et ce depuis son enfance avec ses visites à la Cathédrale Saint-Sophie de Novgorod, est la présence de cloches, symbolisée dans son œuvre par de larges positions d'accords, rendue d'autant plus aisées pour lui que ses mains étaient gigantesques et pouvaient couvrir des intervalles allant jusqu'à la quinzième ! Cela permet au compositeur de disposer d'une grande palette afin d'évoquer ses cloches dans sa production. Selon le musicologue Dr. Glen Carruthers, « Il ne suffit pas de dire que les cloches des églises de Novgorod, de Saint-Pétersbourg et de Moscou ont influencé Rachmaninov et occupent une place importante dans sa musique. Cela va de soi. Ce qui est extraordinaire, c'est la variété des sons de cloche et la largeur des fonctions structurelles et autres ils remplissent. » Ainsi, l'on retrouve les cloches tant dans le début du *Second Concerto pour piano*, dans l'*Étude-Tableau op. 39 n°7 en do dièse mineur*, dans le *Prélude op. 32 n°10 en si mineur*, son prélude préféré, ainsi que dans la symphonie chorale op. 35 qui porte le nom symbolique *Les Cloches*.

De là, il est également indéniable que l'esthétique rachmaninovienne est emprunte d'une référence constante à la religion orthodoxe. Outre les cloches, les chants orthodoxes russes font partie intégrante de son œuvre, que ce soit dans des œuvres clairement liturgiques comme la *Liturgie de Saint-Jean Chrysostome op. 31* ou *Les Vêpres op. 37* voire dans des œuvres telles que sa *Première Symphonie en ré mineur op. 13*, dans son *Étude-Tableau op. 39 n°7* ou son *Troisième Concerto pour piano en ré mineur op. 30*.

Un autre élément essentiel du style compositionnel de Rachmaninov est le *leitmotiv* récurrent du *Dies Irae*, séquence médiévale liturgique composant le rite de la Messe des morts.



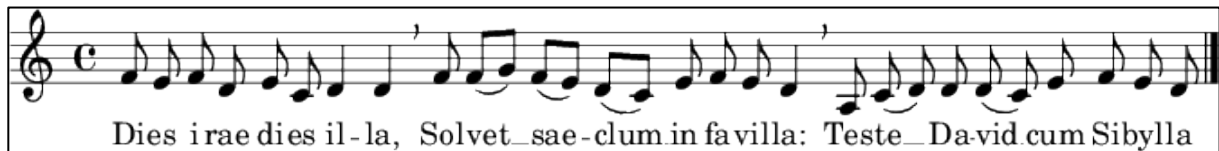


Figure I - 1 : Motif du Dies Irae, retranscrit sur une portée à cinq lignes

La traduction des trois premiers vers en Latin est :

« Jour de colère, que ce jour-là
Où le monde sera réduit en cendres,
Selon les oracles de David et de la Sibylle. »

Le *Dies Irae* est présent officiellement dans plus d'un tiers de la production musicale de Rachmaninov :

- # *Symphonie n°1 en ré mineur* op. 13 ;
- # *Symphonie n°2 en mi mineur* op. 27 ;
- # *Sonate n°1 en ré mineur* op. 28 ;
- # *L'Île des Morts* op. 29 ;
- # *Prélude en mi mineur* op. 32 n°4 ;
- # *Les Cloches* op. 35 ;
- # *Études-Tableaux* op. 39 n°2 et n°8 ;
- # *Concerto pour piano n°4 en sol mineur* op. 40 ;
- # *Symphonie n°3 en la mineur* op. 43 ;
- # *Rhapsodie sur un thème de Paganini* op. 44
- # *Danses Symphoniques* op. 45.

Outre toutes ces références plus qu'évidentes, le *Dies Irae* peut se cacher dans des tissus harmoniques ou contrapuntiques plus fournis, comme dans les *Variations sur un thème de Chopin en do mineur* op. 22, dans les *Préludes* op. 32 n°2, 3, 10, 11 et 12, dans *Vocalise* op. 34 n°14, dans le mouvement lent de sa *Deuxième Sonate pour piano en si bémol mineur* op. 36, dans les *Études-Tableaux* op 39 n°1, 3, 4, 5, 7 et 8, dans les *Variations sur un thème de Corelli en ré mineur* op. 42, etc. Mais dans ce cas, il est difficile de discerner si ces références sont réellement pensées par le compositeur ou si ces dernières ne sont que le fruit d'une trop grande imagination analytique de notre part. Bref, ce motif est un élément essentiel lorsque l'on veut saisir le sens profond de l'œuvre de Rachmaninov.

Mais pourquoi le compositeur l'utilise-t-il autant ? Tout d'abord, Rachmaninov a, comme dit précédemment, un tempérament très mélancolique et anxieux, notamment vis-à-vis de la mort. Hanté par celle-ci, le *Dies Irae* serait la manifestation de cette crainte à travers la musique qui, par son romantisme, est synonyme d'expression de sentiments personnels. De plus, ce motif est très fatidique et intrinsèquement lié au destin, comme le thème de la *Cinquième Symphonie* de Ludwig van Beethoven, élément important également tant dans la psychologie de Rachmaninov que dans son esthétique musicale.

Ensuite, la première fois où ce thème a été utilisé par la plume de Rachmaninov est dans sa *Première Symphonie* tant décriée à sa création ; la citation du *Dies Irae*, pilier thématique de cette symphonie, serait dans ce cas une sorte de citation, d'hommage à ce style rabaisé par la critique mais toujours hardiment défendu par Rachmaninov.

Enfin, ce motif dont le minimum reconnaissable et de ce fait thématiquement utilisable est de quatre notes fait référence aux quatre syllabes constituant le nom de « Rachmaninov ». En l'utilisant, ce dernier signe son œuvre, comme il le fait si bien à la fin son *Second Concerto*, clôturant ce dernier d'un « croche, deux doubles – noire » triomphant, lui aussi constitué de quatre notes.

À la fin de sa vie, pendant sa période américaine, la musique de Rachmaninov atteint son apogée, tant harmoniquement que chromatiquement. Les accords s'enrichissent de septièmes, de neuvièmes ou de onzièmes en tous genres tandis que le chromatisme contrapuntique déjà très fourni auparavant se complexifie davantage, allant chercher toujours plus de couleurs inédites et osées.



Mais le véritable changement dans l'écriture rachmaninovienne est sa rythmique, de plus en plus abrasive. Cela a le don d'enchanter le public et la critique, mais n'éloigne certainement pas le lyrisme caractéristique du compositeur.

En conclusion, Rachmaninov est le symbole de la survivance d'une musique romantique, d'une écriture germano-russe, d'un emprunt de touche religieuse, et parfois des traces de musique populaire. Nostalgique et réfractaire à la modernité, Rachmaninov se tient à l'écart des mouvements d'avant-garde mais ne reste pas pour autant impassible aux avancées harmoniques et esthétiques de son temps et en imprègne ses œuvres tout en conservant son style tonal postromantique dont il restera globalement fidèle toute sa vie. Si des compositeurs comme Stravinsky prennent leurs distances avec lui, ils lui envient néanmoins sa grande aisance mélodique.



GARDONS LA FORME !

Les *Danses Symphoniques* de Rachmaninov sont, et nous le démontrerons dans les chapitres suivants, une œuvre très originale tant dans son harmonie, dans sa rythmique et dans son développement motivique que dans son lien avec la tonalité. Pourtant, l'on remarque facilement que, d'un point de vue formel, l'œuvre n'est pas sincèrement novatrice. En effet, chacune des trois pièces peut se raccrocher à une structure musicale héritée d'une tradition antérieure, comme la forme-sonate, la forme *lied*, etc.

Cette structure plutôt simple ne l'est finalement que pour mieux mettre en valeur le discours musical et sa singularité. Effectivement, en n'attirant pas l'écoute de l'auditeur sur une forme trop extravagante ou ostentatoirement novatrice, ce dernier va se sentir davantage porté par la beauté de la musique, les richesses de ses ambiances et la profondeur de son message. Car finalement, c'est cela le but de Rachmaninov : exprimer et faire passer ce qu'il a sur le cœur, peu importe la modernité de son langage.

Analysons de ce pas danse par danse la structure formelle de cette œuvre tout en tentant d'en dresser un plan tonal.



2

De la première *Danse Symphonique*

Nous pouvons découper la présente pièce en six grandes parties :

1. une introduction ;
2. une exposition des éléments thématiques ;
3. une partie centrale, plus lente ;
4. une retransition ;
5. une réexposition des éléments thématiques de l'exposition ;
6. une coda conclusive.

Analysons à présent plus en détails chacune de ces parties, tant formellement que tonalement.

1. Introduction

Cette partie de la pièce dénombre neuf mesures et se construit essentiellement sur une pédale de do aux premiers violons.

Ici, la tonalité est plus que brouillée, que ce soit par la surprise provoquée par les harmonies toujours plus imprévisibles de la part des bois, ou par le contrepoint chromatique descendant présent aux cordes. Les trois tonalités marquantes de cette introduction sont toutefois un do mineur qui débute

l'œuvre, ainsi qu'un la bémol majeur associé à un la mineur à la fin de l'introduction. Le lien unissant ces deux dernières tonalités sera d'ailleurs présent tout au long des trois danses.

2. Exposition

L'exposition se compose ici de 81 mesures et peut être décomposé en quatre temps :

1. un premier, de six mesures, joue le rôle de prélude, comme si l'introduction initiale n'avait pas suffi. L'on constate encore une fois que la tonalité globale n'est pas vraiment explicite ; l'on peut toutefois citer une cadence à la dominante de sol à la fin de la seconde mesure et une autre à la dominante de do à la fin de quatrième mesure. De plus, l'on retrouve par après les deux tonalités de la mineur et la bémol majeur qui, pour la première fois de la pièce, vont amener à une cadence stable et affirmée à la septième mesure de l'exposition.
2. un second, de 26 mesures, expose le matériel thématique et peut lui aussi être décomposé en trois petites parties : le thème, de onze mesures, un petit développement thématique de six mesures où le thème se fait d'ailleurs entendre en fa mineur, suivi d'une montée de registre et de dynamique pour mener à un petit climax où débute la troisième petite partie, une réexposition thématique en do mineur. Tout cela semble s'éteindre avant le prochain moment fort de cette réexposition.
3. le troisième temps de toute cette exposition dénombre 37 mesures et correspond à une sorte de développement modulant suivi d'un climax, le véritable point culminant de cette première partie de la pièce. Ici, tant la structure que les tonalités sont plus confuses. L'on peut néanmoins discerner un timide la bémol majeur de trois mesures qui cède très rapidement le pas à un do mineur au chiffre 5. Trois mesures plus tard, l'on se trouve brusquement plongé dans une neuvième de dominante de sol, qui se prolongera pendant quatre mesures, cédant alors le pas à une neuvième de dominante de la, un ton plus haut, qui quant à elle se prolonge pendant six mesures. Alors, l'on assiste à un brutal changement harmonique, d'une part via un enchaînement de basse de quinte augmentée ($mi_a - la_b$) et d'autre part via un autre enchaînement où la bémol majeur cède le pas à la mineur, une fois encore. Deux mesures plus tard, l'on se retrouve un ton plus haut, en si bémol, puis encore deux mesures plus loin, sur une neuvième de dominante avec un do à la basse. Cette pédale de do à la basse se poursuit pendant quatre mesures. De là, via un développement harmonique plutôt intéressant que nous développerons plus longuement dans le chapitre destiné à cet effet, l'on se retrouve six mesures plus tard plongé en si bémol mineur, enrichi d'une septième à la fin de la mesure. Mais ce dernier n'est que passager vu qu'un timide si mineur lui emboîte le pas deux mesures plus tard, lui aussi enrichi d'une septième. Encore deux mesures après, l'on se retrouve plongé dans un fouillis ordonné de notes où les tonalités sont converties en couleurs dont la hiérarchie n'est plus déterminée par des lois tonales proprement dites mais bien par le souci d'un contrepoint très chromatique dont l'ascendance ne sert qu'à renforcer l'arrivée du climax cinq mesures plus tard, signant par la même occasion l'entrée dans la quatrième partie de cette exposition thématique.

Pour y voir plus clair, jetons un œil au schéma ci-dessous qui synthétise visuellement toute cette partie bien compliquée tonalement. Les parties colorées en vert désignent simplement que ces passages seront expliqués dans de plus amples proportions par la suite.

5		6		7		8		9		
42	45	48	52	58	62	66	71	73	75	79
Thème en la bémol majeur	Retour en do mineur	Neuvième de dominante de sol mineur	Neuvième de dominante de la mineur	Développement par transposition à la seconde majeure supérieure	Pédale de do (neuvième de dominante de fa mineur)	Développement contrapuntique par transposition à la seconde mineure supérieure	Timide si bémol mineur	Timide si mineur	Développement par chromatisme ascendant pour revenir à do mineur	Climax

Figure II - 1 : Schématisation de la forme des mesures 42 à 79

4. le quatrième et dernier temps de cette exposition débute par de grands coups de cymbales qui marquent l'arrivée du premier climax de la pièce. S'en suit une dernière exposition du thème

pour cette première partie de la pièce, suivie par une conclusion des bois, ponctuée par des cadences modales aux cordes, comme Rachmaninov les écrit si bien. Cette première partie se termine par une nouvelle énonciation de la pédale de do aux premiers violons, comme lors du début de la pièce.

3. Partie centrale

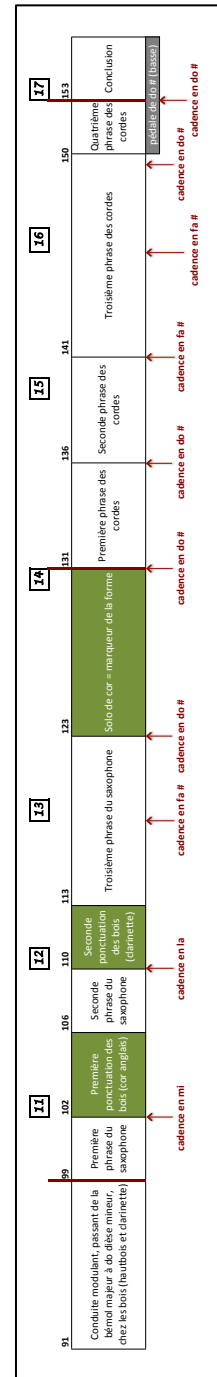
La partie médiane amène finalement un peu d'air dans ces envolées dansantes et rythmiques de l'exposition fraîchement terminée. Composée de 63 mesures, elle peut être elle aussi découpée en plusieurs sections, quatre pour être exact :

1. la première consiste en une entrée en matière, un conduit de huit mesures qui sert de trait d'union entre la première partie et le thème central du saxophone alto huit mesures plus tard. Cette jointure est assurée par le hautbois solo, rapidement rejoint par la première clarinette après un peu plus de trois mesures.
2. la seconde en un magnifique thème en do dièse mineur chanté par le saxophone alto et entrecoupé par des *sol* d'autres bois de l'orchestre. Au total, le saxophone exposera trois délicieuses phrases, respectivement de trois, trois et neuf mesures. Après quoi, le cor en fa viendra de son chant doux et cuivré par le biais d'un solo de huit mesures, accompagné par presque tous les bois, faire le lien entre les deuxième et troisième sections de cette partie centrale. En tout, cette seconde section fait trente mesures.
3. la troisième section, longue de 22 mesures, va tout simplement faire état d'une nouvelle exposition du thème du saxophone, aux cordes cette fois-ci. Les ponctuations des bois ayant été amputées, les cordes ne sont plus interrompues dans leur litanie ; pour compenser, leurs deux premières phrases ont été allongées de deux mesures supplémentaires afin de rendre le tout cohérent phraséologiquement. La troisième et ultime phrase se concluant sur un cadence stable, inutile d'y annexer une conclusion. Cependant, Rachmaninov a jugé bon d'ajouter encore une quatrième phrase, de trois mesures, afin de clore de manière plus convaincante cette avant-dernière section.
4. ne trouvant visiblement pas cela suffisamment conclusif, Rachmaninov a décidé d'insérer un dernier passage calme de trois mesures, une sorte de morale qui vient éteindre cette sublime partie médiane dans la noirceur et le désespoir.

Pour y voir plus clair, un schéma est fort utile :

Y ont été mis en évidence en vert les marqueurs de la forme, à savoir les éléments qui, par leur simple présence, influent sur la forme et la structure générale de cette partie de l'œuvre.

Figure II - 2 : Schématisation des mesures 91 à 153



4. Retransition

La retransition, longue de 41 mesures, s'opère elle aussi en quatre grandes parties :

1. la première présente onze mesures et consiste en un contrepoint de plus en plus fourni, toujours sur une pédale de *do#* à la basse héritée de la fin de la partie centrale.



2. la seconde est quant à elle divisible en deux sections : quatre mesures d'enchaînements répétés presque à l'identique tous les trois temps, suivies de deux mesures de « pré-climax » en mi bémol mineur.
3. la troisième partie possède elle aussi deux aspects, deux sous-parties, respectivement de huit et quatre mesures. La première sous-partie est composée d'une pédale de mi bémol à la basse sur laquelle viennent se superposer des couleurs succédées de manière chromatique. La seconde surprend ensuite par ses accents aux harmonies riches et inattendues, qui seront d'ailleurs plus que développées dans le chapitre prévu à cet effet. Le même enchaînement va être utilisé plusieurs fois pendant ces quatre mesures en syncopes jusqu'à amener à la partie suivante.
4. la quatrième partie, de douze mesures, est divisible en un pré-climax qui, contrairement au précédent, se veut encore modulant et moins stable harmoniquement, puis en un vrai climax en ré bémol majeur, qui s'étend progressivement sur six mesures pour atteindre une apogée paroxystique qui indique la venue très proche de la réexposition.

Le tout est expliqué via ce schéma :

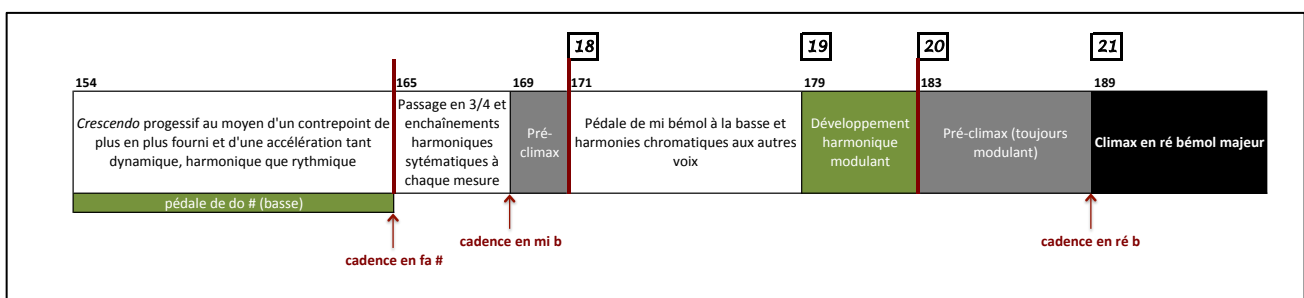


Figure II - 3 : Schématisation de la forme des mesures 154 à 194

5. Réexposition

Ici, cinq parties parmi les 44 mesures de la réexposition :

1. une entrée en matière de six mesures très proche thématiquement de la première partie de l'exposition ;
2. une exposition thématique de quinze mesures, réplique parfaite de celle de l'exposition ;
3. une partie inédite de six mesures, entendue pour la première fois de la pièce et dont le but est d'une part de varier cette réexposition qui aurait sinon été non seulement trop longue mais aussi trop redondante, et d'autre part de passer de la tonalité de fa mineur à do mineur par le biais d'un étoffement du tissu orchestral jusqu'à un climax similaire à celui rencontré lors de l'exposition.
4. une réexposition thématique de sept mesures, identique à celle de l'exposition de la pièce, comprenant également la phrase de la flûte déjà présente dans l'exposition de la pièce.
5. un passage harmoniquement instable de dix mesures inédites pendant lesquelles Rachmaninov va moduler de do mineur à do majeur de manière admirablement osée, passant notamment par une évocation de la gamme par tons et en utilisant également une magnifique cadence modale.

6. Coda

La coda se compose de 27 mesures et peut être subdivisée en deux sous-parties :

1. la première est un thème réconciliateur de douze mesures, référence claire et voulue de sa *Première Symphonie en ré mineur op. 13*, en do majeur ;
2. la seconde est une conclusion superbe en do majeur après une danse effrénée et nerveuse ; l'on peut toujours y entendre, comme au début de la pièce, une pédale de do tant au premiers violons sous forme de notes répétées qu'à la basse sur la forme d'une note tenue ; sur cette pédale à la basse viennent se superposer les tonalités de l'introduction mêlées à un contrepoint chromatique descendant qui est une des spécialités du compositeur.



De la seconde *Danse Symphonique*

La structure de cette seconde *Danse Symphonique* peut à première vue paraître plus compliquée et moins rigoureuse, mais il n'en est rien. Il ne s'agit en réalité ni plus ni moins que d'une forme-*lied*, avec introduction et coda en strette finale. Un des éléments qui peut aider l'auditeur à s'y retrouver dans cette pièce à l'apparence plus libre réside en l'utilisation des cuivres. En effet, comme le montre le schéma suivant, ces derniers sont utilisés à trois reprises dans cette pièce, à chaque fois afin d'annoncer un changement de partie ou bien d'en ponctuer une d'entre elles. Dans les deux cas, ce sont des marqueurs de la forme.

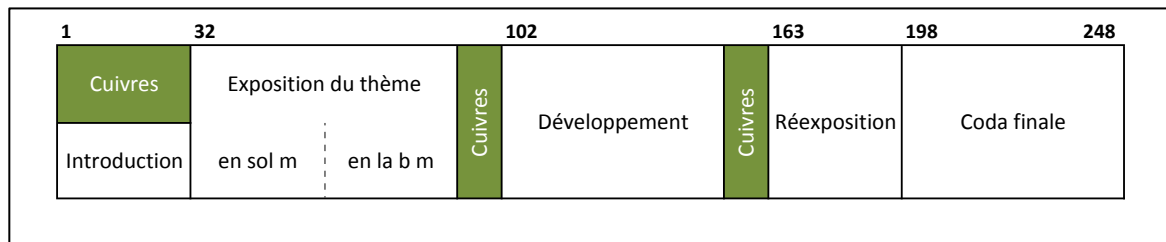


Figure II - 4 : Schématisation de la forme de la seconde *Danse Symphonique*

1. Introduction

L'introduction comporte 31 mesures et se compose en deux parties :

1. la première est composée de 18 mesures et consiste en un dialogue entre les sinistres rythmes surpointés des cuivres et les rythmes de valse de la part des cordes, avec des envolées lyriques de la part des bois ;
2. la seconde, longue de douze mesures, laisse entendre une mélodie nerveuse de la part du violon solo, accompagnée d'abord par les rythmes valsés des cordes, pendant quatre mesures, puis par les vents avec de longues tenues pendant neuf mesures. Tandis que les rythmes de valse des cordes fondent leur harmonie sur un balancement entre le deuxième degré baissé et le cinquième degré de sol, impliquant une relation au triton à la basse et dès lors une cadence à la dominante au bout du compte, les bois rompent cette harmonie en amenant un la mineur inattendu qui se résoudra par la suite sur un la bémol majeur, preuve que ces deux tonalités ont également un lien fort pendant cette seconde pièce.

Le tout se schématise comme suit :

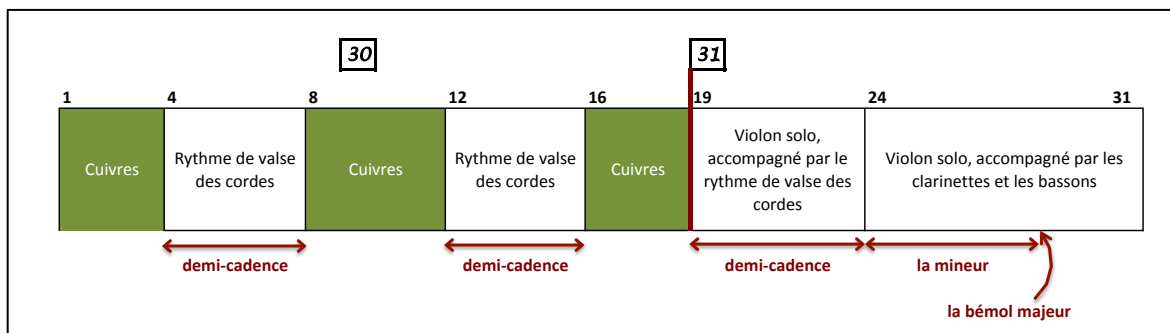


Figure II - 5 : Schématisation de la forme des mesures 1 à 31

2. Exposition

L'exposition est constituée de 70 mesures, si l'on prend en compte l'appel des cuivres qui la clôturé. En tout, elle peut être subdivisée en quatre parties :



1. la première, de quatorze mesures, consiste en le thème énoncé en alternance par le cor anglais et le hautbois, en sol mineur. Ce thème peut être découpé en deux grandes phrases respectivement de huit et six mesures, toutes deux terminées par une cadence à la dominante. Encore une fois, les cors, et *a fortiori* les cuivres, deviennent une sorte de marqueur de la forme puisque faisant la jonction entre les deux premières parties de cette exposition.
2. la seconde est finalement une réplique parfaite de la mélodie, toujours en sol mineur, énoncée aux cordes cette fois et doublée à la tierce pour la seconde phrase. Cette fois encore, les cors font l'union entre deux parties de cette exposition, les deuxième et troisième.
3. la troisième partie, de 23 mesures, consiste en un développement thématique comme on en a déjà vu dans la première *Danse Symphonique*. Ici, trois démarcations peuvent être faites dans ce développement thématique.
Premièrement, l'on remarque que les huit premières mesures sont homologues quatre à quatre. En effet, les mesures cinq à huit ne sont qu'une transposition une tierce plus haut des quatre premières. Ces dernières peuvent elles-mêmes être découpées en deux parties égales, les deux dernières mesures permettant réellement de moduler par enharmonie via un chromatisme descendant à la basse.
Deuxièmement, cinq mesures toujours modulantes peuvent être démarquées des autres. L'on passe pendant ces mesures par fa dièse mineur, la mineur, la bémol majeur (encore une fois un clin d'œil entre ces deux tonalités) puis sol mineur.
Troisièmement, l'on assiste à une suite harmonique de six mesures se basant sur une modulation à tierce mineure supérieure, passant par si bémol mineur, mi bémol mineur, fa dièse mineur, si mineur et, via deux mesures sensiblement différentes harmoniquement, où la basse effectue des sauts chaque fois diminués d'un demi-ton ; l'on arrive alors sur la septième de dominante de sol. De là un mouvement cadentiel évité de quatre mesures permet de passer subtilement en la bémol mineur, les cuivres jouant encore le rôle de marqueur formel.
4. la quatrième partie de cette exposition fait entendre une troisième fois le thème de la pièce, en la bémol mineur cette fois-ci, accompagné de grandes envolées de la part des bois. Cette partie prend fin après les quatorze mesures thématiques et cèdent alors le pas aux cuivres qui, de leur son sinistre, annoncent le début du développement.

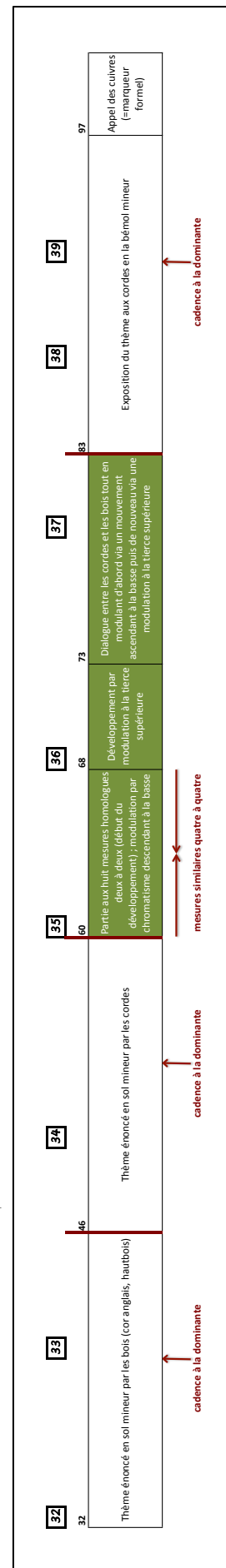
Voici ci-contre le schéma correspondant à l'exposition de cette seconde *Danse Symphonique*.

Figure II - 6 : Schématisation de la forme des mesures 32 à 101

3. Développement

Le développement, long de 69 mesures si l'on tient en compte l'arrivée finale des cors qui marque la retransition, se décompose en quatre parties :

1. la première partie comporte 17 mesures et peut elle-même être subdivisée en trois sous-parties. La première s'étend sur neuf mesures et consiste simplement en la répétition d'un même mécanisme de quatre mesures à deux reprises, à un demi-ton d'intervalle, ces deux énonciations étant reliées entre elles via une sorte de très court conduit modulant d'une mesure. À la fin de cette première sous-



partie, Rachmaninov surprend en modulant en ré bémol majeur, tonalité qui marque l'apparition de la seconde sous-partie, plus courte car n'étant composée que de quatre mesures. Il ne s'agit en réalité que d'un récit burlesque, presque pastoral, entonné par les flûtes et hautbois, accompagné par les violons. Ce récit nous mène tout droit en si bémol majeur, où la troisième sous-partie peut commencer. Là, ce sont le cor anglais et les clarinettes qui prennent la parole sous forme d'un motif chromatique non-modulant. Deux mesures plus tard, le premier basson et les hautbois imitent une tierce mineure plus bas le chromatisme précédent, et concluent sur une belle cadence en mi bémol majeur cette première partie du développement.

- la deuxième partie contraste grandement par rapport à la précédente par son caractère plus calme. Elle compte huit mesures, homologues quatre à quatre, les quatre premières étant en mi bémol majeur et les quatre suivantes en ré bémol majeur. Le tout conduit à une cadence à la dominante de si, qui marque l'entrée de la troisième partie du développement.
- la troisième partie, de 24 mesures et demi, se compose d'un motif élégant du hautbois de cinq mesures qui sera magnifié et élargi par les cordes pendant neuf mesures, avant que les bois ne reprennent alors la parole pendant quatre mesures, afin de ramener l'ambiance du début de cette troisième partie. Le schéma se répète alors : le hautbois va réexposer une deuxième fois le motif précédent pendant quatre mesures, motif que les cordes vont dès lors reprendre dans de plus larges proportions par la suite, pendant quatre mesures et demi. Les cordes vont être alors brusquement coupées dans leur élan par les rythmes pointés de mauvais augure des cuivres, signant l'arrivée de la retransition.
- la quatrième partie, la retransition, longue de 19 mesures et demi, se calque à peu de choses près sur la structure de l'introduction de la pièce, et compte deux parties : un dialogue sinistre entre les cuivres, sous forme de rythmes surpointés, et les cordes, sous forme de rythme de valse, suivi d'une litanie des altos (qui correspond d'ailleurs à celle du violon solo dans l'introduction), rejoints par toutes les cordes, cette litanie étant accompagnée par des tenues aux bois.

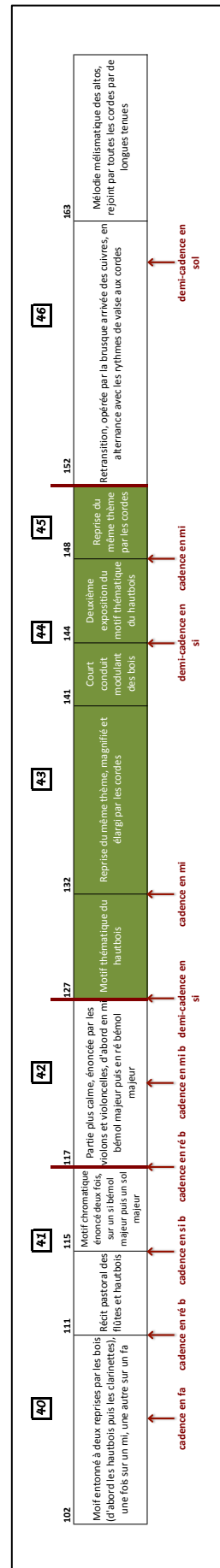
Le tout se schématise comme suit :

Figure II - 7 : Schématisation de la forme des mesures 102 à 170

4. Réexposition

La réexposition se différencie beaucoup de l'exposition, notamment au niveau du développement phraséologique. Elle est longue de 27 mesures et se découpe en trois sections :

- la première s'étend sur huit mesures et correspond exactement à la première phrase du thème de l'exposition, en sol mineur, avec toutefois un contre-sujet en doubles croches aux bois.
- la seconde s'étend sur treize mesures et correspond en une expansion des premières cellules thématiques de la seconde phrase de l'exposition. Ainsi, grâce à cela, Rachmaninov réussit à aller décrocher le climax de la pièce après un *crescendo* de huit mesures, climax qui se conserve sur cinq mesures.



- la troisième partie de cette réexposition correspond à une redescence progressive à la suite du climax. Ce *decrecendo* dure six mesures et permet de passer de la bémol mineur à une cadence à la dominante en sol.

5. Coda

Une coda de 51 mesures survient alors, où le rythme de valse s'éloigne de plus en plus, cédant la place à des hémioles et polyrythmies en tous genres. La coda peut être divisée en trois grandes parties :

- la première couvre 22 mesures et consiste en une première exposition d'un motif en hémiole. Cette première partie peut être subdivisée en trois sous-parties. Premièrement, l'on assiste à une structure en trois sections où la clarinette expose un thème de quatre mesures, suivi d'un second motif plus inquiet aux flûtes, toujours de quatre mesures ; ensuite, un petit *tutti* continue la rythmique du motif précédent sur deux mesures, via un contrepoint chromatique descendant aux voix aiguës tandis que la basse monte. En tout cette première section dure dix mesures. Deuxièmement, une structure similaire en trois temps s'opère, sur huit mesures cette fois-ci. Ici, c'est le hautbois qui ouvre le bal non plus sur quatre mais bien deux mesures ; les flûtes cèdent la place aux clarinettes sur ce motif plus nerveux, toujours de quatre mesures, et le petit *tutti*, un peu plus fourni, réexpose de la même manière son enchaînement contrapuntique de deux mesures. Troisièmement, cette structure cède sa place à une autre de quatre mesures. Ici, ce sont simplement les premiers violons qui font entendre le motif pétulant déjà entendu deux fois chez les bois.
- la deuxième consiste en une partie de quatorze mesures, elle aussi dissécable en trois sous-parties, et se construit sur un scénario où un *crescendo* de quatre mesures (première sous-partie) cède la place à un climax de quatre mesures et demi (deuxième sous-partie), climax suite auquel la tonalité de sol mineur est ramenée et qui cède alors le pas à un inévitable *decrecendo* de cinq mesures et demi (troisième sous-partie). Alors que le *crescendo* fait plutôt état du motif nerveux dernièrement exposé par les premiers violons, avec une basse descendante pour accroître l'impression de *crescendo*, le *decrecendo* fait quant à lui entendre le thème issu de la troisième partie de la structure en trois sections issue de la première sous-partie de la première partie de la coda.
- la troisième partie consiste en une conclusion de quinze mesures, elle aussi divisible en trois sous-parties. Premièrement, six mesures entament cette conclusion, les quatre premières étant encore thématiquement basées sur le motif nerveux déjà tant entendu en si peu de temps, tandis que les deux dernières sont basées sur un motif fait de broderies chromatiques qui rappellent lointainement les thèmes chromatiques des bois pendant le développement de la pièce. Deuxièmement, viennent s'intercaler quatre mesures plus calmes, *meno mosso*, où les vents font étalage d'un grand lyrisme sur fond de cordes. Et pour conclure, Rachmaninov signe son œuvre en cinq mesures sur un dialogue serré entre les cordes et les vents. Les timbales, peu sollicitées durant cette pièce, viennent ponctuer la danse par deux coups *pianissimo*, accompagnées des *pizzicatos* des cordes.

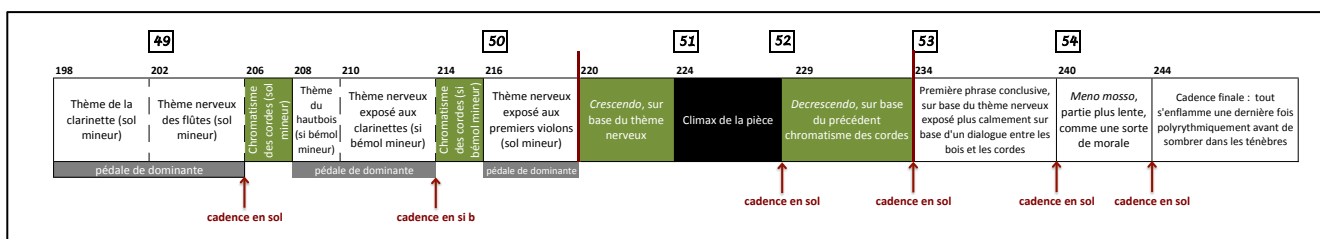


Figure II - 8 : Schématisation de la forme des mesures 198 à 248



De la troisième *Danse Symphonique*

Le troisième mouvement de ces *Dances Symphoniques* est sans doute celui dont la structure se rapproche le plus de la forme-sonate. En effet, contrairement aux deux autres pièces analysées, celle-ci est la seule à posséder une exposition bithématique, le premier thème étant imprégné du *Dies Irae* et le deuxième étant plus que largement inspiré des *Vêpres* du compositeur.

1. Introduction

L'introduction de onze mesures qui ouvre la pièce possède en son sein, à l'instar de l'introduction de la première *Danse Symphonique*, tous les éléments motiviques qui serviront de base pour quasiment toute la pièce, notamment le fameux *Dies Irae* qui est ici exposé sous la forme d'un *Lento assai* aux vents.

La forme de cette introduction est plutôt simple : elle se compose de deux phrases de respectivement cinq et six mesures, la dernière mesure étant un point d'arrêt à partir duquel commencera l'exposition.

2. Exposition

Cette partie est ici très longue finalement et couvre un total de quelque 112 mesures. L'on peut la délimiter en trois grandes parties : l'exposition du premier groupe thématique, le GTA, à savoir le *Dies Irae* ; un développement thématique, correspondant direct du pont modulant classique ; et l'exposition du second groupe thématique, le GTB, c'est-à-dire le thème inspiré des *Vêpres*.

Tout d'abord, la partie délimitée par l'exposition du GTA couvre 41 mesures et peut elle aussi est découpée en plusieurs sections, quatre pour être exact :

1. la première est une sorte d'entrée en matière, de prélude au thème qui arrivera 18 mesures plus tard. Ici, l'on peut repérer l'existence de trois sous-parties : la première, de sept mesures, fait entendre un motif inquiet et inquiétant aux voix graves ; la seconde, après un accord de si mineur *fortissimo*, fait étalage de trois mesures aux accords de mi bémol mineur répétés par toutes les cordes ; la troisième se caractérise par l'usage des cloches qui, mêlées au timbre sinistre des flûtes et rapidement empressées par les cordes, finissent par amener un *fortissimo* qui se soldera par l'énonciation tant attendue du thème principal de la pièce.
2. la seconde se compose de quatre mesures et a pour rôle important de faire entendre le sujet principal de la pièce, essentiellement de la part des cordes, bien que renforcées polyrythmiquement par les cors et les bois. Alors que la tonalité de ré majeur règne durant ces quatre mesures, elle s'éloigne très vite par la suite, expliquant la petitesse de cette seconde section.
3. la troisième s'étend sur huit mesures et sert de lien entre deux expositions du GTA, dans deux tonalités différentes. Elle est construite d'abord sur une structure de six mesures, similaires trois à trois, suivies de deux mesures thématiquement identiques de la part des bois.
4. la quatrième, longue de onze mesures, exprime quatre fois le thème, respectivement en si bémol majeur par les bois, en la majeur par les cordes, en sol majeur par les bois puis en si mineur par les cordes, totalisant huit mesures ou ces deux formations dialogueront par intermittence. Ensuite, trois mesures basées sur le motif inquiet initial vont survenir ; les clarinettes et bassons y affichent le *Dies Irae*, accompagnés par des notes répétées aux cordes, concluant cette première partie de l'exposition.

Voici à la page suivante le schéma correspondant à cette partie de la pièce :



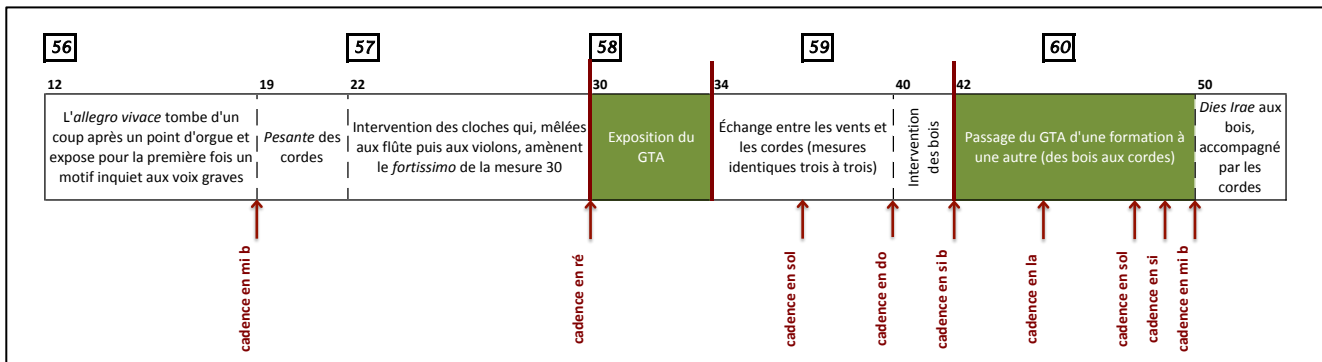


Figure II - 9 : Schématisation de la forme des mesures 12 à 53

Ensuite, le développement thématique, ou pont modulant, s'étend sur 40 mesures et peut être divisé en trois grandes sections :

1. la première recense douze mesures, réparties en trois sous-parties : cinq mesures dédiées à des échanges motiviques entre divers instruments de l'orchestre à un rythme soutenu, deux à une nouvelle écoute de l'ambiance qui précédait la venue de cette première grande section, et de nouveau cinq mesures similaires aux cinq premières, si c'est qu'elles sont exposées ici un demi-ton plus bas.
2. la seconde se compose de six mesures, homologues trois à trois, mettant en lumière un superbe motif aux violons.
3. la troisième totalise 22 mesures et peut être décomposée en trois. Premièrement, l'on assiste à des tourbillons aux violons et altos sur un lit de *pizzicati* aux basses et d'échanges de motifs à trois notes aux bois, le tout pendant huit mesures, au bout desquelles le mécanisme s'éteint, annonçant la prochaine sous-partie.

Deuxièmement, les deux premiers vers du *Dies Irae* sont énoncés aux flûtes et xylophone, toujours sur ces tourbillons des cordes, interrompus par la trompette puis le cor en fa. Ce mécanisme de cinq mesures est répété deux fois, la seconde fois transposée, totalisant dix mesures.

Troisièmement, des mouvements descendants plus énergiques aux basses accompagnées par les cors et par des gammes descendantes aux bois annoncent l'arrivée de la section suivante.

Le tout se schématise comme suit :

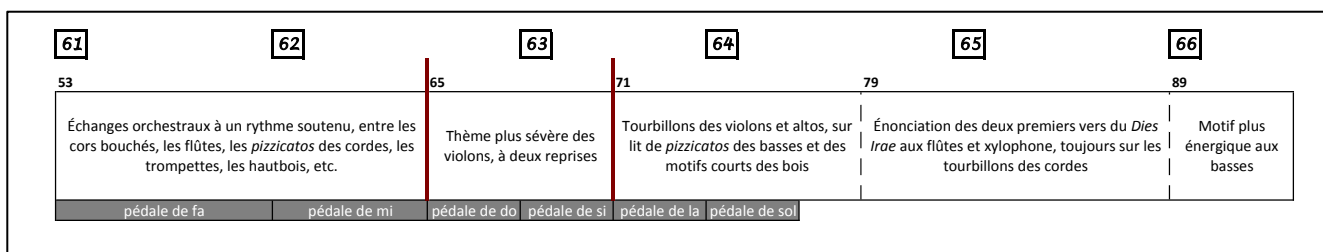


Figure II - 10 : Schématisation de la forme des mesures 53 à 92

Enfin, l'exposition de cette troisième pièce se clôt par la mise en valeur d'un second groupe thématique, le GTB. Cette section de 31 mesures peut être elle aussi divisée en trois sections :

1. la première, de quatorze mesures, consiste en l'exposition du GTB aux altos pendant quatre mesures et demi, les cordes dans leur ensemble coupant la parole aux altos pour entonner une sorte de chant populaire à quatre voix, entièrement diatonique, pendant sept mesures et demi. De là, les gammes descendantes se font encore entendre aux bois notamment, pendant deux mesures.
2. la seconde, de sept mesures, consiste en la seconde exposition de ce GTB, amplifié de plus en plus par les premiers violons, conduisant à une cadence en mi mineur.

- la troisième, de dix mesures, consiste en un premier climax de la pièce, en mi majeur, sur des mouvements de basse au triton. Un superbe accord de mi majeur tenu par tout l'orchestre en *fortissimo* conclue magnifiquement bien toute cette première partie de la pièce, l'exposition.

3. Partie centrale

La partie médiane de cette pièce peut être décomposée en quatre grandes parties :

Tout d'abord, une incise de neuf mesures, *Lento assai*, vient rappeler les éléments motiviques du début comme ils avaient été exposés dans l'introduction. Cette partie se constitue de deux phrases, respectivement de trois et six mesures.

Ensuite, une grande pédale de mi à la basse, continuité du mi majeur de la fin de l'exposition, vient supporter une énorme charpente contrapuntique de 19 mesures où les violoncelles chanteront de manière lugubrement expressive le *Dies Irae* qui semble n'en plus finir, sur des harmonies chromatiquement descendantes de la part des bois, le tout accompagné d'un contrechant aux violons, rappelant vaguement le motif inquiété du début de la pièce, ainsi que de traits chromatiques en aller-retour de la part des flûtes. Cette partie est composée de trois grandes phrases, respectivement de huit, six et cinq mesures. À la fin de cette dernière phrase, les bois prennent la parole et, de leurs traits chromatiques, porteront l'harmonie arrêtée jusqu'à son point culminant, un accord de septième diminuée sur lequel même le temps semble s'arrêter.

Arrive alors, suite à un point d'orgue silencieux, un conduit modulant de douze mesures où un nouvel élément thématique fait son entrée, énoncé dans un premier temps par la clarinette basse pendant dix mesures. L'intervention de cette dernière est composée de deux phrases de chacune quatre mesures et se solde par un nouveau point d'arrêt, sur un accord de quinte augmentée, pendant deux mesures. Ensuite, les deux mesures restantes consistent en une réexposition de ce nouveau thème au cor en fa, accompagné des bois, deux mesures qui se résolvent sur un ré bémol majeur réconciliant.

Schématisons déjà ces trois premières parties de la partie centrale :

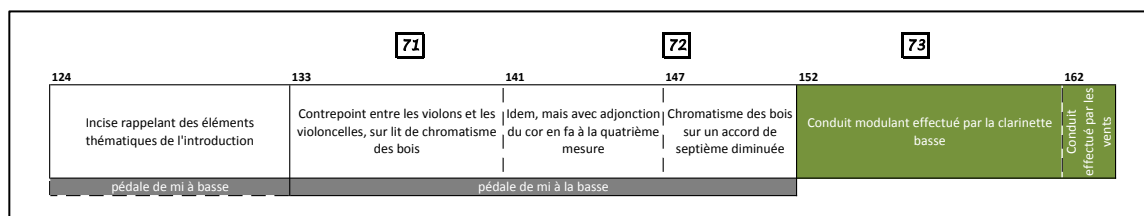


Figure II - 11 : Schématisation des trois premières parties de la partie centrale

Enfin, la quatrième partie de cette partie médiane fait son apparition, et ce pour 71 mesures. Ici, tout le lyrisme de Rachmaninov va pouvoir faire son apparition. Cette très longue partie centrale peut se décomposer en quatre sections, outre les deux mesures initiales, assurées par des arpèges à la harpe ainsi qu'aux violons.

- La première section consiste en deux parties homologues de huit mesures, elles-mêmes divisibles en deux sous-parties de quatre mesures. En effet, pour les quatre premières, la clarinette, aidée par les cordes et la harpe, y dévoile un lyrisme débordant mais mesuré que les cordes vont épandre lors des quatre mesures suivantes. Pour la partie d'après, de huit mesures, c'est la flûte qui va assurer le rôle de la clarinette précédente, suite à quoi les cordes répondront de la même manière que lors des huit mesures précédentes.
- La seconde section consiste en une grande litanie des cordes qui, par des mouvements harmoniques de quintes augmentées succédées de manière chromatiquement descendante pendant huit mesures, vont dévoiler une mélodie lancinante qui annonce les motifs à suivre.
- La troisième section consiste en 25 mesures de pur bonheur, divisibles en quatre parties. La première s'étend sur quatre mesures pendant lesquelles la trompette exposera un thème *lamentoso*, sur des *tremolos* des cordes. La seconde partie, de six mesures, consiste en deux expositions du motif issu de la seconde partie du conduit modulant, une fois par les bois et une

fois dans de plus larges proportions par les cordes. La troisième partie reprend en l'élargissant la première, si ce n'est que le thème de deux mesures de la trompette y est ici exposé quatre fois chez les cordes. La quatrième partie, plus libre, de sept mesures, consiste en une succession de couleurs de neuvièmes, tantôt majeures, tantôt mineures, sur lesquelles vont toujours se succéder ce thème *lamentoso*, autrefois exposé par la trompette.

4. La quatrième section consiste en une superbe litanie finale de 20 mesures sur pédale de tonique à la basse, afin de conclure dignement cette partie centrale.

Voici à la page suivante l'aperçu schématique de cette quatrième partie de la partie médiane (Figure II – 12).

4. Retransition

Ici, la structure se fait beaucoup plus décousue, dans le sens où, bien que tout reste logique, il s'agit d'un véritable développement tant motivique qu'harmonique, à tempo soutenu, où les événements thématiques s'enchaînent assez rapidement sur un nombre de mesures assez important (la retransition s'opère en effet sur 99 mesures). C'est pourquoi, au lieu d'un long texte fastidieux tant à écrire qu'à lire, nous préférons nous limiter à un schéma explicatif le plus exhaustif possible, situé à la page suivante (Figure II – 13). Y ont été mises en couleurs les parties homologues, ou du moins fortement ressemblantes thématiquement parlant.

5. Réexposition

La réexposition se limite ici à 43 mesures, divisibles en deux courtes sections aux structures assez simples :

1. la première se voit divisée en deux sous-parties respectivement de huit et sept mesures. La première réexpose simplement le GTA sous sa forme initiale, tel qu'il a été énoncé à la seconde section de l'exposition. Rachmaninov a jugé bon de rajouter quatre mesures de fioritures orchestrales à ce thème, afin d'amener plus de variété dans cette fin d'œuvre. Vient ensuite une reprise pendant quatre mesures des gammes descendantes de l'avant-exposition du GTB dans la seconde partie de l'œuvre. Cette réexposition du GTA est donc extrêmement courte, comme l'avait été son exposition quelque 304 mesures plus tôt.
2. la seconde consiste en la réexposition du GTB pendant 28 mesures. Rachmaninov n'en énonce plus qu'une partie et suit ensuite la structure thématique et formelle déjà présente dans ses *Vêpres op. 37*, marquant par la même occasion l'entrée dans la coda de cette troisième *Danse Symphonique*.

6. Coda

La coda est finalement très courte pour cette pièce pourtant plus longue que les deux précédente. Elle ne s'étend en réalité sur 18 mesures et reprend dans un premier les idées musicales de la fin de l'exposition pour enfin finir en beauté à de grands coups de tam-tam.



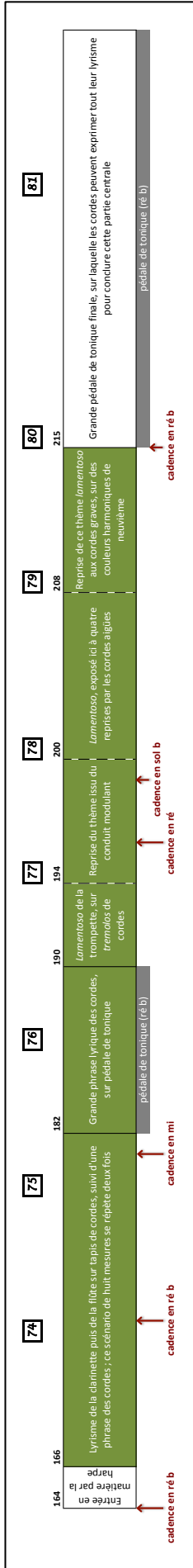
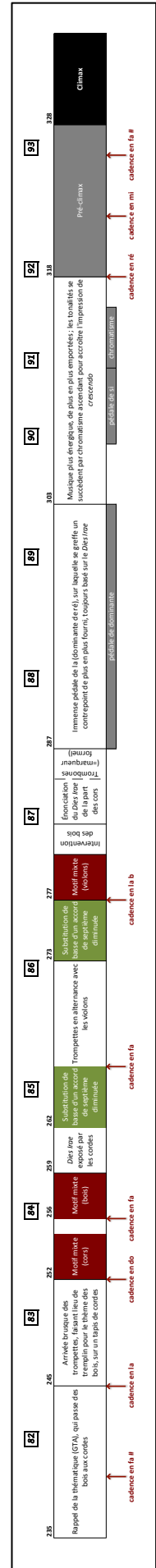


Figure II - 12 : Schematisation de la forme des mesures 164 à 234



IL SUFFIT DE RESTER DANS LE THÈME



Le développement motivique occupe une place prépondérante chez Rachmaninov, et ce depuis sa *Première Symphonie op. 13 en ré mineur*, plus que symbolique puisque (faut-il encore le rappeler ?) cette dernière fut le plus gros échec dans la vie du compositeur russe.

En effet, cette symphonie se base sur des motifs simples que Rachmaninov utilise dans les quatre mouvements, à l'image des « thèmes cycliques » que César Franck défendait. Les variétés d'ambiances et d'atmosphères musicales sont donc dans cette symphonie apportées non pas via une palette de thèmes variés et nombreux mais bien par la manière dont Rachmaninov varie et développe des idées simples et surtout peu nombreuses. C'est sans doute également cela qui a pu déranger à la fois le public et surtout la critique de l'époque, et notamment un certain César Cui, lorsque celui-ci écrivit que cette symphonie présente une « absence totale [...] de thèmes » et se contente d'une « répétition incessantes des mêmes cellules [thématiques] ».

Mais revenons à nos *Dances Symphoniques*. Bien qu'il n'existe à première vue pas de filiation motivique directe entre les différents mouvements de l'œuvre, les trois pièces composant cette dernière sont intrinsèquement liées par diverses petites cellules, d'ordre rythmique ou mélodique, que nous allons tenter de cerner dans ce chapitre.

Par ailleurs, l'œuvre étant en grande partie autobiographique, ce chapitre consistera également à discerner les nombreuses autocitations qui fusent à travers les trois pièces.

De la première *Danse Symphonique*

1. Non allegro

La première *Danse Symphonique* se base avant tout sur trois grands motifs : le motif induit par l'arpège d'un accord parfait, que nous nommerons *motif α*, le motif issu de la pédale de do initiale, que nous nommerons *motif β*, ainsi que le motif exposé juste avant le thème principal de la pièce, au moment de l'énonciation du thème de seize accords, que nous baptiserons *motif γ*. Penchons-nous plus en particulier sur chacun de ces motifs et analysons comment Rachmaninov a pu bâtir des thèmes sur base d'eux.

Motif a

Ce motif est lui aussi tout simple et fait allusion, de par son lien intrinsèque à la notion de tonalité puisqu'il fait simplement étalage de l'arpège descendant d'un accord parfait, à toute la carrière compositionnelle de Rachmaninov étant donné que celui-ci s'est évertué à rester strictement tonal jusqu'au bout de sa vie.



Figure III - 1 : Motif a

Ce motif n'est finalement pas réellement nouveau dans l'œuvre du compositeur russe qui l'a déjà traité plusieurs fois auparavant. En effet, dans sa *Troisième Symphonie en la mineur op. 44*, Rachmaninov avait déjà usé d'une thématique se base sur l'arpège d'accords parfaits dans le troisième mouvement :

Figure III - 2 : Extrait du début du troisième mouvement de la *Troisième Symphonie en la mineur op. 44* de Rachmaninov

Et par ailleurs, si l'on se penche encore davantage sur le développement qu'effectue Rachmaninov autour de cette thématique toujours dans ce troisième mouvement, l'on s'aperçoit que, juste avant d'arriver au chiffre 79, il décide d'exposer ce motif mais inversé, à savoir arpégé vers le bas. Cela, mêlé à la rythmique, nous donne une réplique parfaite du *motif a* qui nous concerne ici.

Figure III - 3 : Extrait du développement de ce même mouvement de la même symphonie

Une telle filiation thématique entre ces deux pièces n'est finalement pas surprenante étant donné que ce sont les deux dernières œuvres du compositeur et que leurs idées musicales respectives ont sûrement dû germer par conséquent à la même période dans l'esprit de Rachmaninov.

Mais revenons à nos *Danses Symphoniques*. Grâce à son anticipation rythmique sur le temps subséquent, le motif effectuera également une même anticipation sur l'harmonie, ce qui donne lieu à des associations de sons et de couleurs assez étonnantes mais toujours bien euphoniques.

Grâce à l'aperçu paradigmatique ci-dessous, l'on constate que, plus la pièce s'étend, plus les mutations opérées au motif *a* sont importantes, allant d'une simple permutation des notes de l'accord à carrément un changement total d'accord, en passant par une simple reprise du matériel rythmique uniquement, que ce soit aux percussions ou aux passages repris ci-dessous.

Figure III - 4 : Analyse paradigmatique du motif *a*

Motif β

Le motif apparaît pour la première fois pendant l'introduction :

Davantage rythmique que mélodique, cet élément va être de nombreuses fois arrangé par la plume de Rachmaninov. Voici ci-dessous les plusieurs variations qu'a apportées Rachmaninov sur ce motif.

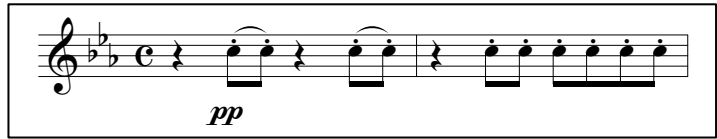


Figure III - 5 : Motif β

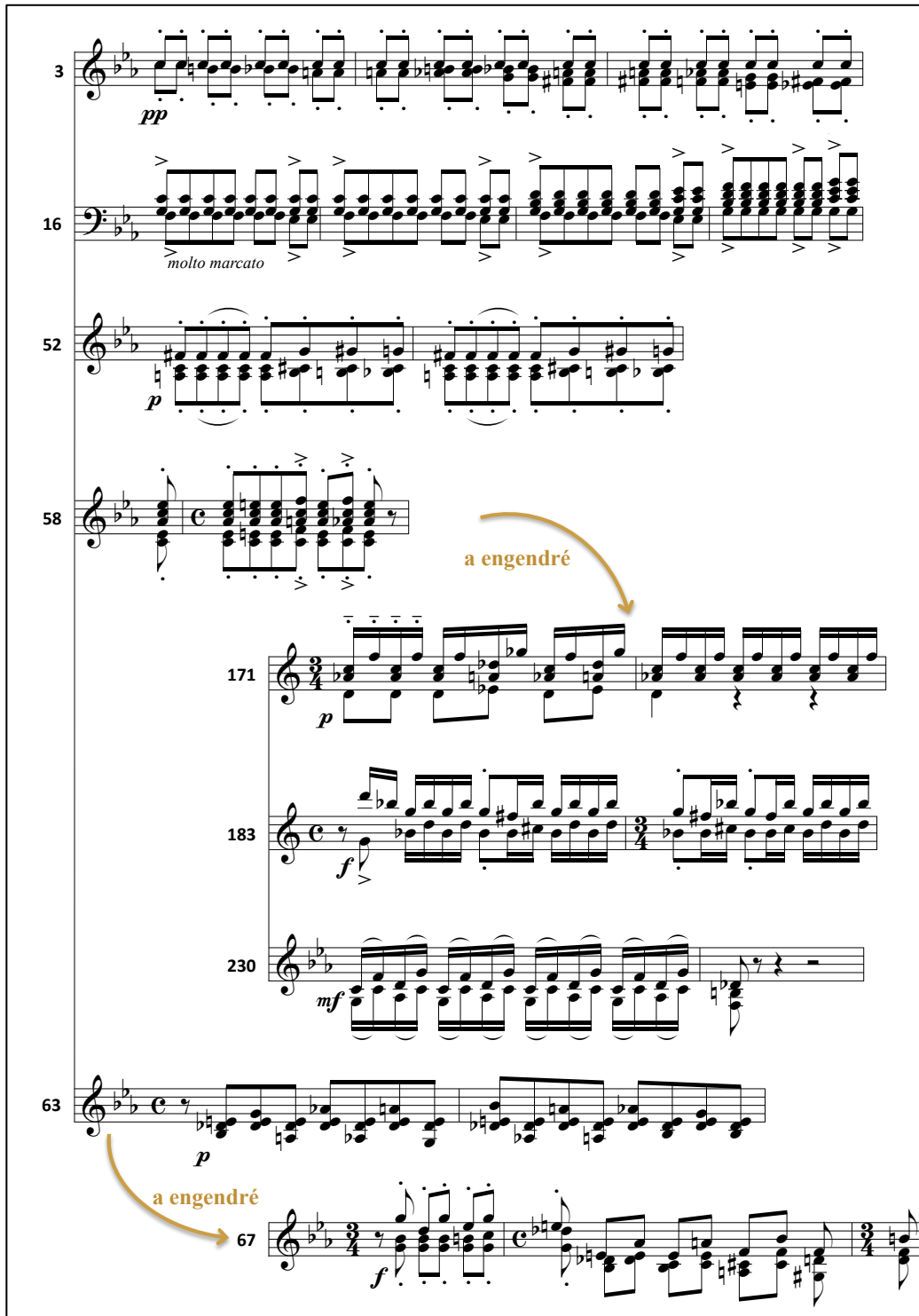


Figure III - 6 : Analyse paradigmatique du motif β

L'on remarque finalement que ce motif, grâce à sa facette rythmique, se varie très bien et s'intègre de ce fait très facilement dans les nombreuses ambiances de la pièce. Par ailleurs, alors que le motif de base consiste normalement en une pédale de tonique, toujours sur une même note par conséquent, Rachmaninov altère par la suite cette monotonie en ce qui concerne la hauteur des notes en privilégiant un contrepoint par mouvements conjoints tout en conservant en partie l'idée initiale au moyen de notes répétées.

En outre, le caractère rythmique de ce *motif β* étant son atout primordial, Rachmaninov va pouvoir miser là-dessus dans ses développements tant harmoniques que thématiques, comme c'est le cas aux mesures 16 et 58, où les accents toniques initiaux ont été savamment déplacés.

L'on pourrait tergiverser longtemps à propos de ce motif ; en effet, son contenu thématique se limitant à l'usage de croches en fait un motif utilisable presque en continu à travers la pièce. Comment dès lors distinguer les apparitions ayant été préalablement pensées par le compositeur de celles qui n'existent que par un besoin de remplissage tant harmonique que thématique ?

Motif γ

Ce motif, bien que très important au niveau de l'expression musicale, apparaît beaucoup moins souvent au cours de l'œuvre que ses deux prédécesseurs. En effet, on ne l'entendra qu'à trois reprises. Et pourtant, son emprunte thématique est très forte, à tel point que c'est sans doute le thème dont on se souvient le plus facilement après une première écoute de cette première *Danse Symphonique*. Cela est dû à la plus grande richesse tant harmonique qu'intervallique présente intrinsèquement dans ledit motif. Cela est mis en lumière par la figure suivante.

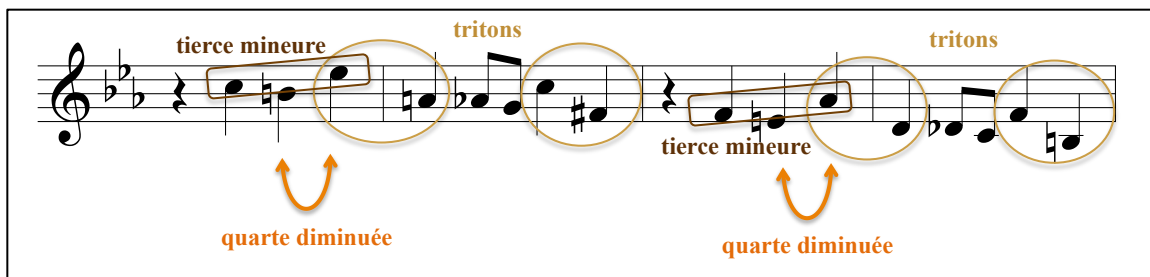


Figure III - 7 : Vision intervallique du motif γ

La seconde fois que le thème est annoncé, c'est au tout début de la retransition. Il y est anticipé par un motif à la clarinette y faisant allusion sans vraiment savoir comment ni pourquoi ; cela est sans doute dû au saut de tierce mineure enharmonique présent entre les premières et troisièmes notes comme dans le *motif γ*.



Figure III - 8 : Motif en croches de la clarinette basse

Par la suite, le *motif γ* est exposé sur ce motif en croches *staccati*, anticipé par la clarinette basse, alors interprété par les bassons. Ce motif tout en croches pourrait faire allusion au *motif β* mais s'en distingue par la non-utilisation de notes répétées.



Figure III - 9 : Motif γ superposé à un motif en croches lors de la retransition

Enfin, c'est aux premières mesures de la réexposition que ce *motif* γ est enfin réexposé, mêlé à un contrepoint chromatique descendant, comme Rachmaninov sait si bien les écrire.

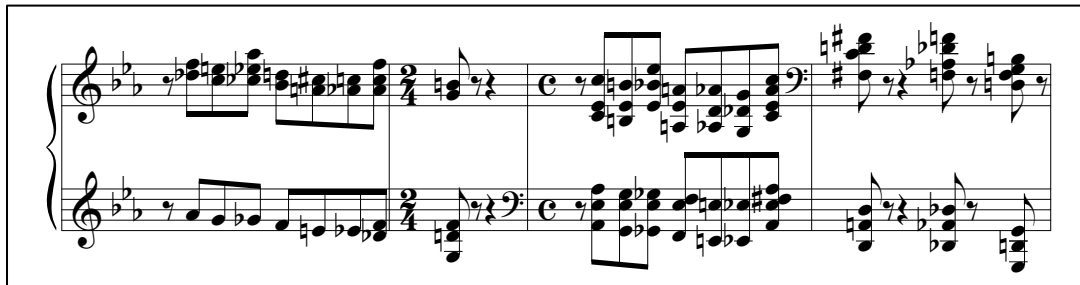


Figure III - 10 : Motif lors de la réexposition

2. Lento

Après sept mesures de conduit modulant où le hautbois, rejoint rapidement par la clarinette, y glorifie le *motif* α par le biais d'accords de quinte, de septième et même de neuvième par pédale supérieure, le saxophone entame un long récitatif disséqué en trois grandes phrases. En voici la première, dans laquelle ont été mis en exergue les éléments motiviques fondateurs.

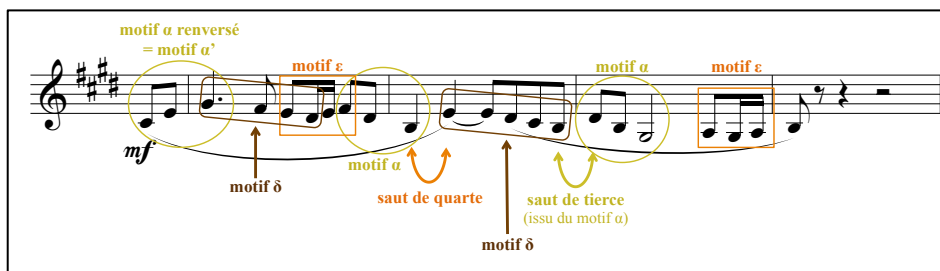


Figure III - 11 : Vision intervallique du thème central de cette première *Danse Symphonique*

L'on retrouve des éléments de ce thème dans les phrases suivantes, comme le montrent les figures suivantes.

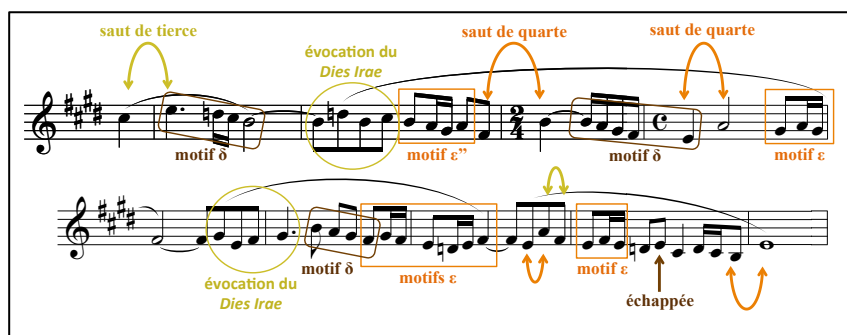


Figure III - 12 : Vision intervallique de la seconde phrase de ce même thème

Figure III - 16 : Vision intervallique de l'incise du cor anglais

Figure III - 14 : Vision intervallique du solo de cor

Figure III - 15 : Vision intervallique de la reprise du thème par les cordes ; la fin constitue donc une prolongation thématique du motif ε

Figure III - 13 : Vision intervallique des deux dernières phrases de la partie centrale

3. Coda

La dernière partie de cette première *Danse Symphonique* possède un élément thématique fort : la citation de la *Première Symphonie en ré mineur op. 13* du compositeur. Ce qui est frappant ici, c'est la sérénité et paix qui émanent de cette citation d'une œuvre pourtant pleine de sentiments obscurs, tant dans son écriture que dans sa postériorité, comme si Rachmaninov s'était réconcilié avec son échec passé.

En effet, le thème central de cette symphonie se base, pour la première fois dans l'œuvre de Rachmaninov, sur un motif fataliste qui se rapproche intensément du *Dies Irae*. Voici ci-dessous les premières mesures de ladite symphonie, dans sa version réduite pour piano à quatre mains (cette version étant de la main de Rachmaninov lui-même) :

Figure III - 17 : Extrait du début de la Première Symphonie en ré mineur op. 13 de Rachmaninov, en version pour quatre mains

Mais, et c'est là que Rachmaninov crée un véritable coup de théâtre, alors que ce motif est énoncé ici par les cordes dans un registre grave, dans les *Danses Symphoniques*, il y est cité toujours par les cordes mais dans un registre beaucoup plus léger, bien plus paisible, en do majeur, sur un accompagnement tout en douceur de la part des flûtes, du xylophone, de la harpe et du piano. Voici ici la réduction pour piano du thème des cordes :

Figure III - 18 : Réduction de cette citation

The image shows a musical score reduction for 'Dies Irae' across three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features several instances of 'motifs alpha' circled in yellow. A section of the score is enclosed in a red box and labeled 'Dies Irae'. The second staff continues with 'motifs alpha' and another 'Dies Irae' section in a red box. The third staff includes a 'saut de quart' (four-measure jump) indicated by a curved arrow and contains further 'Dies Irae' sections in red boxes.

Figure III - 19 : Réduction de l'accompagnement de ce thème

De la seconde *Danse Symphonique*

1. Motif ζ

Le motif ζ est le premier à apparaître dans cette deuxième pièce. En effet, il s'agit du motif surpointé symbolisé par l'usage des cuivres, sorte de fanfare lugubre qui ponctue le discours à trois reprises. En voici la réduction lors de la première intervention des cuivres.

The image shows the beginning of the second symphonic dance. The tempo is marked 'Andante con moto (Tempo di Valse)' and the performance style is 'rubato'. The score is in 6/8 time and features a piano (*f*) dynamic. It consists of two staves with complex chordal textures and melodic lines.

Figure III - 20 : Réduction du début de la seconde Danse Symphonique

Encore une fois, le motif est simple et ne consiste qu'en la simple utilisation de broderies, d'abord supérieures puis inférieures, que Rachmaninov insérera de manière subtile tout au long de la pièce. Nous en reparlerons ultérieurement.

2. Motif η

Le motif η est lui aussi très simple et fait pourtant son apparition tout au long de la pièce, surtout à la fin où il sera magnifié dans un *scherzo* au semblant asymétrique. La première fois où ce motif est utilisé, c'est par un solo de violon à la mesure 19 :

The image shows the musical score for Motif η across three staves. The first staff features a series of triplets circled in yellow. The second and third staves show the continuation of the motif with various rhythmic patterns and melodic lines.

Figure III - 21 : Motif η

Cette lamentation du violon possède en son sein des éléments qui seront essentiels dans la bonne compréhension motivique de la pièce. Notamment, en plus de faire encore paraître le *motif a* dont l'ombre errera encore telle un fantôme dans cette lugubre seconde pièce (encadré en jaune moutarde dans la Figure III – 21), elle arbore un motif de trois notes, en triolets, qui eux aussi vont être repris énormément tout au long de la pièce.

Concernant la forme selon laquelle ce *motif η* est abordé ici, elle sera reprise deux fois :

- # une fois quasiment telle quelle par les altos juste avant la réexposition, à la mesure 163 ;
- # une autre fois par les premiers violons à la mesure 78, cédant dès lors la place aux vents et à leurs guirlandes envolées semblables à des oiseaux, qui feront également partie intégrante de ce mouvement. La réduction pour deux pianos nous montre clairement cette reprise de volée de la part des vents, au premier piano, sur une phrase des cordes, sur le deuxième piano.

*) Далее в партитуре следуют 8 тактов, не вошедшие в переложение
М. ЗОСБГА.

Figure III - 22 : Extrait de la version pour deux piano (mesures 78 à 81)

Évidemment, ces fioritures de la part des bois ne sont pas nouvelles vu que déjà trois mesures plus tôt, elles apparaissent. Mais cette mixture entre les cordes et les bois leur permet de prendre un nouvel élan et d'ainsi pouvoir accompagner toute la seconde énonciation du thème principal de l'œuvre.

3. Thème principal

Le thème principal, d'abord énoncé par le cor anglais relayé par le hautbois, est autant novateur qu'héritier de motifs de la première *Danse Symphonique*, comme le montre cette réduction à la page suivante.

Figure III - 23 : Vision intervallique du thème principal de cette seconde Danse Symphonique

Le thème sera en tout énoncé quatre fois tout au long de la pièce : une fois par les bois, deux fois par les cordes et une dernière fois encore par ces dernières, mais seulement partiellement. En effet, lors de la dernière énonciation de ce thème, Rachmaninov surenchérit ce dernier grâce à la reprise progressive du début de sa seconde grande phrase, pour aboutir au grand climax de la pièce.

Figure III - 24 : Vision intervallique de l'expansion du thème principal lors de sa dernière exposition

Après cela, Rachmaninov prolonge son climax en faisant un copier-coller thématique de ce qui s'était passé à la mesure 69. En effet, l'on y retrouve des éléments du thème mêlés à un motif chromatique, que nous appellerons *motif θ*. Dans la première énonciation de cette phrase motivique, ce *motif θ* était énoncé aux bois tandis que ce sont les cordes qui, emportées par leur élan lyrique, se chargent de l'annoncer de la manière la plus décidée possible.

Voici cette phrase, telle qu'elle est énoncée la première fois.

Figure III - 25 : Vision intervallique de ce dialogue entre cordes et bois (mesures 69 à 74)

Le *motif θ* sera d'ailleurs repris aux bois, mêlé aux rythmes pointés du *motif ζ* pendant le développement, à la mesure 115 :

Flauti I, II
 Oboi I, II
 Corno Inglese
 Clarinetti I, II (in B)
 Clarinetto Basso (in B)
 Fagotti I, II

rythmes issus du motif θ

rythmes issus du motif ζ

Annotations: *pp*, *dim.*, *Solo*, *grasioso*, *p*, *pp*, *dim.*, *grasioso*, *dim.*, *pp*, *grasioso*, *dim.*

Figure III - 26 : Mise en évidence des motifs ζ et θ au sein du développement

Pour en revenir aux deux premières expositions du thème principal, celles-ci sont immédiatement suivies par un conduit modulant de huit mesures, similaires quatre à quatre. Le voici à la page suivante (Figure III – 29) exempté de sa première mesure, la mesure 61, avec mise en exergue des motifs remarquables.

4. Les motifs du développement

Un nouveau motif, le *motif 1*, vient s'intercaler pendant le développement. Cet élément nouveau, qui puise paradoxalement finalement son inspiration intervallique dans les éléments motiviques antérieurs, est d'abord exposé par le hautbois puis est magnifié par les cordes. En voici sa réduction lors de son intervention au sein des bois.

saut de quinte, hérité du thème

saut de quarte (triton)

sauts de quarte (triton)

rythmes issus du motif ζ

Figure III - 27 : Motif 1, lors de son exposition aux bois

Clarineti I, II (in B)
 Fagotti I, II
 I, II, Corni in F
 III, IV
 Arpe
 Violini I
 Violini II
 Viole
 Violoncelli
 Contrabassi

Tempo primo

reprise du motif 1

rythmique du motif ζ

chromatisme descendant sur trois notes

Annotations: *mp*, *mf*, *molto cantabile*, *arco*, *unite*, *arco*, *pizz.*, *arco*

Figure III - 28 : Reprise du motif par les cordes

Lors de sa reprise par les cordes quelques mesures plus tard, Rachmaninov décide de majorer le *motif 1* pour des raisons dont nous ferons état dans la partie portant sur l'harmonie. En voici toutefois la partition :

Légende :

 motif η	 chromatisme ascendant	 motif issu du thème
 motif ζ	 chromatisme descendant	

Figure III - 29 : Conduit modulante suivant l'exposition du thème principal de la pièce

Au contraire du *motif* η qui est un élément motivique nouveau, à la mesure 102 apparaît un thème à l'apparence inédit, énoncé par les bois mais mis en relation avec les cordes, bien qu'il se base une fois encore sur le *motif* η , comme l'illustrent la figure suivante (Figure III – 30) ainsi que celle d'après (Figure III – 31), qui consiste en un autre thème basé encore une fois sur cette même *motif* η , à la mesure 119.

The image displays a page of a musical score for an orchestra, specifically measures 99 to 108. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboes I & II, English Horn, Clarinets I & II (in B), Bassoon (in B), Fagots I & II, Trombones I & II, Trumpets I & II (in C), III & Tuba, and Arpa. The second system includes parts for Oboes I & II, English Horn, Clarinets I & II (in B), Bassoon (in B), Fagots I & II, Violins I & II, Violas, Violoncelli, and Contrabassi. The score features various musical notations such as dynamics (p, pp, mf, p), articulation (acc., ten.), and performance instructions (poco accelerando, Soli, Tempo precedente). Several motifs are circled in yellow and labeled 'motifs η'. Measure numbers 40 are marked in boxes above the Oboe and Violin staves.

Figure III - 30 : Extrait du début du développement (mesures 99 à 108)



Figure III - 31 : Extrait d'une partie du développement (mesures 119 à 124)

5. Coda

La coda consiste en un condensé des éléments motiviques de tout le mouvement, excepté le *motif ζ* qui a, il faut bien le dire, pris déjà beaucoup de place dans le reste de la pièce, comme l'illustre la figure de la page suivante (Figure III – 32).

À la toute fin de la coda, Rachmaninov conclut sur une partie plus lente où il expose le *motif α* en canon au niveau des bois, tel qu'il apparaît dans le thème principal, à savoir sous forme d'arpèges descendants tout en commençant par la note du milieu.

Ensuite, après une dernière reprise du *motif η* en *scherzo* polyrythmique, Rachmaninov conclut sur des sol répétés en *pianissimo* par tout l'orchestre, timbales comprises.

De la troisième *Danse Symphonique*

1. *Dies Irae*

Le véritable *leitmotiv* de cette troisième et dernière *Danse Symphonique* est le *Dies Irae*. Bien que déjà fortement utilisé dans l'œuvre antérieure de Rachmaninov, ce dernier va véritablement le magnifier dans cette ultime pièce sous forme de motif récurrent, incessamment varié tant harmoniquement, mélodiquement qu'orchestralement.

Pour essayer d'organiser la liste (que nous espérons exhaustive) de toutes les modifications et autres mutations encourues par ce *Dies Irae*, nous allons les classer non pas par ordre d'apparition au cours de la pièce mais bien par similitude au niveau de la variation. C'est ainsi que nous pouvons différencier cinq catégories d'énonciations dudit motif fatidique :

1. énonciation du motif mêlé à un contrepoint chromatique ;
2. énonciation du motif de manière explicite par un ou plusieurs instruments à l'unisson ;
3. énonciation du motif jusqu'à la fin du second vers (et non uniquement le premier comme il est souvent question) ;
4. énonciation du motif par le biais d'une manipulation mélodique ;
5. énonciation du motif de manière implicite.

Légende :

- motif η
- chromatisme sur trois notes, renversement du motif η
- mixture du motif η avec le chromatisme typique des bois
- motif α

The musical score includes parts for Flauti I, II; Corno Inglese; Clarinetti I, II (in B); Clarinetto Basso (in B); Fagotti I, II; Corni in F I, II, III, IV; Violini I, II; Viole; Violoncelli; and Contrabassi. It features dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, *ppp*, *leggero*, *poco a poco accelerando*, *poco cresc.*, *dim.*, *divisi*, *arco*, *pizz.*, and *salto*. Measure numbers 49, 49, and 49 are indicated in boxes. Annotations include yellow boxes for motif η , orange ovals for motif α , and dashed boxes for woodwind mixtures.

Figure III - 32 : Extrait de la coda (mesures 198 à 207)

Énonciation du motif mêlé à un contrepoint chromatique

C'est sous cette forme que le motif du *Dies Irae* sera énoncé lors de l'exposition du thème principal. À vrai dire, le *Dies Irae* apparaîtra seize fois sous cette forme : quatre fois de manière lente et expressive, dans l'introduction ainsi que dans l'incise du début de la partie lente, et douze fois de manière vive et rythmée, dans les autres endroits. À chaque fois, le motif fatidique se situe au soprano, parfois renforcé par l'apparition du motif renversé à la basse, tandis que les autres voix se chargent d'un contrepoint chromatique, en quinconce au non. Une seule apparition y fait exception, la dernière. En effet, là, on y aperçoit le motif à la basse en quintes parallèles avec le ténor ainsi qu'en dixièmes parallèles avec l'alto, tandis que le soprano, pourtant tant mis en valeur les quinze fois précédentes, ne se contente que du alternance de *ré_b* et de *do*.

The image displays a musical score for 'Dies Irae', presented as a paradigmatic analysis. The score is written in 6/8 time and consists of several systems of staves. The first system (measures 1-29) shows a vocal line (soprano) with a melodic motif and a piano accompaniment with a chromatic counterpoint. The second system (measures 30-41) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 42-44) shows a vocal line and piano accompaniment. The fourth system (measures 45-47) shows a vocal line and piano accompaniment. The fifth system (measures 48-122) shows a vocal line and piano accompaniment. The sixth system (measures 123-234) shows a vocal line and piano accompaniment. The seventh system (measures 235-299) shows a vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rhythmic patterns.

Figure III - 33 : Analyse paradigmatique du *Dies Irae* (mêlé à un contrepoint chromatique)



Énonciation du motif de manière explicite par un ou plusieurs instruments à l'unisson

Ici, dresser une liste exhaustive s'avère être un véritable défi étant donné que le motif revient de manière continue pendant tout le petit quart d'heure que dure cette musique.

Souvent, lorsque le *Dies Irae* est exposé de cette manière, cela se passe dans un contexte purement diatonique et donc dépourvu de modulation directe. Voici les principales interventions dudit motif sous cette forme diatonique :

The image displays a musical score for the *Dies Irae* motif in diatonic form. The score is organized into systems of staves, with measure numbers 34, 82, 67, 89, 235, 250, 287, 295, 303, and 367 marked. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score includes several instances of the motif, some circled in red and others in yellow. Annotations include 'rythmiques relatives ultérieurement' and 'motif λ'. The score is presented in a diatonic context, avoiding direct modulation.

Figure III - 34 : Analyse paradigmatique du *Dies Irae* (sous sa forme diatonique)



Énonciation du motif jusqu'à la fin du second vers

Les *Dances Symphoniques* sont paradoxalement la première œuvre chez Rachmaninov où l'on retrouve le motif du *Dies Irae* dans de plus larges proportions. En effet, auparavant, son énonciation ne consistait qu'en le premier vers seulement. Dans sa *Première Symphonie op. 13*, ce ne sont même que les quatre premières notes qui y sont exposées. Ici, Rachmaninov s'autorise enfin à compléter ce thème en continuant son exposition jusqu'à la fin du second vers, ce qui prouve encore une fois une véritable filiation entre le compositeur et ledit motif.

Ainsi, à la mesure 79, Rachmaninov écrit ceci :

Figure III - 35 : Extrait du troisième mouvement de la version pour deux pianos (mesures 79 à 83)

Au second piano (car il s'agit ici d'un extrait de la version pour deux pianos du compositeur lui-même), l'on remarque aisément le *Dies Irae* (ses deux premiers vers du moins).

Énonciation du motif par le biais d'une manipulation mélodique

Afin de pouvoir faire entendre son motif adoré dans un maximum de situations diverses et variées, tant au niveau des ambiances que des harmonies, Rachmaninov a bien dû modifier l'harmonie et la mélodie dudit motif, comme le montre la figure suivante (Figure III – 36).

Figure III - 36 : Analyse paradigmatique du *Dies Irae* (par le biais d'une manipulation mélodico-harmonique)

Énonciation du motif de manière implicite

Dans les analyses de poésies, certains décrètent qu'il est inutile de savoir si oui ou non l'auteur avait pensé, consciemment ou non, à la théorie que l'on vient de produire. L'analyse n'est donc selon eux pas une manière de découvrir la pensée et le cheminement intérieur d'un auteur mais une fin en soi, une démonstration de notre propre pensée à nous à tirer des conclusions vérifiées et vérifiables auxquelles personne auparavant n'avait pensé.

Afin de ne pas être aussi extrémistes, nous allons nuancer ce propos. En effet, pour cette dernière forme d'exposition du motif qui consiste à voir le *Dies Irae* dans les moindres recoins de l'œuvre, l'on est en droit de se

Figure III - 37 : Analyse paradigmatique du *Dies Irae* (de manière implicite)

demander si Rachmaninov avait lui-même pensé à cette filiation qu'avaient certaines de ses lignes mélodiques avec le motif issu de la messe des morts. C'est pourquoi nous dirons de cette partie que ce sont des motifs issus du *Dies Irae* mais de manière implicite.

2. Motif λ

Le motif λ a beau être présent dans la totalité de cette troisième pièce, ce n'est pas celui que l'on retient au premier abord. Pourtant, il fait partie des éléments moteurs de cette *Danse Symphonique*, grâce à sa grande richesse rythmique et intervallique. En effet, nous l'avons surtout vu lors de l'analyse motivique de la première danse, les mélodies sont plutôt basées sur des notes conjointes, exceptés les sauts de quarts et de tierces recensés plus tôt. Ici, la quarte diminuée joue un rôle fondamental dans l'expression des sentiments et dans l'énergie du motif que voici ci-contre.



Figure III - 38 : Motif λ

L'on remarque que, alors que le premier temps de ce motif fait plutôt référence au motif η, issu de la première pièce, le second fait clairement référence au motif α, quant à lui issu de la seconde. Cela mêlé au fait que, comme illustré un peu plus tôt, le motif λ est souvent juxté au *Dies Irae* fait de ce dernier un motif fédérateur faisant le pont entre les trois *Dances Symphoniques*.

Figure III - 39 : Analyse paradigmatique de la première partie du motif λ

La rythmique qui se dégage du premier temps, référence à la valse précédente comme nous l'avons dit, va être repris plusieurs fois dans l'œuvre.

Le motif α présent sur le second temps va lui aussi être repris plusieurs fois pendant l'œuvre.

Figure III - 40 : Analyse paradigmatique de la seconde partie du motif λ

3. Motif μ

Ce motif consiste tout simplement en le thème issu des *Vêpres op. 37*. Exposé deux fois, ce thème est magnifié à la fin, reprenant telle quelle la structure mélodique des *Vêpres*. Voici ci-dessous d'abord la ligne mélodique telle qu'elle est écrite dans cette dernière, suivie de sa retranscription dans les *Dances Symphoniques*.

Figure III - 41 : Motif μ , tel qu'il apparaît dans *Les Vêpres*

Figure III - 42 : Motif μ , tel qu'il apparaît dans les *Dances Symphoniques*

L'on remarque que, outre les transformations rythmiques dont nous reparlerons plus largement en aval, Rachmaninov a également opéré de nombreuses mutations d'ordre mélodique. L'on peut notamment entrevoir deux motifs importants dans ce thème :

1. le motif η , entre autres au dernier temps des deux premières mesures ;
2. le fameux et incessant *Dies Irae* qui, en plus d'avoir été jouxté comme accompagnement au moment de l'« *Allihya* » final (qui correspond aux deux dernières lignes de la figure ci-dessus), il apparaît dans le début du thème. Encore une fois, une question nous vient à l'esprit : cette référence est-elle réellement voulue par Rachmaninov ou n'est qu'un hasard ?

4. Motif v

Ce motif est celui présent dans la partie centrale. Le voici :



Figure III - 43 : Motif v

Outre le fait que ce motif soit repris à trois reprises par la suite, il est finalement l'élément déclencheur de plusieurs autres motifs qui surviendront pendant le reste de la partie centrale, dans ce magnifique ré bémol majeur lyrique à souhaits. En réalité, les thèmes principaux de cette partie auront toujours en commun avec le *motif v* deux éléments intervalliques : le demi-ton et la quinte (ou la quarte, son renversement).

Three staves of musical notation in treble clef, all in the key of D-flat major. The first staff starts at measure 166 and ends with a quintuplet. The second staff starts at measure 171 and features a 3/8 time signature. The third staff starts at measure 190 and features a 6/8 time signature. The notation shows various rhythmic patterns and intervals that reflect the characteristics of Motif v.

Figure III - 44 : Éléments motiviques de la partie centrale reprenant les caractéristiques du motif v

QUAND RACHMANINOV VIT EN HARMONIE



4

Étant donné que les *Danses Symphoniques* sont la dernière œuvre de Rachmaninov, ce dernier se situe au sommet de son art lorsqu'il les écrit. C'est ainsi que l'œuvre orchestrale regorge d'éléments harmoniques extrêmement osés et ambitieux qui témoignent d'une part d'une grande audace dans l'écriture héritée des plus grands maîtres russes de la composition comme Piotr Ilitch Tchaïkovsky ou Nikolaï Rimski-Korsakov, pour n'en citer que deux, et d'autre part d'une grande écoute à l'égard des styles musicaux nouveaux présents sur le continent américain dans les années 1940, comme le jazz.

Faisons à présent le relevé chronologique le plus exhaustif possible des éléments harmoniques particulièrement complexes et osés dans la dernière œuvre de Sergei Rachmaninov.

De la première *Danse Symphonique*

1. Introduction

D'une manière élégante, la pièce débute sur une pédale de *do* en croches énoncée aux premiers violons, pédale qui par sa rythmique à contretemps va devenir l'un des éléments moteurs de cette première *Danse Symphonique*. Sur ces *do* des premiers violons viennent s'ajouter quatre accords parfaits en arpégés descendants, respectivement sol bémol majeur, ré majeur, la bémol majeur et la mineur, ce dernier résolvant son *la* sur un *la*. De plus, sur ces harmonies vient se calquer aux seconds violons et aux altos tout un contrepoint chromatique descendant. Pour y voir plus clair, réduisons harmoniquement cette introduction pour le moins originale :

Figure IV - 1 : Réduction de l'introduction de la première *Danse Symphonique*

Pour bien comprendre tout le cheminement harmonique que prend cette entrée en matière, intéressons-nous à certains points de repère, à savoir les débuts de mesures.

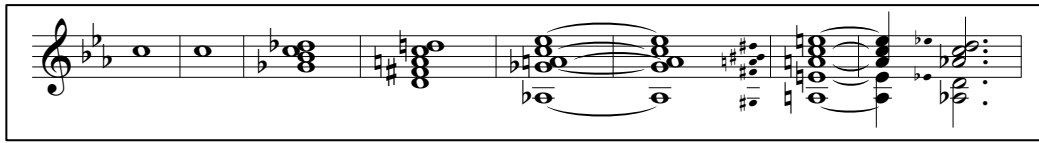


Figure IV - 2 : Réduction avec points de repère par mesure de cette même introduction

À la pédale de do, Rachmaninov va donc superposer plusieurs couleurs accordiques plutôt audacieuses. Tout d'abord, il juxte au do des premiers violons un premier accord parfait, celui de sol bémol majeur. Bien que ce dernier puisse paraître quelque peu incongru dans un contexte de do mineur, ce n'est pas la première fois que Rachmaninov utilise ce genre de couleur harmonique. En effet, déjà dans son *Second Trio élégiaque en ré mineur op. 9*, il écrit ceci, si l'on réduit harmoniquement les accords au piano survenant en arpégés à la fin de l'exposition, à l'*Allegro moderato* :

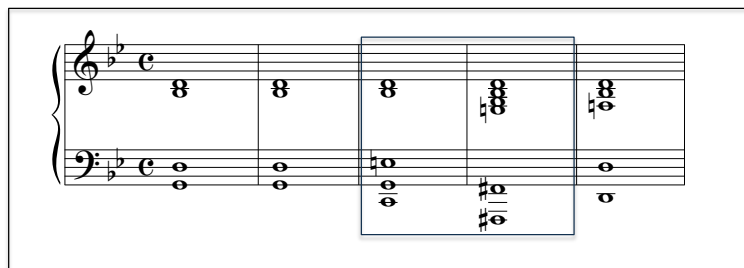


Figure IV - 3 : Réduction harmonique du second groupe thématique du *Second Trio Élégiaque en ré mineur op. 9*

L'on constate donc aisément que Rachmaninov use ici aussi de cet enchaînement de quinte augmentée, de triton comme on l'appelle dans le jargon, qui unit un accord de neuvième majeure sur un do à l'enharmonie d'un accord de septième de dominante de si avec quinte altérée.

Cette concordance importante entre un accord et son homologue une quinte diminuée plus bas provient tout simplement de l'enchaînement cadentiel fétiche du compositeur, le fameux *II – V – I* avec un second degré baissé. En effet, s'il on inspecte cette fin du *Prélude en do majeur op. 32 n°1*, l'on retrouve cet enchaînement au triton, qui est d'ailleurs caractéristique de la patte sonore du compositeur.

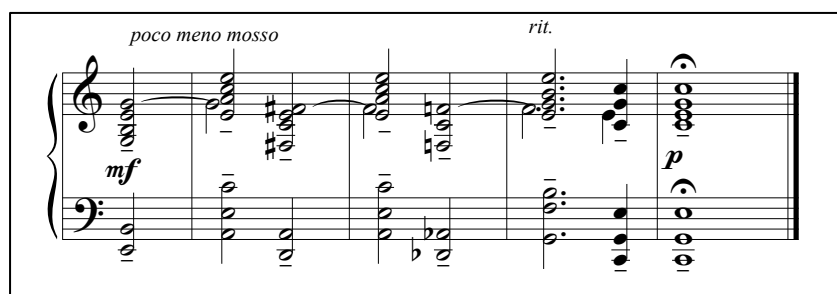


Figure IV - 4 : Fin du *Prélude op. 32 n°1 en do majeur*

Mais revenons à notre introduction. Après cet accord de sol bémol majeur, Rachmaninov fait entendre à la clarinette l'accord de ré majeur. Si nous regardons par ailleurs ce qu'il se passe au même moment aux cordes, l'on constate que cet accord de ré est enrichi du septième. En réalité, comme tout à l'heure, Rachmaninov retranscrit un enchaînement connu en l'inversant, lui conférant au final un rendu tout à fait inhabituel et singulier. En effet, cet enchaînement est davantage utilisé dans cet ordreci :

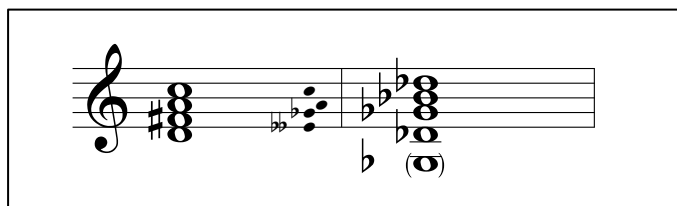


Figure IV - 5 : Enchaînement de sixte augmentée « à l'Allemande », inverse de l'enchaînement de l'introduction

Ensuite, Rachmaninov retranscrit la même relation accordique unissant do à sol bémol aux degrés ré et la bémol. Ici, il va même plus loin vu qu'il réussit à effectuer cet enchaînement par notes communes (Figure IV – 2) en enrichissant par enharmonie son accord de la bémol majeur d'une neuvième mineure (le la_{\sharp} peut effectivement être lu comme un si_{bb}).

Enfin, le compositeur crée un brusque changement harmonique en basculant de l'accord de la bémol majeur en la mineur. D'ailleurs ces deux tonalités fortement opposées vont être à plusieurs reprises mises en lien direct tout au long de l'œuvre. Ici, le lien unissant les deux tons provient du fait que la bémol majeur peut être vu comme l'enharmoine d'une sorte d'accord de sensible de la tonalité de la mineur.

Finalement, Rachmaninov conclut son introduction sur un la_b , tandis que les cordes affichent des do et des $ré$. Lorsque l'on écoute cette musique pour la première fois, l'on serait plus que tenté de croire que cet accord est le second degré incomplet (le fa est manquant) de do mineur, tonalité principale de cette première *Danse Symphonique*, et que dès lors Rachmaninov va insérer une belle cadence en do mineur suite à ce second degré suspendu. Mais il n'en est rien. En effet, Rachmaninov a jugé bon de considérer cet accord non pas comme le second degré de do mineur mais comme une broderie de l'accord de la bémol majeur (ce qui explique d'ailleurs pourquoi il n'a pas placé de fa aux cordes, alors qu'il en avait tout le loisir). C'est pourquoi suite à l'introduction rêveuse mais haletante où les harmonies audacieuses des bois se mêlent à la rythmique redondante des cordes, une véritable cassure est amenée par un thème de seize accords parfaits, le premier étant tout naturellement celui de la bémol majeur.

2. Exposition

Les premières mesures de l'exposition de la première *Danse Symphonique* consistent en un thème accordique divisé en deux parties homologues de chacune huit accords parfaits, comme nous le montre la réduction ci-dessous.

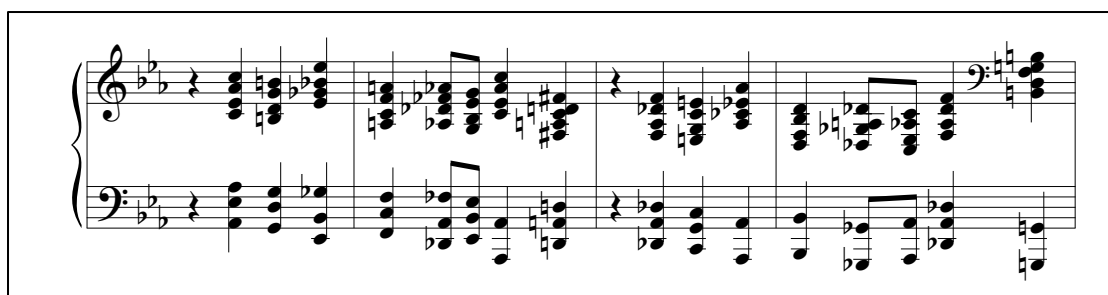


Figure IV - 6 : Réduction du thème de seize accords, appelé plus tôt « motif γ » (mesures 10 à 13)

Pour mieux comprendre ce qu'il se passe dans ce passage accordique surprenant, il nous faudra faire usage du multichiffrage. En effet, l'on peut chiffrer les huit premiers accords de ce thème en quatre tonalités différentes, comme le montre l'image suivante (Figure IV – 7).

do mineur	VI	V ²	III ^b						
si bémol mineur			IV	V ²	III ^b				
la bémol majeur				IV	V	I			
sol mineur						II ^b	V [#]		

Figure IV - 7 : Réduction de ce même passage, par le biais d'un multichiffre harmonique

Ainsi, l'on remarque d'une part que Rachmaninov utilise à deux reprises sa cadence évitée fétiche où le cinquième degré se résout sur le troisième minorisé, et d'autre part que les tonalités utilisées pour effectuer ledit multichiffre vont en décroissant étant donné qu'elles sont respectivement do mineur, si bémol mineur, la bémol majeur et sol mineur. Ainsi, en plus de descendre dans la tessiture jusqu'à cet accord final de septième de dominante, le compositeur utilise également un processus tonal descendant qui ne fait que renforcer cette impression de chute vers la fin de la proposition.

De plus, la seconde partie du thème accordique n'étant qu'une transposition une quinte plus bas de la première proposition que nous avons décrite¹, son multichiffre devrait être réalisé dans les tonalités de fa mineur, mi bémol mineur, ré bémol majeur et enfin do mineur. Rachmaninov forme par conséquent une boucle tonale partant de do mineur puis passant par toutes les notes de la gamme phrygienne descendante² de do pour ensuite revenir à la tonalité de base, preuve que le second degré baissé occupe chez le compositeur une place presque aussi importante que le second degré naturel.

Cette impression de chute harmonique est d'autant plus marquée lors de la réexposition quand Rachmaninov écrit :

Figure IV - 8 : Réduction de ce même thème (ou motif γ) lors de la réexposition

¹ Le la bécarré du treizième accord doit naturellement être remplacé par un si double bémol. Il est en effet courant dans l'écriture de Rachmaninov que des notes simplement ou doublement altérées soient remplacées par leur correspondant enharmonique, soit afin de simplifier une écriture déjà très chargée au niveau des altérations, soit afin de mettre en évidence par écrit une couleur d'accord particulière.

² C'est d'ailleurs cette même gamme phrygienne descendante que Franz Liszt (1811 – 1886) utilise dans sa *Sonate en si mineur*.

Lento assai

p sotto voce



En effet, lors de la réexposition, le compositeur inverse les deux anciennes propositions et les varie, notamment en en changeant les dispositions d'accords ou même en les enrichissant de septièmes, de notes étrangères, etc. De nombreuses notes de passages se mêlent aux accords parfaits pour créer un contrepoint chromatique descendant qui, avec le doublement des valeurs de notes par rapport à la première énonciation de cet aspect thématique, tend à apporter davantage de drame et de fatalité à cette partie de l'œuvre.

Étant donné que les deux propositions se voient ici inversées, Rachmaninov passe de la tonalité de sol mineur à do mineur par la même sixte augmentée à l'Allemande qu'entre les deux propositions de la première énonciation du thème. Cela lui permet de passer de la septième de dominante de sol à l'accord de ré majeur avec septième, mis en relation directe avec ré bémol majeur³ afin d'user de sa cadence fétiche avec second degré baissé. Et le voilà ainsi en do mineur ; le thème principal de la pièce peut donc être énoncé à nouveau.

Mais revenons à l'exposition. Suite à ces seize accords, Rachmaninov crée un effet de surprise par l'insertion d'une magistrale cadence évitée en résolvant sa septième de dominante de do sur un accord de la mineur. De là, il reprend la même relation que dans l'introduction et oppose donc une nouvelle fois par chromatisme les tonalités bien éloignées de la mineur et de la bémol majeur. Ce chromatisme $la_b - la_b - sol$ fait d'ailleurs partie intégrante de cette première *Danse Symphonique*, car mettant notamment encore une fois en relation les deux tons précités. Mais nous y reviendrons plus tard.

Concentrons-nous à présent sur l'harmonie de l'élément thématique principal de la pièce, à savoir deux mesures avant chiffre 2, à la mesure 16. En voici la réduction harmonique.

Figure IV - 9 : Réduction harmonique du thème principal de la première *Danse Symphonique* (mesures 16 à 26)

Ici, le caractère martial est plus que présent, que ce soit par la rythmique des altos et violons qui reprennent le motif des premiers violons de l'introduction ou par l'énergie émanant du motif entonné par les cordes et bois graves sur une pédale de do, motif lui aussi tiré de l'introduction.

D'un côté harmonique, l'on remarquera que Rachmaninov tarde toujours à faire entendre la tierce de l'accord de do mineur. Pendant les deux premières mesures, elle subit deux appogiatures consécutives : elle n'a même pas le temps d'être entendue qu'elle est de nouveau appoggiaturée.

Ensuite, Rachmaninov décide d'appoggiaturer tout l'accord de do mineur, toujours sur pédale de tonique enrichie de sa dominante. Ici, c'est le côté modal de Rachmaninov qui prend le dessus étant

³ L'on peut d'ailleurs voir le même lien qui unit les tonalités de la mineur et la bémol majeur entre ré majeur, enrichi certes d'une septième, et ré bémol majeur.



donné que ce dernier n'utilise aucune sensible nulle part : celle-ci voit son rôle attractif vers la tonique amputé et se contente d'un simple rôle de sous-tonique sans attraction tonale aucune⁴.

Puis tout se complique à la mesure 18, deux mesures après le chiffre 2. Ici, le compositeur résout son appoggiature sur un autre accord, à savoir le troisième degré, lui aussi enrichi de sa quinte, mettant nettement en évidence deux quintes parallèles qui accentue le côté dansant et enjoué⁵ et de ce thème.

En réalité, Rachmaninov fait ici usage de superpositions de fonctions. L'accord de onzième sur tonique obtenu au chiffre 2 n'est autre que la superposition des premier et cinquième degrés, l'un sans tierce, l'autre sans sensible ; cet accord se résout lui-même sur un autre accord qui consiste lui aussi en une superposition de fonctions, à savoir celles des premier et troisième degrés.

L'on pourrait presque considérer que Rachmaninov fait usage dans cette portion de l'œuvre de notes ajoutées, comme l'a fait Debussy en son temps. Mais bien que le rendu sonore soit quasiment identique, ces notes étrangères à l'apparence incongrue peuvent toujours être expliquées harmoniquement et sont de ce fait toujours le résultat d'un contrepoint savant très recherché. C'est sans doute ce qui fait la force d'écriture du compositeur.

À la mesure 24, sept mesures après le chiffre 2, Rachmaninov effectue un repos à la dominante. En effet, si nous omettons la broderie sur le deuxième temps qu'effectuent les violons, les altos, la harpe et les trois premiers cors, nous obtenons ceci ;



Figure IV - 10 : Réduction des mesures 24 et 25

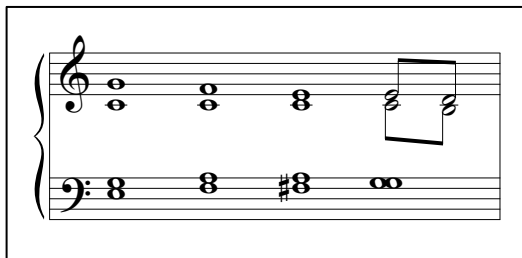


Figure IV - 11 : Exemple d'une cadence à la dominante dans le système tonal classique

L'on voit finalement ici que même si Rachmaninov essaie de se dissocier ou du moins de tronquer le système tonal notamment par le biais de la modalité ou d'enchaînements au triton, il n'en est finalement pas si loin ; certains gestes clairement tonals subsistent à travers son écriture. Cette demi-cadence peut être effectivement mise en lien direct avec des cadences à la dominante comme celles de Mozart dans ses menuets par exemple.

Ensuite, Rachmaninov expose un thème similaire à celui que nous avons décrit, mais en sol mineur. Ici, l'harmonie se fait plus tonale étant donné que le canva harmonique n'est autre que $I - V - I$. Dans son balancement tonique-dominante, Rachmaninov utilise une pédale de tonique et omet volontairement l'usage de sensible dans son enchaînement d'accords. Bien que ce ne soit nullement la première fois que le compositeur utilise cet artifice d'écriture, ce dernier a d'autant plus de sens dans cette pièce-ci étant donné que la pédale de tonique fait partie des éléments thématiques centraux.

Par ailleurs, vu que nous sommes toujours dans un contexte de do mineur, Rachmaninov tronque le la bécarré habituel en sol mineur pour un la_b , créant une superbe dissonance avec la pédale de tonique. Ce la_b pourrait également être une sorte de clin d'œil à la gamme phrygienne descendante dont nous avons parlé en amont et qui affiche elle aussi un second degré baissé.

Ensuite arrive le chiffre 3 qui quant à lui vient apporter la preuve que Rachmaninov aime se référer à son esthétique passée. En effet, bien que fortement déguisé, c'est bien un pas de quinte qui est exposé pendant les deux mesures qui suivent le chiffre 3 ; ce pas de quinte permet en somme à Rachmaninov de passer de sol mineur à fa mineur.

⁴ Nous considérons en effet la sensible comme étant le VII^e degré haussé. L'absence de sensible ne signifie donc pas que le VII^e degré est absent dans un accord mais bien qu'il ne soit pas haussé. Dans le cas d'un VII^e degré non haussé, nous parlerons de *sous-tonique*.

⁵ Cette impression d'enjouement, assez inhabituelle dans un cadre mineur, est d'autant plus importante que la tierce n'est que très rarement entendue, que ce soit harmoniquement ou mélodiquement.

Figure IV - 12 : Mise en relation des mesures 27 à 30 avec leur réduction harmonique

Arrivé en fa mineur, Rachmaninov transpose les deux mesures qu'il avait écrites en sol mineur, si ce n'est qu'ici, il ne baisse pas la quinte de l'accord de dominante. En effet, il serait totalement inutile de la baisser étant donné qu'il n'y a aucun sol bémol dans l'armure de do mineur.

Après ce passage en fa mineur, Rachmaninov resserre son harmonie et étoffe son orchestration jusqu'à un premier point culminant à la mesure 33. Voici comment Rachmaninov a réduit ces deux mesures dans sa version à deux pianos.

Figure IV - 13 : Réduction pour deux pianos des mesures 31 à 33

Pour comprendre entièrement ce qu'il se passe dans ce passage plutôt complexe, réduisons harmoniquement ce passage au maximum, comme nous le montre la figure de la page suivante (Figure IV - 14).



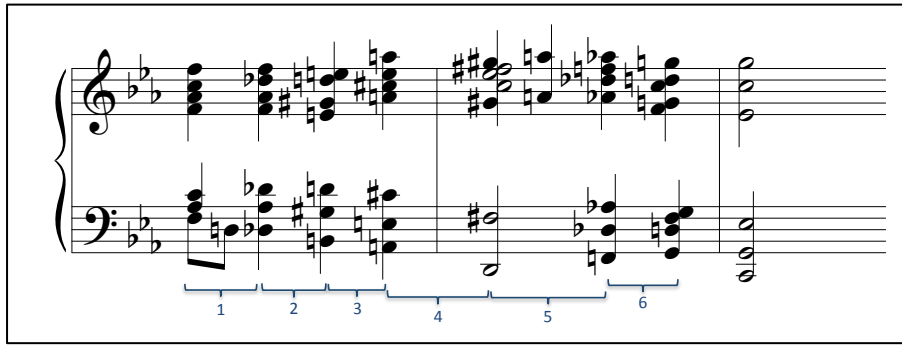


Figure IV - 14 : Réduction harmonique de ce même passage

Analysons un par un à présent les six enchaînements d'accords présents dans cette réduction :

1. Ici, Rachmaninov utilise un enchaînement connu en le modifiant quelque peu. En effet, si l'on remplace enharmoniquement le $ré_{\sharp}$ par un mi_{bb} , l'on s'aperçoit simplement que l'accord de septième $ré - fa - la_b - do$, peut être écrit sous forme d'un accord de sixte augmentée qui se résout alors naturellement sur un accord de ré bémol. Cependant, le compositeur tronque quelque peu l'enchaînement en ne choisissant ni la sixte augmentée « à la Française », ni « à l'Italienne », ni « à l'Allemande », étant donné qu'elle présente un fa. L'on pourrait presque parler de sixte augmentée « à la Russe ».
2. Si l'on remplace enharmoniquement l'accord de ré bémol majeur par son correspondant enharmonique, l'on se rend compte que Rachmaninov ne fait qu'effectuer un enchaînement harmonique $III - V$ en la majeur où le troisième degré est majorisé.
3. Il ne s'agit ici que d'une simple cadence parfaite en la majeur.
4. L'enchaînement harmonique n'est pas beaucoup plus compliqué dans ce cas-ci. En effet, si l'on remplace le la_b initialement écrit par Rachmaninov par un sol_{\sharp} , l'on prend conscience que cette note n'est que simple appoggiature ascendante du la_{\sharp} de l'accord de neuvième de dominante de sol. Ainsi, lors de cet enchaînement, Rachmaninov ne fait que résoudre le plus facilement possible l'accord de la majeur précédent sur un accord de ré, à sa quinte inférieure. L'appoggiature utilisée par la main du compositeur permet en réalité d'emprunter la couleur d'un accord de septième de dominante de ré bémol sur second degré baissé.
5. Pour cet enchaînement, Rachmaninov joue sur une des nombreuses propriétés des accords de septième diminuée. En raison de leur symétrie parfaite (ils sont construits à partir de l'empilement de trois tierces mineures), ces accords peuvent se résoudre sur moult tonalités différentes en fonction de leur orthographe enharmonique. Dans notre cas, l'on s'attend à ce que le compositeur résolve ledit accord en sol mineur, étant donné que la septième diminuée $fa_{\sharp} - la_{\sharp} - do - mi_b$ est disposé sur une basse de ré, formant ainsi l'accord de neuvième de dominante mineure de sol mineur. Or, Rachmaninov décide de rompre le système en évitant la cadence vers sol bémol pour la résoudre sur un accord de ré bémol majeur, second degré baissé de do mineur. Pour ce faire, ladite septième a été virtuellement enharmoniquement réécrite en $sol_b - si_{bb} - do - mi_b$.
6. Rachmaninov use une énième fois de son enchaînement d'accord fétiche, à savoir, l'enchaînement $II - V - I$ avec second degré baissé, faisant état d'un enchaînement intervallique de triton à la basse.

Suite à ce passage plus étoffé, nous arrivons au premier grand point culminant de cette *Danse Symphonique*. Ici, Rachmaninov reprend le même principe de rythme martial qu'au chiffre 2 si ce n'est qu'il en change les harmonies, comme le montre l'image suivante (Figure IV - 15)

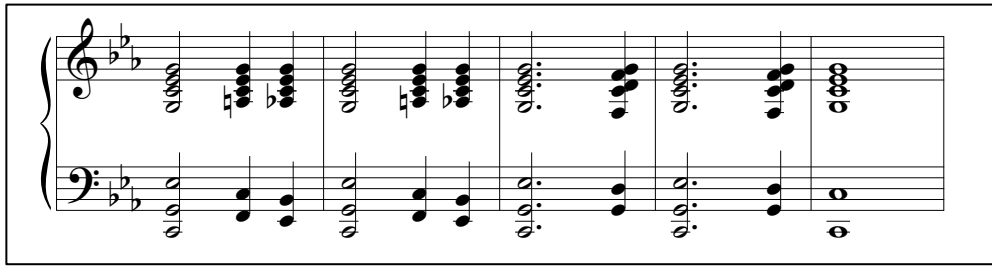


Figure IV - 15 : Réduction des mesures 33 à 37

Ici, Rachmaninov utilise les degrés $I - IV - III$ qu'il enrichit par le biais d'une pédale de do, de mi bémol et de sol, les trois notes constituant le motif a , tout en y superposant un contrepoint chromatique $la_{\sharp} - la_{\flat} - sol$, déjà tant utilisé auparavant. Le tout accompagne une variation du thème principal toujours basée sur ledit motif a , variation qui s'apparente vaguement à une lointaine *Badinerie* d'un certain Jean-Sébastien Bach.

En réalité, bien que ce genre de couleurs accordiques ait l'air fort inhabituel et soit harmoniquement tout à fait singulier dans l'écriture de Rachmaninov, leur élaboration au niveau de la composition est finalement très simple. Il est d'ailleurs très facile de les reproduire.

En effet, dressons un canva harmonique différent de celui de Rachmaninov ; disons par exemple $I - VI - IV - II - I$, comme le montre le 1. sur l'image ci-dessous.

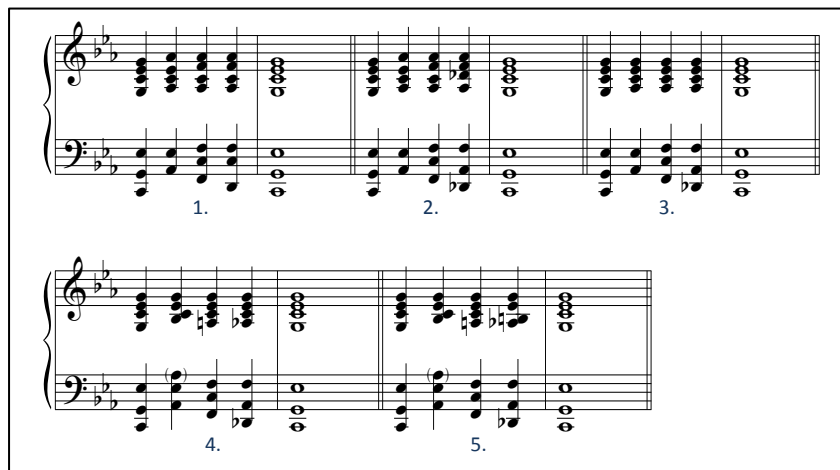


Figure IV - 16 : Mise en application des harmonies thématiques rachmaninoviennes

Reportons à présent les quatre étapes utiles afin de réaliser des harmonies du même accabi que celles présentes dans l'œuvre que nous sommes en train d'analyser.

- # Rachmaninov étant friant du second degré baissé, quoi de mieux que de transformer notre accord de second degré en do mineur en accord de ré bémol majeur, comme l'illustre l'étape 2. sur l'image ci-dessus.
- # Suite à cela, appliquons le principe de pédale pour les trois notes supérieures des accords de la main droite, à savoir le *do*, le *mi_b* et le *sol*, comme le montre l'étape 3.
- # Assignons ensuite à cette ligne accordique une ligne chromatique, par exemple *si_b*, *la_♯*, *la_b*, *sol*, comme écrit à l'étape 4. Remarquons qu'un *la_b* peut être également ajouté à l'harmonie de la main gauche.
- # Pour finir, pour des raisons esthétiques personnelles, il est également possible d'enfreindre la pédale de *do* à la main droite et d'y placer un *si_♯* sur le second degré ; cela permettrait à la fois de faire intervenir la sensible de do majeur et d'ainsi provoquer une plus forte attraction vers l'accord de tonique, mais aussi de décrocher une couleur d'accord particulière. Mais cette mutation est optionnelle et ne dépend que du goût du compositeur.



Revenons à présent à notre *Danse Symphonique*. Suite à ces accords colorés que nous finissons tout juste d'analyser, Rachmaninov s'offre à partir du chiffre 4 cinq mesures de répis, où l'on peut apercevoir notamment la fameuse cadence avec pédale de tonique.

Suite à cela, aux mesures 41 à 42, le compositeur module à la tierce inférieure, aboutissant donc en la bémol majeur. Ici rentre le piano qui, aidé des contrebasses, expose de manière engagée le thème principal du morceau, sur un lit de cors, lesquels possèdent tout le potentiel rythmique et harmonique, et ce jusqu'à la mesure 47, bien qu'ils ne soient harmoniquement soutenus par les violons et les altos qu'à partir de la mesure 45.

Dans cette partie, l'harmonie est beaucoup moins touffue. Au chiffre 5, c'est-à-dire à la mesure 45, l'on ressent un bref retour en do mineur ne durant que trois mesures. Le reste n'est que broderies et notes de passage. L'on notera tout de même l'habileté avec laquelle Rachmaninov choisit ses notes de modulation. Quoi qu'il fasse, il réussit toujours à décocher des couleurs harmoniques intéressantes et inédites, comme le montre cette réduction harmonique des mesures 42 à 47.

Figure IV - 17 : Réduction des mesures 42 à 47

Ainsi, l'on peut voir se dégager :

- # en encadré bleu, des accords de neuvième majeure avec septième mineure (autrement dit une neuvième de dominante majeure) ;
- # en encadré vert, un accord de septième majeure ;
- # en encadré prune, des accords de septième de dominante sur leur troisième renversement ;
- # en pointillés bleus, un accord de neuvième majeure avec septième majeure ;
- # en pointillés verts, un accord de septième mineure ;
- # en encadré noir, une pédale harmonique au sein des accords.

Par ailleurs, nous remarquerons la grande ressemblance tant harmonique que thématique entre les deux systèmes.

Occupons-nous à présent de ce qui se passe harmoniquement à partir de la mesure 48. La clarinette y prend la parole avec toujours le même motif descendant, accompagnée par le cor anglais, le basson et les cordes. L'accompagnement harmonique proposé par ces derniers se base sur l'accord de neuvième de dominante de sol mineur, brodé encore une fois de manière à faire goûter des couleurs d'accords étonnantes, comme le montre la réduction de la page suivante (Figure IV – 18).



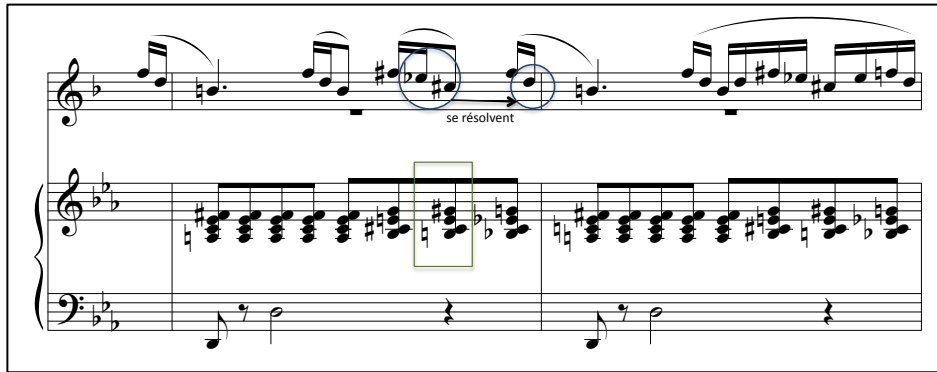


Figure IV - 18 : Réduction du thème de la clarinette

En effet, encadré en vert dans l'image ci-dessus, l'on voit clairement que le contrepoint que développe Rachmaninov dans ces deux mesures vise clairement à aller décrocher cet accord de septième d'espèce sur l'avant-dernière croche de chaque mesure.

Ensuite, le compositeur décide d'étoffer son orchestration afin de développer son accord de neuvième de dominante en utilisant des arpèges montant puis descendant, accompagnés de montées en *pizzicati* aux cordes. La partie de flûte-piccolo est d'ailleurs intéressante au niveau des notes de figuration.

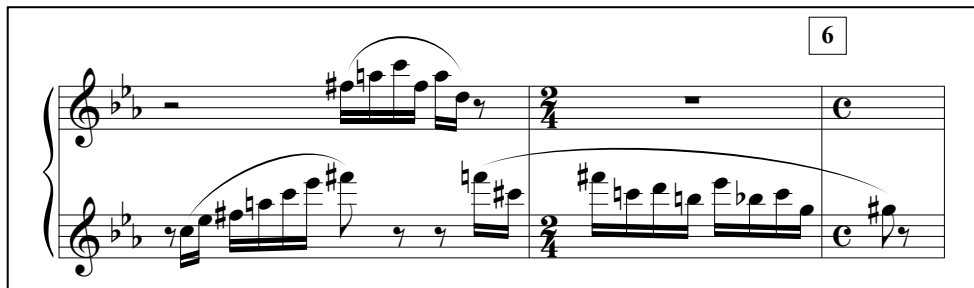


Figure IV - 19 : Mise en exergue du dialogue entre flûte et piccolo aux mesures 50 et 51

En effet pour comprendre la descente de ce trait d'orchestre, il faut penser comme s'il s'agissait de deux voix qui dialoguent, comme le montre la figure suivante (les parties de flûte et piccolo y ayant été rassemblées en une seule).

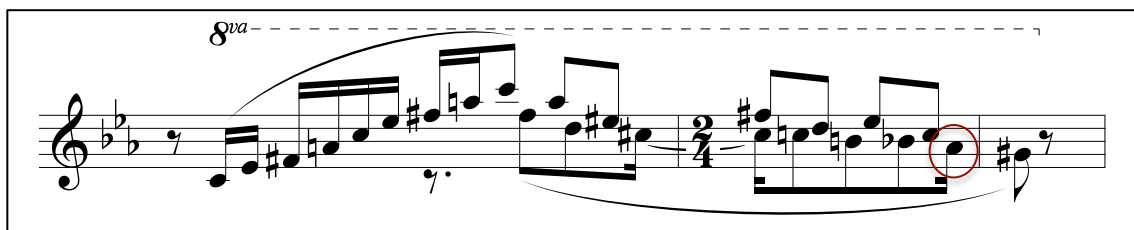


Figure IV - 20 : Adaptation de ce dialogue selon un contrepoint à deux voix

L'on constate dès lors que lors du passage à deux voix virtuelles, la voix supérieure exhibe un motif descendant où chaque note de l'accord est amenée par une note d'approche⁶ (d'où le remplacement du la_{\flat} par un mi_{\sharp} pour plus de compréhension à la fin de la première mesure), tandis que la voix inférieure exhibe un motif chromatique descendant. La dernière note de la seconde mesure fait cependant exception à cette explication de la voix virtuelle inférieure. En effet, au lieu d'un la , Rachmaninov écrit un sol . Erreur ou souhait du compositeur ? Le sol_{\flat} présent dans la partition pourrait être vu enharmoniquement comme note d'approche du sol_{\sharp} de la mesure suivante. Toutefois, les autres fois où ce motif apparaît, le chromatisme est respecté jusqu'au bout pour la seconde voix virtuelle de cette partie de flûte. Les deux hypothèses (erreur et souhait du compositeur) se valent dès lors.

⁶ Ce motif peut également étroitement mis en lien avec le motif du *Dies Irae*.

Comme nous venons de le dire, cette structure de quatre mesures (des mesures 48 à 51) est reproduite presque à l'identique un ton plus haut⁷ au chiffre 6, des mesures 52 à 55. Le passage transposé possède dès lors naturellement comme basse un *mi*_♭, étant donné que la première énonciation de ce passage avait, rappelons-le, pour basse un *ré*_♭. Ensuite, Rachmaninov reprend les deux dernières mesures de ce passage, à savoir celles où il étoffe son orchestration sur un accord de neuvième, en les transposant un demi-ton plus haut tout en conservant une pédale de *mi*_♭ à la basse. L'on aboutit par conséquent à la septième *do*, *ré*_♯, *fa*_♯, *la*_♭ sur pédale de *mi*_♭, accord dissonant que Rachmaninov résout par enharmonie sur la septième de dominante de *ré* bémol, comme le montre la réduction suivante.

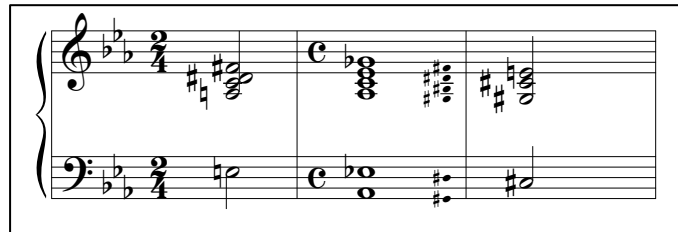


Figure IV - 21 : Réduction harmonique des mesures 57 à 59

Cet accord de dominante, Rachmaninov va tout d'abord le retravailler pour devenir un accord augmenté, très instable tonalement. Pour ce faire, il va mettre sous silence la septième qui n'était énoncée que par le troisième cor et va ensuite altérer la quinte. C'est ainsi que les hautbois et bassons vont exhiber un *mi*_♭, qu'il broderont à l'aide d'un *fa* (broderie qui sera d'ailleurs accentuée). De même, les violoncelles, contrebasses et cor anglais vont au aussi faire entendre un broderie chromatique, faisant entendre un *la*_♭ l'espace de deux croches.

Rachmaninov ne va étonnamment pas se servir de cet accord de quinte augmentée pour moduler de manière brusque et inattendue mais va enharmonique le résoudre de manière quelque peu prévisible sur un accord de *do* dièse mineur. Il va ensuite user d'un contrepoint descendant pour aboutir sur un accord de septième de dominante de *mi*_♭, comme réduit ci-après.

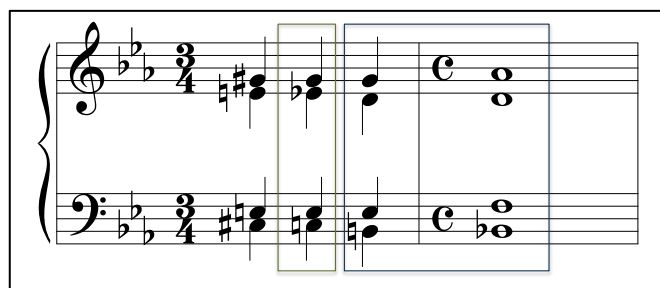


Figure IV - 22 : Contrepoint harmonique issu des mesures 59 et 60

Cette modulation à l'air audacieux ne se repose en réalité que sur une simple modulation d'accords de septième de dominante par triton enharmonique, comme peuvent l'avoir les tonalités de *do* majeur et de *sol* bémol majeur, pourtant très éloignées sur l'échelle des quintes. Ici, outre l'accord encadré en vert qui n'est qu'une simple harmonie de passage, l'unique modulation repose sur le fait que les tritons des deux derniers accords de septième de dominante respectivement de *la*_♭ et de *mi*_♭ sont enharmoniques.

Encore une fois, cette structure de deux mesures va être reprise quasiment à l'identique un demi-ton plus haut. L'on aboutit donc au chiffre 7, c'est-à-dire à la mesure 62, sur un accord de neuvième de dominante de *fa* mineur, à l'état fondamental. Les quatre mesures qui vont suivre vont tout simplement avoir un rôle de « remplissage » : Rachmaninov ne va en réalité que se servir de notes de passages pour déployer et ainsi asseoir son accord de neuvième de dominante.

⁷ En effet, lorsque Rachmaninov prend l'initiative de développer une idée, il aime se faire succéder plusieurs énonciation de cette dernière à souvent un (demi-)ton d'intervalle.

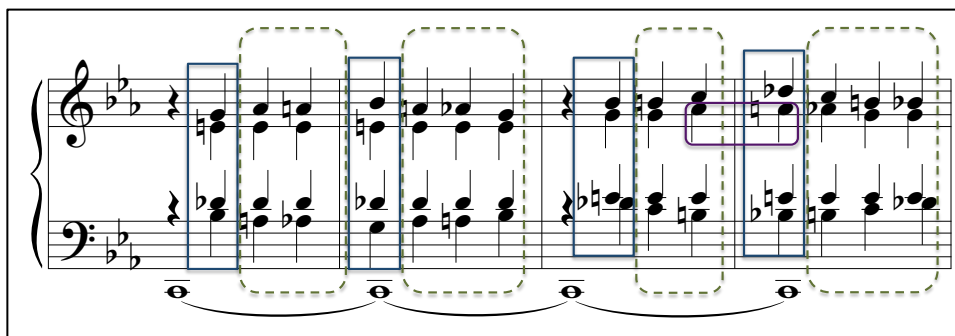


Figure IV - 23 : Réduction harmonique des mesures 62 à 65

Sur cette image, les pôles harmoniques, à savoir les endroits où l'accord de neuvième de dominante est clairement exprimé, ont été mis en évidence en bleu tandis qu'en pointillés verts ont été mis en exergue les harmonies issues de notes de passage à la basse et au soprano. Ce contrepoint chromatique aux voix extrêmes permet d'ailleurs de mettre en relation des intervalles de septièmes majeures et de neuvièmes mineures qui apportent au passage une couleur harmonique tout à fait singulière. De plus, en encadré prune, l'on peut constater également que Rachmaninov a même eu l'idée d'affecter un contrepoint chromatique à la voix d'alto, permettant de mettre en évidence une magnifique couleur d'accord de neuvième de dominante mineure avec sixte majeure ajoutée au début de la quatrième mesure de cet exemple. Encore une fois, ce contrepoint fait encore état des notes $la_a - la_b - sol$, déjà tant utilisées antérieurement.

Ensuite, Rachmaninov reprend harmoniquement le même principe de notes de passages mêlées à des broderies en tous genre pour créer une écriture similaire bien que bien plus modulante. En voici sa réduction sur quatre portées pour plus de compréhension :

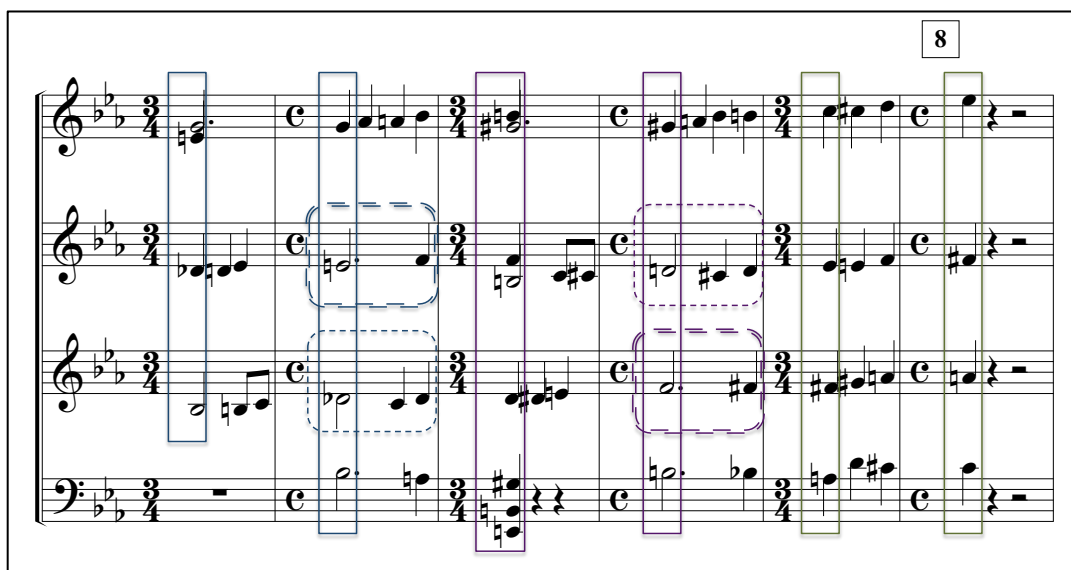


Figure IV - 24 : Réduction sur quatre portées des mesures 66 à 71

En encadrés, l'on distingue les pôles harmoniques où les accords de septième diminuée sont clairement exposés. Entre les deux ne se trouve qu'un contrepoint essentiellement contrapuntique ou alors fondé sur une broderie chromatique (encadrée en pointillés sur l'image ci-dessus) ou sur une anticipation de l'accord suivant (doublement encadrée en tirets sur l'image ci-dessus). Ce genre de contrepoint permet encore une fois de faire goûter aux voix extrêmes des intervalles de septième majeure et de neuvièmes mineures.

La dernière mesure, à savoir celle se situant juste avant le chiffre 8, déroge cependant à cette règle. En effet, l'on s'aperçoit que le contrepoint qui y règne ne se base pas uniquement sur un chromatisme. En réalité pour comprendre ce qu'il s'y passe, il suffit de faire le mécanisme arrière et de reproduire à l'identique l'enchaînement précédent une tierce mineure plus haut, comme le montre cette figure.



Figure IV - 25 : Mise en relation de la mesure 70 avec la précédente

Finalement, outre ce contrepoint extrêmement riche, Rachmaninov ne fait ici que superposer à l'espace d'un demi-ton des accords de septième diminuée. Cela permet de passer de la neuvième de dominante de fa mineur au chiffre 7 à la tonalité de passage si bémol mineur au chiffre 8.

Après, l'harmonie se fait plus complexe. En voici la réduction.



Figure IV - 26 : Réduction harmonique des mesures 71 à 78

L'on remarque aisément dans ce dernier fragment de développement harmonique précédant une nouvelle exposition du thème, que Rachmaninov fait usage à sa manière d'une structure héritée du Classicisme, à savoir la structure « 2 – 2 – 4 », où les chiffres désignent le nombre de mesures. Le but de cette structure est de permettre un véritable élan vers l'avant, qui se ressentira d'ailleurs également grâce à un contrepoint chromatique ascendant et à une dynamique allant *crescendo*, et ce afin de créer une sorte de climax au chiffre 9 (mesure de la réexposition du thème en do mineur), climax également illustré dans l'orchestration via l'utilisation des cymbales pour la deuxième fois de la pièce.

Mais revenons-en à notre chiffre 8. Les deux premières mesures de la réduction ci-dessus peuvent être prises dans un contexte global de si bémol mineur et sont caractérisées par une pédale de tonique quelque peu brodée aux violoncelles et contrebasses, rapidement aidées du contrebasson, et par un



contrepoint chromatique ascendant aux trombones. Ce contrepoint permet d'arriver sur un accord de septième de dominante de mi majeur sur pédale de si_b .

Cette structure est ensuite reprise à l'identique un demi-ton plus haut. La venue inattendue de ce si mineur passager est amenée par une substitution de basse : la pédale de si_b précédente cède la place à la fondamentale du dernier accord entendu aux voix supérieures, à savoir, comme dit précédemment, un accord de septième de dominante de mi majeur, dont la fondamentale n'est autre que si_b .

Après ces quatre premières mesures homologues deux à deux arrive un grand développement chromatique ascendant où les fonctions tonales sont pratiquement totalement effacées. Selon les tenues des basses dans les deux premières mesures, l'on peut tout de même considérer que Rachmaninov utilise successivement les tonalités de si et ensuite de $do_{\#}$, tonalités dont il sera difficile de discerner le côté majeur ou mineur, tellement le contrepoint chromatique supérieur est fourni.

Pour le reste, Rachmaninov utilisera de nombreuses couleurs harmoniques découlant d'un chromatisme ascendant de basse, passant successivement par un ré majeur avec sixte majeure ajoutée, un mi bémol mineur, un mi mineur avec sixte majeure ajoutée, un fa mineur et aboutira comme par magie sur un accord de septième de dominante de do avec sixte majeure ajoutée. De là, il lui suffira simplement de passer par une sixte augmentée « à l'Allemande » pour réénoncer un accord de septième de dominante de do (sans sixte ajoutée cette fois-ci) et par conséquent réexposer comme il se doit la tonalité principale de la pièce, à savoir do mineur.

3. Partie centrale

À la mesure 91, Rachmaninov rompt totalement son idée principale et en développe une seconde, plus lente, avec davantage de mélismes au niveau des bois particulièrement, et qui marque dès lors l'arrivée de la partie centrale de cette première *Danse Symphonique*.

En effet, le hautbois y rentre avec un motif neuf, bien qu'encore basé sur un accord parfait, majeur cette fois. Ici, Rachmaninov module à la tierce inférieure, un peu comme le faisait souvent Beethoven dans ses développements harmoniques.

Mais la tonalité de la bémol majeur dans laquelle nous atterrissons n'est que passagère. Synthétisons harmoniquement la modulation complète apportée par les bois (plus particulièrement les deux hautbois et la première clarinette) avant l'entrée du saxophone alto qui, toujours sur un lit de mélismes au niveau d'un instrument solo issu des bois, énoncera un magnifique nouveau thème, digne du lyrisme postromantique du compositeur. Notons que sur le schéma suivant les proportions rythmiques n'ont pas été conservées.

Figure IV - 27 ; Réduction harmonique du conduit modulant du hautbois

Ainsi, Rachmaninov mute son accord de la bémol majeur en accord de quinte augmentée et se sert une nouvelle fois de cette mutation pour moduler en la majeur. De là, grâce à l'arrivée de la première clarinette puis du second hautbois, plus discret, Rachmaninov va pouvoir étoffer son accord par tierces descendantes ajoutées, jusqu'à arriver à un accord de neuvième majeur sur base de ré, second degré baissé de do dièse mineur, tonalité dans laquelle rentrera le saxophone alto qui récitera sa longue litanie qui sera reprise plus tard par les cordes.

D'un point de vue harmonique, ce thème énoncé deux fois n'utilise que très peu de fioritures harmoniques encombrantes et se base presque uniquement sur des accords parfaits, parfois enrichis d'une sixte ou d'une septième, qui se succèdent la plupart du temps de manière diatoniquement descendante, comme lors du thème de seize accords expliqué bien plus haut. À l'image de



l'orchestration très dépouillée, l'harmonie sonne comme une sorte de retour aux sources, comme un souvenir de cette Russie que Rachmaninov a dû quitter quelque vingt-trois ans plus tôt.

Cette longue litanie du saxophone, interrompue par quelques interventions du cor anglais puis de la clarinette, aidés par les deux bassons, illustre de manière parfaite le contrepoint lyrique intensément russe que possède Rachmaninov. Ce dernier use en effet de simples mais subtiles notes de figuration telles que des notes de passage ou des broderies qui, mises dans des contextes d'accords parfaits, apportent une dynamique magistrale et une expressivité débordante. En écoutant ce genre de musique, l'on se sent porté par le poids des émotions, l'on observe des paysages à couper le souffle, l'on songe à la vie, au passé, l'on regrette, l'on espère... bref, cette musique nous fait voyager tant extérieurement qu'intérieurement.

Depuis la cinquième mesure du chiffre 13 jusqu'au chiffre 14, l'on assiste à un solo de cor qui, accompagné par une orchestration plus fournie mais toujours uniquement composée de bois (deux bassons, une clarinette basse, deux clarinettes, un cor anglais ainsi que deux hautbois), va faire état de transition entre les deux grands moments forts de cette partie centrale, la première guidée par les bois, la seconde par les cordes frottées, aidées par le piano que rejoindra ensuite la harpe puis les bois. Cette transition lyrique trouve sa réduction harmonique ci-dessous.

Figure IV - 28 : Réduction harmonique du solo de cor (mesures 121 à 128)

L'on s'aperçoit qu'ici l'harmonie est relativement simple. Les deux seuls éléments harmoniques intéressants sont d'une part cette magnifique couleur de septième de dominante de mi majeur avec tierce et quinte appoggiaturées par le bas, septième qui se résout à la manière d'une cadence rompue sur un accord de do dièse mineur, et d'autre part cette superbe cadence modale avec d'exquises quintes et sixtes parallèles aux trois voix inférieures.

Figure IV - 29 : Accord de do majeur, en disposition rachmaninoviennne

Cette disposition en quintes parallèles n'est finalement pas un hasard car en effet, chez Rachmaninov, la profondeur des harmonies parfois basiques provient souvent simplement d'une disposition d'accords savante les faisant résonner plus rondement. La disposition fétiche du compositeur, en ce qui concerne la main gauche d'un accord parfait, est celle de la figure ci-contre, à savoir une disposition où sont empilées respectivement la première, la deuxième et la troisième harmonique, d'où ladite rondeur harmonique énoncée plus haut. Cette disposition est d'autant plus utilisée par le compositeur que ses mains étaient gigantesques et permettaient par conséquent l'exécution aisée de cet accord de dixième, parfois même ajouté d'une doublure d'octave.

Comme dit plus tôt, les cordes reprennent au chiffre 14 le thème du saxophone. Ici, les phrases seront continues et ne seront plus entrecoupées par les airs autrefois interprétés par le cor anglais puis la

clarinette. C'est pourquoi une mesure supplémentaire a été rajoutée aux phrases initiales du saxophone afin d'arriver à un repos harmonique par le biais d'une cadence.

Le chromatisme descendant se fait de plus en plus marqué au chiffre 17 où les cordes frottées exemptées des seconds violons éteignent progressivement leur lyrisme mélancolique jusqu'à un accord de do dièse mineur qui marque la fin de cette partie centrale.

Figure IV - 30 : Contrepoint chromatique descendant de la fin de la partie centrale (mesures 151 à 154)

L'on remarque sur cette réduction le grand contrepoint chromatique descendant qu'utilise le compositeur ici, se permettant d'utiliser notes de passage en tous genres afin de terminer cette sublime partie centrale sur un accord de do dièse mineur plus que glacial.

L'on peut d'ailleurs remarquer qu'il existe à peu de chose près la même relation qui unit les deux tonalités phares de cette première danse que sont do dièse mineur et do mineur à la relation qui unissait, comme nous l'avons précisé antérieurement, les tons de la mineur et de la bémol majeur dans les premières mesures de la pièce.

4. Retransition

La retransition s'opère en plusieurs temps ; quatre pour être exact.

La première partie, qui compte onze mesures, est caractérisée par une grande pédale de do dièse à la basse sur laquelle vient se superposer un long chromatisme descendant, dans la continuité de la fin de la partie centrale qui vient de se clôturer. Sur ce chromatisme se superpose le motif γ , énoncé au tout début de la pièce sous forme d'un thème de seize accords. Ce motif est repris de plus en plus partiellement, augmentant la sensation d'accélération tant harmonique que

Figure IV - 31 : Réduction sur quatre portées des mesures 154 à 165

temporelle qui survient dès la mesure 160 (septième du chiffre 17), où les seconds violons et les altos entonnent à leur tour le motif en question. Le contrepoint chromatique descendant se transforme à la dixième mesure en un contrepoint chromatique ascendant très fourni, notamment par l'arrivée des cuivres. Ce *crescendo* se maintient alors sur deux mesures et se conclut sur un surprenant accord de fa dièse mineur. La réduction harmonique de ces onze mesures qui forment la première partie de cette retransition se trouve à la page précédente (Figure IV – 31) ; les notes mises entre parenthèses ne sont pas présentes dans la partition mais sont pour la plupart des résolutions de dissonances non écrites de la main du compositeur.

L'on remarque sur l'image de la page précédente que le motif γ est exposé deux fois en entier et est ensuite écourté de plus en plus, ce qui aide à l'accélération de cette première partie de la retransition.

Les deux premières mesures consistent en une fioriture harmonique qui permet d'installer correctement la tonalité de do dièse mineur. Les deux suivantes présentent le motif γ commençant sur un *sol*_# à la quinte. On pourrait presque parler d'écriture fuguée complexifiée, étant donné que la prochaine entrée dudit motif se fait à partir d'un *do*_# puis d'un *fa*_#. Sur ces entrées fuguées vient se greffer un contre-sujet chromatique descendant. Une strette survient alors dès la septième mesure, où les motifs sont à peine terminés qu'ils rentrent à nouveau, sans cesse plus haut tant dans la tessiture que dans la dynamique. Les trois voix harmoniques montent ensuite dès l'entrée des cors par chromatisme en décalage les unes par rapport aux autres, faisant apparaître de nombreuses couleurs d'accords étonnantes, comme évidemment des accords de quinte augmentée, que Rachmaninov utilise de manière abondante dans cette œuvre. Le tout nous amène sur un accord de ré mineur sur pédale de *do*_#, ce qui à peu de choses près équivaut enharmoniquement à un accord de neuvième de dominante de fa dièse mineur sans quinte ni septième mais avec sixte mineure ajoutée, expliquant dès lors la résolution inattendue sur un accord de fa dièse mineur, ouvrant par la même occasion la porte à la seconde partie de cette retransition. Cette résolution d'accord étant importante pour la suite, nous la baptiserons enchaînement « A ».

Cette seconde partie, qui fait d'ailleurs six mesures, peut elle-même être découpée en deux ; les quatre premières mesures sont de loin les plus intéressantes harmoniquement étant donné que les deux dernières ne sont que l'expansion d'un accord de mi bémol mineur dans un premier grand *tutti*, ce qui correspond à une sorte de « pré-climax », le véritable climax n'arrivant en effet qu'au chiffre 21.

Les quatre premières mesures se basent finalement sur un processus de modulation qui fonctionne par mesure et qui est dès lors répété quatre fois. Ce processus n'est finalement pas bien compliqué vu qu'il se limite à l'application stricte de deux enchaînements « A » suivis d'une cadence plagale. Cette mesure est répétée trois fois à l'identique si ce n'est que le premier accord, résolution de la cadence plagale précédente, est majorisé. Le premier enchaînement « A » devient de ce fait un simple enchaînement VI-I.

Voici la réduction de ces six mesures qui forment la seconde partie de la retransition.

Figure IV - 32 : Réduction harmonique des mesures 211 à 216

Si l'on ne s'intéresse maintenant qu'au tracé de la basse, on observe que :

- # à chaque temps au sein d'une mesure, la basse monte d'un intervalle (souvent enharmoniquement) de tierce majeure, formant fatalement un accord de quinte diminuée. En effet, dans la première mesure, l'on constate que la basse fait le trajet suivant : $fa_{\#} - si_b - ré_{\flat}$; il n'est donc pas étonnant que Rachmaninov ait dû rompre son mécanisme de modulation via une cadence plagale, ce qui lui permet de le reprendre à la mesure suivante, mais une tierce mineure plus haut ; cela explique également le changement de mesure brutal qui s'opère ici ;
- # à chaque mesure la basse présente sur les premiers temps dessine un accord de septième diminuée $fa_{\#} - la_{\flat} - do_{\flat} - mi_b$; il n'est donc pas étonnant que Rachmaninov ait dû stopper son mécanisme de modulation après quatre mesures, sinon il serait tombé une fois encore dans une boucle harmonique, ce qui explique cette arrivée de cet accord de mi bémol mineur qui crée la surprise.

Intéressons-nous à présent à la troisième partie de cette retransition, qui a lieu du chiffre 18 au chiffre 19. Ici, Rachmaninov fait usage d'une pédale de mi_b , issu du mi bémol mineur que nous venons d'entendre, pédale sur laquelle vont venir se superposer des couleurs accordiques de septième mineure avec quinte diminuée. Ces accords vont se succéder par descente chromatique, comme le montre la réduction suivante.

The image shows a musical score reduction for measures 171 to 183. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 18 and shows a piano part with chords and a bass line with eighth notes. The second system continues from measure 18 and shows a piano part with chords and a bass line with eighth notes. The third system starts at measure 19 and shows a piano part with chords and a bass line with eighth notes, ending at measure 20. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major/C minor).

Figure IV - 33 : Réduction harmonique des mesures 171 à 183

Grâce à cette réduction, l'on s'aperçoit que la pédale de mi bémol s'interrompt après six mesures ; l'on assiste alors à une vraie dégringolade chromatique de la part des cordes sans les contrebasses. Les violoncelles stoppent néanmoins leurs *pizzicati* après une mesure, laissant les violons et altos seuls ; la dégringolade harmonique se fait alors encore plus nette jusqu'à l'arrivée d'un accord de septième mineure sur basse $ré_b$ au chiffre 19. *A priori*, cet accord arrive sans raison évidente et n'est pas préparé. Or, si nous continuons la voix que les violoncelles ont stoppée à l'avant-dernière mesure du chiffre 18, l'on remarque que le dernier accord entendu dans cette mesure n'est autre que $si_{\flat} - mi_{\flat} - la_b - ré_b$, à savoir un renversement de ce fameux accord de septième mineure de la mesure suivante.



Au chiffre 19, l'harmonie se fait plus complexe. Rachmaninov utilise en le brouillant cet enchaînement suivant (Figure IV – 34), une sixte augmentée « à l'Allemande », en permutant le *fa* du premier accord par un *mi*, allant de ce fait décrocher la sensible de *fa* mineur, l'accord de résolution.



Figure IV - 34 : Enchaînement de sixte augmentée « à l'Allemande »

De la même manière, en utilisant ce genre d'enchaînement accordique, Rachmaninov fait également référence au lien qui existait entre la mineur et la bémol majeur au début de la pièce.

Figure IV - 35 : Mise en relation de l'enchaînement précité avec le lien qui unissait la bémol majeur à la mineur

Rachmaninov va à partir de la troisième mesure du chiffre 19 commencer à accélérer le rythme de modulation. Sur le premier enchaînement de la troisième mesure, il permute même la basse qui, selon les enchaînements précédents, aurait dû être un *la_♯* mais qui ici est finalement un *la_b*, dominante de ré bémol majeur, l'accord de résolution de cet enchaînement. Cette mutation dans l'enchaînement a sûrement été imaginé par Rachmaninov d'une part pour brouiller les pistes harmoniques et d'autre part pour mettre en évidence cette superbe dissonance de septième majeure *la_b – sol_♯* sur le premier temps, le temps fort. Ce sera la seule fois où le compositeur modifiera son enchaînement au niveau de sa basse.

La première fois où l'enchaînement survient dans cette troisième mesure du chiffre 19, Rachmaninov gomme quelque peu l'effet de dissonance survenu par la permutation à la basse par une anticipation harmonique aux autres voix. La seconde fois, cette anticipation harmonique va toujours être utilisée afin de mettre en exergue une nouvelle septième majeure *si_b – la_♯* entre l'accord de résolution anticipé et la basse non-permutée.

Par la suite, Rachmaninov réutilise encore deux fois cet enchaînement en question, respectivement en mi majeur et sol bémol majeur⁸, ce qui lui permet d'effectuer une montée chromatique tout en évitant trop de mouvements parallèles qui pourraient devenir très lourds au final.

Par un nouveau saut de triton à la basse *si_b – mi_♯*, où le *si_b* correspond à la basse d'un accord de sol bémol majeur sous son premier renversement, Rachmaninov réatterit sur un accord de septième mineure avec quinte diminuée *mi_♯ – sol_♯ – si_b – ré_♯*. Bien que ce genre d'accords ait déjà été utilisé au tout début de la troisième partie de la retransition, Rachmaninov le glorifie ici au moyen d'un grand *tutti* d'orchestre qui marque l'arrivée de la quatrième partie, le climax.

⁸ Les deux tonalités citées ici correspondent aux accords de résolution des deux enchaînements précités.



La quatrième partie de cette retransition a beau comporter une partition d'orchestre très étendue étant donné que près de 90% des instruments y jouent, l'harmonie s'y fait beaucoup plus respirable. En effet, voici la réduction harmonique de cette partie, indépendamment de sa rythmique.

Figure IV - 36 : Réduction harmonique de la quatrième partie de la retransition

Par chromatisme ascendant, Rachmaninov passe par plusieurs couleurs d'accords, eux-même brodés par d'autres accords par notes communes ou du moins par forte conjonction au niveau des notes. Ici, les accords n'ont plus de véritable fonction tonale mais sont plutôt utilisés comme des couleurs qui s'enchaînent habilement grâce à une grande connaissance et une incroyable écoute interne de la part du compositeur.

Rachmaninov rompt ensuite ce système lorsque, arrivé sur un « simple » accord de fa mineur, il écrit une cadence *III – IV – I* qui lui offre la possibilité de retomber à plein pied sur un accord de ré bémol majeur qui va pouvoir se développer et s'épancher grâce à une grande masse orchestrale ; c'est le climax de la pièce. Suite à cela, Rachmaninov n'a plus qu'un pas à faire pour revenir à do mineur et ainsi entrer dans la réexposition. Ce pas, c'est sa cadence *II – V – I* qu'il effectue en réexposant le motif de seize accords tout en en étouffant l'harmonie. C'est là que démarre l'avant-dernière partie de la pièce, la réexposition.

5. Réexposition

La réexposition reste globalement très fidèle à l'exposition, que nous avons déjà bien décrite. Deux passages diffèrent cependant, le premier en son sein, le second à sa fin, juste avant l'apparition de la coda.

Le premier passage que nous verrons joue presque le rôle d'incise : il permet de varier cette partie de la pièce qui jusqu'à présent reprenait note pour note l'écriture de l'exposition. Mieux encore qu'un long texte explicatif et quelque peu rébarbatif, voici une réduction schématisée de ce premier passage :

Légende :

- chromatisme en quinconce au sein des voix intérieures
- appoggiatures sur la fondamentale de l'accord

Figure IV - 37 : Réduction harmonique de l'incise présente lors de la réexposition



Intéressons-nous à présent au second passage. Ce dernier est crucial car faisant la jonction entre les épisodes thématiques issus de l'exposition, en do mineur, et la coda qui arbore un thème généreux et ostensiblement russe, qui, comme nous l'avons déjà dit dans une autre section, a de fortes ressemblances avec la *Première Symphonie en ré mineur op. 13* du compositeur. Voici ci-dessous la réduction de ce passage de dix mesures.

The image shows a musical score reduction for measures 229 to 239. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 25 is marked with a box containing the number '25'. Measure 26 is marked with a box containing the number '26'. The score features complex chordal textures with many notes beamed together, and some melodic lines in the treble staff. The bass staff provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Figure IV - 38 : Réduction harmoniques des mesures 229 à 239

Ici aussi, les fonctions accordiques cèdent leur place à des couleurs harmoniques amenées d'une part via la formidable écoute intérieure du compositeur et d'autre part par un contrepoint chromatique ascendant en quinconce au sein des voix intérieures. Ainsi, le premier accord peut être vu comme un accord de do sans tierce et avec une seconde ainsi qu'une quarte ajoutées ; le second comme un accord de septième diminuée sur tonique avec pédale de sol_{\flat} au soprano ainsi qu'avec qu'appogiature du $ré_{\sharp}$ (le $ré_{\flat}$ peut être en effet vu comme un do_{\sharp}) ; le troisième accord, qui est d'ailleurs d'une durée deux fois inférieure aux deux premiers, pourrait quant à lui être vu comme un accord de sixte augmentée $la_{\flat} - do_{\sharp} - mi_{\flat} - fa_{\sharp}$, mais sa non-résolution sur un accord de do implique que l'on doive le considérer comme une couleur accordique uniquement issue du contrepoint chromatique ascendant des voix intérieures.

Mais la véritable couleur harmonique saisissante de cet extrait est le quatrième accord, qui tire une partie de sa surprise dans le durée écourtée de l'accord précédent ; cet accord est un emprunt clair à la gamme par tons, vu que tous les degrés de cette fameuse gamme s'y retrouvent excepté le $ré_{\sharp}$. Ici encore, cette couleur accordique est le résultat d'un contrepoint en amont ainsi qu'en aval étant donné que, comme nous le montre l'enchaînement d'après, cette couleur se résout presque naturellement sur un accord de septième de dominante sur tonique, avec septième degré non-haussé (cet accord est donc une touche de modalité dans cette œuvre essentiellement tonale), qui lui-même se résout sur un magnifique accord de do majeur qui marque l'arrivée d'une coda douce et apaisante.

6. Coda

La coda débute sur un sublime thème des cordes dont la réduction se trouve à la page suivante (Figure IV – 39).

Rachmaninov conclue alors sa première danse symphonique sur une note de calme en faisant notamment référence aux couleurs tant harmoniques qu'orchestrales issues de l'introduction. La pédale de do aux premiers violons va notamment conclure cette première pièce magistrale de la même manière qu'elle l'avait débuté quarante-sept pages plus tôt.



Figure IV - 39 : Réduction du passage évocatif du Dies Irae (mesures 239 à 251)

De la deuxième *Danse Symphonique*

Maintenant que nous avons vu plus qu'en détails la première *Danse Symphonique*, plongeons-nous à présent dans la seconde et abordons de manière non-exhaustive différents éléments harmoniques remarquables s'y trouvant.

1. Introduction

L'œuvre commence de manière surprenante par un accord de septième de dominante de mi bémol avec quinte augmentée, joué par les cors et les trompettes, comme le montre la réduction suivante.

Figure IV - 40 : Réduction de la fanfare initiale

Rachmaninov va broder à deux reprises par mouvements contraires et surtout conjoints ledit accord, tout en gardant une pédale harmonique de la_b ainsi que de $fa\#$ (et même de si_b pour la seconde mesure). Finalement c'est sur un accord de sixte augmentée « à l'Allemande » sur un la_b que Rachmaninov conclut cette tension harmonique, accord qui n'était finalement que la première broderie du premier. Les cordes vont ensuite par une belle rythmique de valse amener un repos à la dominante via un bel enchaînement accordique avec saut de triton à la basse. C'est d'ailleurs ce balancement des degrés $II - V$ qui va justifier l'usage d'une mesure en $\frac{6}{8}$ et non en $\frac{3}{8}$.

Figure IV - 41 : Réduction des mesures 4 à 7

Suite à quoi les cuivres vont répondre, grâce à un superbe enchaînement de sixte augmentée « à l'Allemande » par enharmonie, tout en laissant traîner le do qui vient titiller le *ré_b* sur l'accord de résolution :

Figure IV - 42 : Réduction des mesures 8 à 12

Ici, encore une fois, Rachmaninov use de mouvements conjoints contraires pour broder ses accords, allant toujours vers plus de complexité. En effet, la première broderie d'accord se rapproche presque d'une couleur debussyste puisque presque tous les degrés de la gamme par tons s'y retrouvent – il ne manque que le *mi_b*. D'autre part, par enharmonie, c'est bien par un accord de neuvième de dominante de ré que Rachmaninov brode son ré bémol majeur avec septième majeure, ce qui prouve une fois de plus le goût que le compositeur avait pour les tons éloignés sur l'échelle des quintes mais qui chromatiquement sont voisins.

Pour conclure cette introduction, Rachmaninov passe brièvement par la mineur, par enharmonie, et enchaîne presque immédiatement par un accord de la bémol majeur, mettant encore en lumière le lien entre ces deux tonalités omniprésentes depuis les prémices du premier mouvement. Suite à cela, il conclue simplement par un sol mineur sur lequel peut venir se déposer le thème.

Figure IV - 43 : Réduction harmonique des mesures 19 à 31

2. Superposition d'accord et notes ajoutées

Vers la fin du développement, Rachmaninov expose un motif thématique aux bois à la cinquième mesure du chiffre 42, motif dont la réduction se trouve à la page suivante (Figure IV – 44).





Figure IV - 44 : Réduction des mesures 127 à 131

Outre l'aspect purement harmonique qui se limite simplement à un accord de septième de dominante de si brodé par mouvements contraires et conjoints (mettant d'ailleurs encore une fois en évidence un accord de quinte augmentée $sol_{\flat} - si_{\flat} - mi_{\flat}$), la courbe de la mélodie subit un saut de triton qui mène cette dernière à un do_{\sharp} qu'il est important de soulever.

Bien que ce motif ne soit en soi pas très riche tant mélodiquement qu'harmoniquement, cela suffit à Rachmaninov pour continuer son développement. En effet, à la mesure suivante, l'on retrouve à peu de choses près le même motif, exposé aux cordes et différemment harmonisé :

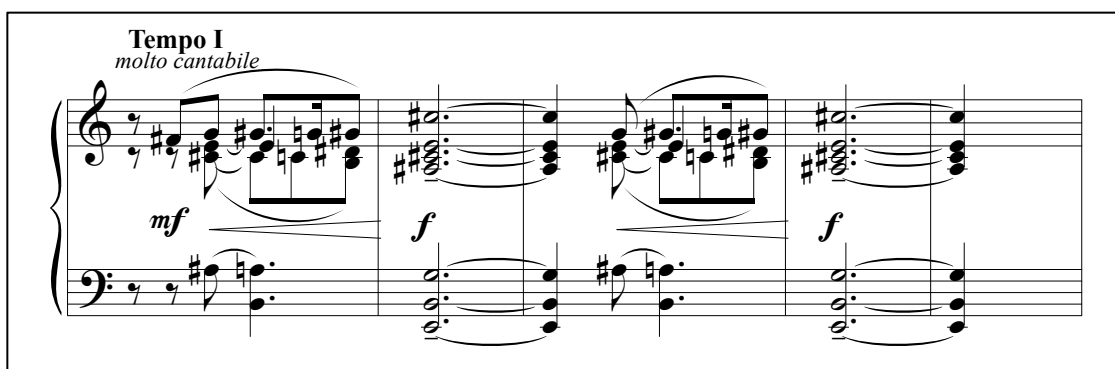


Figure IV - 45 : Réduction des mesures 132 à 136

D'un point de vue mélodique, l'on retrouve bien ce point culminant sur un do_{\sharp} sans saut de triton muté ici en saut de quarte, apparu suite au fait que Rachmaninov troque son sol_{\flat} initial par un sol_{\sharp} . Pour expliquer cela, il suffit d'analyser harmoniquement ce qu'il se passe.

Au niveau des fonctions harmoniques, rien de bien compliqué cette fois-ci vu que nous fonctionnons finalement par simple pas de quinte : l'accord de fa_{\sharp} en septième de la première énonciation du thème cède le pas à une levée sur un accord de si_{\flat} lui aussi en septième qui se résout sur un accord de mi_{\flat} . On assiste donc à un schéma classique de $V/V_7 - V_7 - I$, ou du moins à quelque chose qui y ressemble.

Là-dessus, Rachmaninov superpose le thème précité tout en installant un contre-chant chromatique descendant aux violoncelles, qui disposent d'ailleurs dans toute cette partie d'une voix très chantante, pleine de mélismes. Le sol_{\sharp} provient donc simplement du fait que l'accord de mi résolusif n'est pas mineur mais bien majeur. En effet, le sol_{\flat} présent à la seconde mesure de la portée inférieure de cette réduction n'est que l'enharmonie d'une appoggiature inférieure d'un sol_{\sharp} mis sous silence. De la même manière, les la_{\sharp} et do_{\sharp} présents dans la portée supérieure de cette même mesure ne sont respectivement que les appoggiatures inférieures et supérieures non résolues d'un si_{\flat} , que les cors, la harpe et les violoncelles dans leur contrepoint chantant ont déjà fait entendre par le biais d'une pédale harmonique.

Ainsi, le sol_{\sharp} de la première mesure serait une échappée tandis que les sol_{\flat} , la_{\sharp} et do_{\sharp} de la seconde seraient des appoggiatures non résolues. Autrement dit, ce sont des notes ajoutées.



De la troisième *Danse Symphonique*

1. Thématique principale

L'œuvre s'ouvre sur un *Lento assai* qui met en lumière de manière chromatique le thème du *Dies Irae* qui sera véritablement glorifié à travers toute la pièce, varié dans tous les sens, devenant une sorte de *leitmotiv*.



Figure IV - 46 : Réduction de l'introduction (mesures 1 à 11)

Alors que ce *Dies Irae* chromatique apparaît ici dans un tempo lent, les autres fois où il apparaîtra sous cette forme seront toutes dans un tempo rapide, un *Allegro vivace*. En tout, cette forme de *Dies Irae* apparaîtra sous treize harmonisations différentes à travers l'œuvre (serait-ce un signe ?).

Voici les différentes harmonisations de ce thème sous forme de réductions harmoniques. L'on s'aperçoit que le *Dies Irae*, en rouge dans les réductions, est toujours exposé au soprano tandis que les autres voix, en bleu, se contentent d'effectuer un contre-chant chromatique descendant en effectuant des descentes chromatiques en quinconce, permettant d'aller chercher des couleurs harmoniques tout à fait inhabituelles et inattendues. La basse se permet de temps en temps d'exposer le *Dies Irae* sous sa forme renversée.

A musical score for measures 30 to 34, showing harmonic reductions. It consists of two staves in G major, 6/8 time. The score is annotated with red notes for the *Dies Irae* theme and blue notes for the counter-melody. Dashed boxes and ovals highlight specific harmonic and melodic features. A box with the number '58' is in the top left corner.

Figure IV - 47 : Réduction des mesures 30 à 34

Figure IV - 48 : Réduction des mesures 42 à 43 et 45 à 46

Figure IV - 49 : Réduction des mesures 48 à 49

Figure IV - 50 : Réduction des mesures 239 à 245

Dans la première figure, l'on remarque que des accords ont été encadrés en pointillés. Cela correspond tout simplement au soutien harmonique des cors qui viennent ponctuer de manière polyrythmique les contrepoints des cordes. L'on remarquera que les accords correspondant à ce soutien sont presque à chaque fois des accords de septième, de plus en plus complexes et riches. Ici, les harmonies n'ont plus vraiment de fonction propre mais sont davantage considérées comme des couleurs qui résultent d'un contrepoint lyrique extrêmement fourni et détaillé. L'on remarquera également que des accords ont été entourés en pointillés ; ce sont à chaque fois des accords de quinte augmentée, preuve que Rachmaninov en use grandement à la fin de son œuvre.

Dans la troisième, l'on remarque que l'usage accru d'accords de quinte augmentée permet à Rachmaninov de moduler facilement. En effet, dès le troisième temps des mesures, ledit accord permet de faire aisément le lien entre deux tonalités.

Dans la dernière, le contrepoint chromatique se fait plus libre, étant donné que nous sommes en pleine retransition. L'on remarquera dans l'avant-dernière mesure de cette figure que Rachmaninov use à peu de choses près du même principe d'harmonies que dans l'incise de la réexposition du premier mouvement avec une pédale harmonique aux voix supérieures et des mouvements de quintes parallèles aux voix inférieures.



2. Mouvements de basse presque excessifs

Pour encore une fois brouiller les pistes harmoniques, Rachmaninov aime broder énormément les voix inférieures, pilier de l'harmonie tonale, élargie ou non, ce qui lui permet d'une part de donner davantage d'élan à sa musique et d'ainsi favoriser l'idée de « danses symphoniques », et d'autre part de provoquer à l'auditeur une sorte d'écoute harmonique globale où tous les angles sont gommés voire brouillés. Les exemples sont nombreux dans cette troisième pièce :

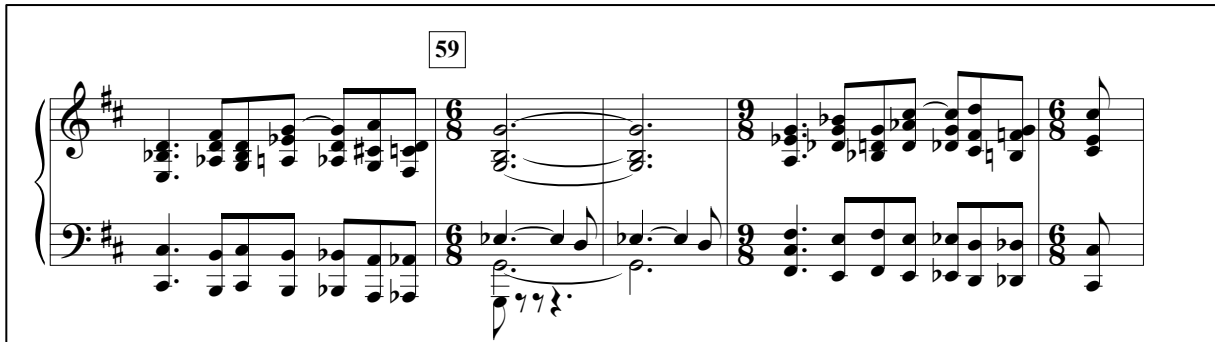


Figure IV - 51 : Réduction des mesures 36 à 40

Ici, Rachmaninov utilise tout un stratagème contrapuntique descendant afin de mener un enchaînement qui, sans cela n'aurait pas pu fonctionner. En effet, passer sans ce contrepoint décoratif d'une neuvième majeure de dominante de fa à un accord de sol majeur, avec ou sans quinte altérée, relève plutôt du *jazz* ou du *blues* plutôt que d'un compositeur tel que Rachmaninov. Ici, ce dernier fait un véritable tour de force étant donné que dans son contrepoint, il arrive, pour la première phrase, à aller chercher par enharmonie et par le biais de notes ajoutées les septièmes de dominantes de mi, mi bémol et ré sans user de mouvements parallèles excessifs et lourds.

Mais le plus bel exemple de ce mouvement se trouve au chiffre 67, où, à la manière du *Prélude en mi mineur op. 32 n°4*⁹, Rachmaninov brode ses fonctions harmoniques de manière presque entièrement diatonique et ce uniquement en croches (excepté quelques doubles croches à la basse).



Figure IV - 52 : Réduction des mesures 96 à 99

Rachmaninov rompt donc ici complètement avec l'idée très chromatique présente depuis le début de l'œuvre en utilisant un contrepoint au contraire très diatonique avec aucune altération accidentelle dans la tonalité de mi mineur. En ressort une impression de mouvement sans nullement moduler.

Un autre exemple se situe au chiffre 101 :

⁹ Ce prélude possède d'ailleurs deux autres grandes similitudes avec cette troisième *Danse Symphonique*. D'une part, il est en mi mineur, comme le passage décrit dans la Figure IV – 52. D'autre part, ce prélude fait également entendre à plusieurs reprises le motif du *Dies Irae*, dont une fois très flagrante à la fin. Nous ne sommes pas en état de dire si Rachmaninov a pensé ou non à ce prélude en écrivant cette partie de la pièce, mais la coïncidence demeure flagrante.



Figure IV - 53 : Réduction des mesures 381 à 386

3. Partie centrale

La partie centrale se déroule en deux grandes parties radicalement différentes. La première se limite à une simple pédale de mi_4 à la basse sur laquelle vont se superposer le fameux thème du *Dies Irae* ainsi que des chromatismes descendants en ce qui concerne l'harmonie. Pour ce qui est de la seconde partie, il s'agit d'un magnifique passage lyrique plein de désir et d'amour, en ré bémol majeur.

La transition entre les deux parties s'effectue via un simple motif modulant d'abord exposé à la clarinette basse accompagnée par des *tremolos* de la part des cordes basses. En voici la réduction.

Figure IV - 54 : Réduction des mesures 152 à 159

L'on remarque que l'harmonie ici va dans la continuité de la pédale de mi_4 précitée et se situe plutôt dans un contexte de la mineur, comme le prouve le semblant de cadence imparfaite présent à la quatrième mesure. Pour le reste, il ne s'agit que de chromatisme descendant et de couleurs découlant d'un contrepoint certes très dépouillé ici mais loin d'être pauvre toutefois. Ce thème est donc énoncé deux fois et se clôt sur un accord de quinte augmentée $la_b - do_4 - mi_4$ qui semble venir tout droit des ténèbres et qui est clairement indéterminé harmoniquement parlant.

Il faut attendre encore deux mesures pour que les vents n'entrent en scène et mettent un peu de stabilité dans l'harmonie de ce passage. Ainsi, comme le montre la réduction suivante, grâce aux éléments du thème précédent, Rachmaninov passe du précédent accord de quinte augmentée à ré bémol majeur en deux mesures. Dans la réduction ci-dessous, les notes de passage ont été encadrées en pointillés verts, les broderies entourées en rouge et les appoggiatures encadrées en bleu. L'on remarque donc que les couleurs de quintes augmentées présentes au début des deux mesures ne sont le résultats que de notes de figuration et n'ont donc pas de fonction tonale à proprement parler.



L'istesso Tempo, ma agitato

Figure IV - 55 : Réduction des mesures 162 à 164

Cette harmonisation de ce motif sera reprise deux autres fois côte-à-côte presque à l'identique harmoniquement, comme le montre la réduction suivante (Figure IV – 56). L'on y remarque qu'il faut véritablement attendre la troisième exposition dudit motif pour voir de claires différences harmoniques, notamment au niveau de la basse. Ces changements s'expliquent par le fait que le premier accord du thème ne peut être une quinte augmentée ; en effet, étant donné que le contexte global de cet accord est le même que le précédent, à savoir ré majeur, la présence d'un *fa_b* aurait été trop brutal et trop dissonant. Le reste n'est qu'une histoire de contrepoint lyrique et chromatique.

77

Figure IV - 56 : Réduction des mesures 194 à 199

Prêtons à présent attention au *lamentoso*, présent juste avant le chiffre 77, où la trompette expose un sublime thème langoureux et désireux sur une harmonisation intéressante aux cordes :

Figure IV - 57 : Réduction des mesures 190 à 193



Ici, l'on retrouve le même lien qu'il y avait au tout début de la première *Danse Symphonique* entre les tonalités de la bémol majeur et la mineur, mais entre ré bémol majeur et ré mineur. Ce lien va sept mesure plus tard être exposé une seconde fois, de manière plus insistante et envoûtante, entre les tons de sol bémol majeur et sol mineur.

Par la suite, Rachmaninov va user d'accords riches, des neuvièmes de dominante majeures et mineures qu'il succède et qu'il justifie par le biais de pédales harmoniques telles que celle de *si_♭/do_b*, comme le montre la réduction suivante.

Figure IV - 58 : Réduction des mesures 208 à 214

L'on remarquera que, si l'on fait l'inventaire des basses, l'on arrive sur un accord de septième diminuée *ré_b - mi_♭ - sol_♭ - si_b*. Cela est finalement très logique vu que, comme le montre la figure suivante, les accords de neuvième de dominante mineure dont les basses se trouvent à une tierce mineure d'intervalle sont homologues, enharmoniquement ou non.

Figure IV - 59 : Exemple de permutation de basses dans le cadre d'accords de septième diminuée

Après cela, l'on a droit à une grande pédale de tonique à la basse sur laquelle vont se succéder de superbes couleurs harmoniques et contrapuntiques. La ferveur monte jusqu'à un point culminant au niveau du contrepoint et redescend ensuite jusqu'à s'éteindre progressivement par le biais d'une superbe cadence *VI - I*, toujours sur pédale de tonique, cadence presque plagale qui apporte beaucoup d'apaisement pour cette fin de partie centrale. Cette paix ne sera cependant que de courte durée car la clameur de la retransition se fait très rapidement sentir.

4. Retransition

Cette dernière est finalement harmoniquement assez simple et fait référence autant à des éléments harmoniques de l'exposition que de la partie centrale. En effet, l'on retrouve au tout début les éléments thématiques que nous avons traités. Plus loin, l'on découvre encore une fois un lien entre deux tonalités limitrophes chromatiquement, comme do majeur et do dièse mineur à la quatrième mesure du chiffre 83, fa majeur et fa dièse mineur au chiffre 84 ainsi qu'aux deuxième et troisième mesures du chiffre 87 ou encore la bémol majeur et la mineur à la sixième mesure du chiffre 86. Par ailleurs, des chiffres 84 à 86 inclus, l'on retrouve également les substitutions de basses dans des accords de neuvièmes mineures que nous avons repérées à la fin de la partie centrale.

Mais le véritable élément clé de cette retransition est l'immense pédale de dominante la_2 à partir de la sixième mesure du chiffre 87. Sur cette pédale, Rachmaninov va superposer d'abord une puis plusieurs lignes qui vont être transposées vers le haut au fur et à mesure. À chaque fois, ces lignes vont par groupe de quatre mesures. Ainsi, pour les quatre premières de 88, il ne s'agit que d'un chromatisme ascendant d'un accord de sixte.

Pour les quatre suivantes, l'on passe directement à trois voix ; le contrepoint se fait beaucoup plus fourni, comme le montre cette réduction :

Légende :

- Note de passage
- Échappée
- Retard

Figure IV - 60 : Réduction des mesures 295 à 298

Si, comme sur cette figure, l'on analyse correctement les notes de figuration, l'on constate que, en mettant bout à bout toutes les notes « réelles », l'on obtient le motif du *Dies Irae*.

Pour les quatre prochaines mesures, il s'agit du même principe, moins brodé que dans les quatre mesures précédentes et appliqué non plus à un système en grande partie diatonique mais bien à un système basé sur des accords de septième, d'abord mineure avec quinte diminuée puis de septième diminuée.

Figure IV - 61 : Réduction des mesures 299 à 302

La pédale se rompt deux mesures avant le chiffre 90 lorsque la basse monte d'un demi-ton toutes les deux mesures. C'est ainsi qu'au chiffre 90, la basse affiche un si_b . De là, via un contrepoint toujours chargé d'accords de septièmes et de quinte augmentée ainsi que via un rapport de basse encore une fois basé sur un intervalle de quinte diminuée, une nouvelle pédale harmonique, plus énergique et moins graduelle, prend le relais. Le tout donne la réduction présente à la page suivante (Figure IV – 62).

Figure IV - 62 : Réduction des mesures 303 à 317

Par la suite, après un ré majeur éclatant, un mi majeur lumineux et un fa dièse majeur fracassant, le climax de la pièce est atteint au chiffre 93 lorsque Rachmaninov écrit ceci, juste avant la réexposition :

Figure IV - 63 : Réduction des mesures 328 à 333

Suite à quoi, Rachmaninov reprend le thème de la pièce de manière textuelle. Très vite, au chiffre 96, Rachmaninov reprend son thème des *Vêpres op. 37*, exposé plus tôt mais en mi mineur. L'ambiance demeure, comme lors de la première énonciation de ce thème, très diatonique, presque ecclésiastique, tout en portant de nombreux sentiments de joie, de peur, d'appréhension, d'accomplissement, de soulagement, etc. Bref tous les sentiments, aussi contradictoires soient-ils, se retrouvent mêlés dans cette fin faussement triomphante, que le tam-tam vient brusquer, lui qui a été si peu utilisé dans les autres œuvres du compositeur.



QUELLE ORCHESTRATION ?

Il est indéniable que la patte orchestrale de Rachmaninov a su s'adapter au fil du temps, en fonction des idées sans cesse novatrices de la part du compositeur et grâce à une connaissance toujours grandissante de la part de ce dernier au niveau de l'orchestration.

Alors que les arrangements orchestraux de ses premières œuvres comme son *Premier Concerto pour piano en fa dièse mineur op. 1*, dans sa version originale, peuvent laisser à désirer et ne sont d'ailleurs quasiment plus joués aujourd'hui, ses dernières œuvres font part d'une maîtrise bien plus étendue de l'orchestre, auquel se jouxtent harpe, xylophone, *glockenspiel*, clarinette basse, contrebasson, célesta, piano voire même saxophone alto dans les *Danses Symphoniques*.

Bref, au fur et à mesure que l'œuvre de Rachmaninov avance, plus l'orchestration devient un élément expressif à part entière, au même titre que l'harmonie ou le développement motivique. Analysons de ce pas comment Rachmaninov a su modeler son orchestration pour la rendre plus novatrice.



Avant tout, un grand respect de la tradition

Comme dit précédemment, Rachmaninov se situe au bout d'une lignée de grands romantiques russes et tâche de perpétuer par conséquent ce qu'on lui a appris tout en l'assaisonnant selon ses propres désirs.

L'on retrouve donc ici dans les *Danses Symphoniques* une orchestration certes très variée mais qui demeure cependant tout à fait « classique », du moins dans le sens romantique du terme.

En effet, outre le saxophone alto, les instruments qu'utilise Rachmaninov pour sa dernière œuvre ont déjà été utilisés à moult reprises par les compositeurs de sa génération voire même de la précédente. D'ailleurs, le compositeur n'apportera pas de grandes modifications quant à la structure générale et à l'équilibre sonore au sein de l'orchestre, où les cordes sont souvent au premier plan de l'action, dévoilant leur lyrisme débordant.

Les bois quant à eux jouent un rôle triple. En plus de soutenir harmoniquement les cordes à des endroits qui, même courts, se font trop nombreux pour pouvoir être exposés ici, ils possèdent une véritable fonction mélismatique. En effet, quoi de mieux pour accompagner les longues litanies des cordes que de sublimes montées chromatiques ou arpèges composés chez les bois ?

Mais un des éléments-clés dans l'écriture orchestrale de Rachmaninov est les instruments solistes. Le compositeur russe raffole en effet des *solis* de bois qui sont monnaie courante dans toute l'œuvre. L'ouverture en est finalement un merveilleux exemple : sur un tapis rythmique de cordes apparaît comme par enchantement de petites cellules thématiques de bois. D'ailleurs, le choix des instruments utilisés dans cette introduction ne relève pas du hasard : elle est représentative du degré d'intérêt qu'a le compositeur pour tel ou tel instrument de l'orchestre. Le cor anglais initial est sans doute la preuve la plus tangible du raffolement du compositeur russe envers cet instrument au son chaud et singulier. Vient ensuite la clarinette, qui est elle aussi un des instruments fétiches de Rachmaninov. Le sublime

solo de clarinette présent dans le mouvement lent de la *Seconde Symphonie en mi mineur op. 27* en est un formidable exemple. Le basson arrive ensuite. Bien que souvent caché à l'arrière d'un contrepoint très fourni dans le reste de l'orchestre, il est en effet énormément usité par le compositeur. Mais la véritable surprise dans cette introduction est l'usage d'une clarinette basse, qui conclut cette première atmosphère suspendue, avant l'arrivée du *Big Bang* à la mesure dix. Ce n'est pas pour rien si l'intervention de la clarinette basse est plus longue que les autres : cela démontre clairement, et nous y reviendrons plus tard, l'attrait de Rachmaninov pour cette instrument grave qui, à l'instar du cor anglais, possède un son chaud, presque ronflant, mais intensément expressif.

Les cuivres en général jouent sur un plan moins individuel et servent essentiellement de soutien tant harmonique que dynamique dans des passages phares des danses, à savoir les climax et les montées dynamiques progressives. Le rôle du tuba est d'ailleurs plus que discret dans l'ensemble des trois danses, ne venant renforcer les contrebasses qu'aux points culminants des pièces. Le seul moment où les cuivres possèdent également une couleur globale forte réside dans les fanfares lugubres de la valse centrale. Ici, la tradition orchestrale remonte jusqu'à l'ère baroque voire à la Renaissance où les cuivres étaient déjà utilisés pour évoquer des ambiances sinistres et sombres, comme par exemple l'évocation des enfers.

Deux instruments parmi les cuivres font cependant exception aux rôles exposés ci-dessus : le cor en fa et la trompette. Les deux possèdent un caractère expressif que ne détient pas le trombone ou le tuba, ou du moins, pas dans une pièce comme les *Danses Symphoniques op. 45*. Alors que la tradition mélodique de l'un provient d'une lointaine lignée de symphonistes romantiques allemands comme Anton Bruckner ou Gustav Mahler, celle de l'autre est toute récente puisque initialement développée en Amérique.

Enfin, Rachmaninov confère aux percussions un rôle essentiellement *colla parte*, dans le sens où leur utilisation, à l'instar de celle des trombones et du tuba, est bénéfique pour l'ensemble de la couleur orchestrale et non pour une couleur individuelle, sauf exceptions qui seront soulevées plus tard. Un rôle rythmique peut toutefois être soulevé au niveau des timbales, qui possède étrangement quelques *solis*, fait rare dans la musique rachmaninovienne.

Un autre élément issu de la tradition orchestrale antérieure est la fonctionnalité de celle-ci au niveau de la forme. Par exemple, dans des symphonies classiques, les deux groupes thématiques peuvent être mis en évidence via une différence d'orchestration (le GTA est exposé aux cordes, le GTB aux vents par exemple). Outre la fanfare du second mouvement dont nous avons parlé, au même titre que son influence sur la forme, la première pièce peut être finalement à l'instar d'une symphonie classique vue comme ayant une orchestration fonctionnelle : le thème principal y est en effet exposé (entre autres) aux cordes tandis que la partie centrale consiste en une exposition calme d'un thème lyrique essentiellement de la part des bois.

Des nouveautés

L'utilisation chez Rachmaninov d'instruments bien particuliers apporte une couleur orchestrale inédite assignée à cette seule utilisation et non à son association à d'autres instruments de l'orchestre. L'orchestration rachmaninovienne possède donc en plus de son caractère fonctionnel au niveau de la forme une fonction décorative.

En voici une liste, que nous espérons exhaustive.

1. La clarinette basse

Instrument phare de l'orchestration rachmaninovienne, la clarinette basse y possède une partie très présente. Utilisée dans le registre grave, elle permet l'obtention d'une basse ronflante et chaude, paramètre sonore que ne partagent ni le tuba, plus envahissant et moins élégant au niveau de la couleur sonore, ni le contrebasson, plus instable sonorement et plus métallique.



Deux passages reflètent à merveille l'attrait de Rachmaninov pour cet instrument pourtant délaissé par d'autres compositeurs. Le premier se situe dans la première pièce, à la mesure 123, illustré ci-dessous (Figure V – 1), le second dans la troisième pièce, à la mesure 228, illustré à la page suivante (Figure V – 2).

Figure V - 1 : Extrait de la première Danse Symphonique (mesures 122 à 130)

Dans le premier passage, l'on remarque que Rachmaninov a préféré la clarinette basse aux bassons pour se charger de la basse. Cette première termine d'ailleurs sa phrase *mezzo forte* tandis que ces derniers la terminent *pianissimo*, preuve que le compositeur voulait délibérément que ce choix orchestral soit audible.

Dans le second passage, l'on a sous les yeux un orchestre dont la dynamique est sur le déclin : le point culminant de la courbe mélodique est passé et la tessiture comme l'orchestration s'éteignent progressivement avant l'envoi soudain de la retransition. L'on remarque donc que, outre les cordes, deux instruments à vents sont toujours présents : les cors, dont l'utilité est très grande depuis les grands orchestres allemands, et, comme par hasard, la clarinette basse.

L'emploi accru de la clarinette basse va donc en préjudice de l'emploi du contrebasson ou du tuba. Effectivement, le premier ne possède véritablement qu'un seul solo, exposant à la 64^{me} mesure de la première pièce les trois notes thématiques issues du motif α , tandis que le tuba n'en possède aucun (il est d'ailleurs même exclu des fanfares du second mouvement).



The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: Clarinetto Basso (in B), Corni in F (I, II, III, IV), Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli Divisi, and Contrabassi. The score is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The music is marked with various dynamics and performance instructions: 'poco a poco diminuendo', 'pp perdendo', 'unis', and 'sul G'. The score is divided into two systems, with a double bar line at the end of the second system.

Figure V - 2 : Extrait de la troisième Danse Symphonique (mesures 228 à 234)

2. Les instruments polyphoniques (harpe et piano)

Alors que la harpe est présente à l'orchestre depuis le romantisme, le piano n'est finalement que très peu présent dans les orchestres. C'est ainsi que, en tant que pianiste émérite, Rachmaninov va décider de faire passer son instrument dans son orchestration, permettant de décrocher des couleurs symphoniques inédites. Parmi elles, l'on peut en citer principalement deux. La première consiste en la seconde exposition du thème central de la première pièce, à la mesure 128, où le piano accompagne habilement le thème lyrique des cordes (cf. Figure V – 1). La seconde a lieu à la fin de la première pièce, à la mesure 239, lors de l'évocation de la *Première Symphonie en ré mineur op. 13* du compositeur, où le piano accompagne encore une fois une superbe phrase lyrique au niveau des cordes, au même titre que le *glockenspiel* et la harpe (cf. Figure V – 3).

Pour ce qui est de la harpe, celle-ci consiste principalement en un support harmonique ou rythmique. Mais à certains endroits, la harpe est utilisée comme couleur orchestrale, notamment grâce à ses *glissandi* dans la troisième pièce aux mesures 147, 336 et 340, comme le montrent les deux figures présentes en amont dans ce dossier (les mesures 336 et 440 sont en effet assez similaires orchestralement parlant). À la mesure 147 (cf. Figure V – 4), la harpe reprend en définitive en les allongeant les *glissandi* des cordes présents quelques mesures plus tôt.

Aux mesures 336 et 440 (cf. Figure V – 5), l'orchestration est très saisissante et inattendue, consistant en une incise au beau milieu du GTA, et se base sur des *pizzicati* aux cordes, une gamme en aller-retour chez les bois et l'énonciation du *Dies Irae* aux cuivres, le tout sur une dynamique en *crescendo* puis immédiatement en *decrescendo*, cette dernière étant elle-même renforcée par l'orchestration.

Flauto piccolo 27
 Flauti I, II
 Oboi I, II
 Corno Inglese
 Clarinetti I, II (in B)
 Clarinetto Basso (in B)
 Fagotti I, II

 I, II, Corni in F 27
 III, IV
 Tromboni I, II
 Trombone Basso e Tuba
 Timpani in Des, C, G
 Campanelli
 Piano
 Arpe

 Violini I 27
 Violini II
 Viole
 Violoncelli divisi
 Contrabassi

Figure V - 3 : Extrait de la première *Danse Symphonique* (mesures 238 à 243)



72

Flauto piccolo

Flauti I, II

Oboi I, II

Corno Inglese

Clarinetti I, II (in B)

Fagotti I, II

Contra Fagotto

72

Corni I, II, III

Corni in F

Corni IV

Tromboni I, II

Trombone Basso e Tuba

Timpani in E, D, H (b)

Arpe

72

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Figure V - 4 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 147 à 149)



Figure V - 5 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 335 à 337)

3. Mixtures diverses

Au début de sa *Troisième Symphonie en la mineur op. 44*, Rachmaninov écrit pour commencer une mélodie monocorde, comme issue des lointains chants grégoriens, uniquement sur trois notes, et répartie sur trois instruments à l'unisson : la première clarinette (en si bémol), le premier cor en fa (bouché) et le violoncelle solo (avec sourdine). Le tout donne un aspect de suspension ; l'on a du mal à identifier à la première écoute quels instruments jouent cette mélodie pourtant si simple.

IMPORTANT NOTICE: The unauthorised copying of the whole or any part of this publication is illegal.

SYMPHONY No. 3

SERGE RACHMANINOFF

Op. 44

I

Lento [♩=44] Allegro moderato [♩=116]

Flauto piccolo

Flauti I. II.

Oboi I. II.

Corno inglese

Clarinetti I. II. (in B)

Clarinetto Basso (in B)

Fagotti I. II.

Contra Fagotto

I. II. Corni in F

III. IV.

Trombe I. II. (in B)

Tromba c-alta (in F)

Tromboni I. II. III. e Tuba

Timpani in H, D, E.

Xylophone

Triangle

Tamburo

Cassa e Piatti

Arpe

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

© Copyright 1937 and 1939 by Charles Foley, Inc. Copyright Renewed.
All rights assigned to and administered by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd (Publishing) and Warner Bros. Publications U.S. Inc. (Print).
All rights reserved including public performance for profit.

Figure V - 6 : Extrait du début de la *Troisième Symphonie en la mineur op. 44* de Rachmaninov

Bien qu'il n'y ait pas de véritable moment fort tel que celui-là dans les *Dances Symphoniques op. 45*, l'on peut discerner quelques éléments orchestraux qui s'en rapprochent, comme par exemple au début du troisième mouvement, aux mesures 19 et 22. À la mesure 19 (cf. Figure V - 7), les clarinettes



normales et basses se partagent la scène avec deux cors en fa sur une note tenue en *fortissimo*, tandis qu'à la mesure 22 (cf. Figure V – 8), les cloches (un élément indispensable chez Rachmaninov) se mêlent aux flûtes sur des noires pointées mystérieuses. Dans les deux cas, le son résultant provoque une impression sinistre, comme pour semer une ambiance pompeuse et noire avant l'arrivée du ré majeur du GTA à la mesure 30.

83

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti) and brass section (Corni, Trombe, Tromboni) are grouped together. The string section (Violini, Viole, Violoncelli, Contrabassi) is at the bottom. The percussion section (Timpani, Piatti e Cassa) is also included. The score features various dynamics and performance instructions, such as *pp*, *cresc.*, *f*, *ff*, and *pesante*.

Figure V - 7 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 15 à 21)



Flauto piccolo

Flauti I, II *poco sforzando*

Obol I, II

Clarinetti I, II (in B)

Fagotti I, II

Contra Fagotto

I, II
Corni in F

III, IV

I, II
Trombe in C

III

Tromboni I, II

Trombone Basso
e Tuba

Timpani
in E, D, H (b)

Tamburino

Piattie e Cassa

3 Campane
Campane tacet

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

unite

57

57

57

Figure V - 8 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 22 à 28)

4. Les flûtes mêlées au xylophone

Cette mixture a été dissociée des deux précédentes car n'étant pas fondamentalement une mixture énigmatique : ici, l'on comprend très bien quels instruments jouent. C'est simplement que cette mixture n'est pas sans précédent dans l'histoire de la musique, vu qu'intensément présente dans la musique américaine, dans la vie très active de Broadway. Dans l'œuvre de Rachmaninov par contre, c'est la première fois qu'elle apparaît, et d'une façon plutôt inattendue. En effet, à cette orchestration plutôt joyeuse et engageante, Rachmaninov y fait apparaître le *Dies Irae*, et dans son entièreté d'ailleurs, à la mesure 79.

The image displays a musical score for measures 76 to 85 of the third symphony. The instruments listed are Flauto piccolo, Flauti I, II, Xylophone, Violini I, Violini II, Viole, Oboi I, II, Fagotti I, II, Trombe I, II (in C), and Violoncelli. The score features various dynamics such as *poco cresc.*, *dim.*, *pp*, *p*, *f*, and *mf*. There are also markings for *Solo* and *Fl. I*. The measures are numbered 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, and 85.

Figure V - 9 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 76 à 85)

5. Trompette

Autre élément issu de la culture musicale américaine : la trompette. Celle-ci connaît sur le Nouveau Continent un engouement tout particulier, notamment grâce aux pistons inventés quelques dizaines d'années auparavant. Rachmaninov, en tant que résident aux États-Unis pendant plus d'un tiers de sa vie, va naturellement inclure cette touche orchestrale américaine dans son écriture au même titre que son harmonie plus fournie, lui conférant en plus d'un rôle puissant dans les climax (cf. Figure V – 10), un rôle raffiné dans les instants plus légers (cf. Figure V – 11) voire expressif dans les moments

chantés (cf. Figure V – 13), comme dans le fameux *lamentoso* de la partie centrale du troisième mouvement, repris quelques mesures plus tard aux violons et altos accompagnés par les violoncelles, tous trois dans le suraigu. Et puis, ce n'est finalement pas pour rien si Rachmaninov choisit la trompette pour énoncer l'*Alliluya* final de la troisième pièce (cf. Figure V – 12).

33

The musical score for Figure V-10 is a page from a symphony score, numbered 33. It contains the following parts and markings:

- Flauto piccolo**: Standard notation.
- Flauti I, II**: Standard notation.
- Oboi I, II**: Standard notation, with *molto marcato* marking.
- Corno Inglese**: Standard notation, with *molto marcato* marking.
- Clarinetti I, II (in B)**: Standard notation, with *molto marcato* marking.
- Clarinetto Basso (in B)**: Standard notation.
- Fagotti I, II**: Standard notation, with *molto marcato* marking.
- Corn in F I, II, III, IV**: Standard notation, with *marcato* marking.
- Trombe in C I, II, III**: Standard notation, with *marcato* marking.
- Trombone Basso e Tuba**: Standard notation.
- Triangle**: Standard notation.
- Tamburino**: Standard notation.
- Piatti e Cassa**: Standard notation, with *cresc.* marking.
- Violini I**: Standard notation, with *molto marcato* and *unis.* markings.
- Violini II**: Standard notation, with *molto marcato* and *sempre divisi* markings.
- Violo**: Standard notation, with *molto marcato* and *unis.* markings.
- Violoncelli**: Standard notation, with *molto marcato* and *unis.* markings.
- Contrabassi**: Standard notation, with *molto marcato* and *arco* markings.

Figure V - 10 : Extrait de la première *Danse Symphonique* (mesures 193 à 197)



62

Flauto piccolo

Flauti I, II

Oboi I, II

Corno Inglese

Clarinetti I, II
(in B)

Fagotti I, II

62

I, II,
Corni in F
III, IV

I, II,
Trombe in C
III

Triangle

Campanelli

62

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

mf *cresc.* *f* *p* *a2*

mf *p* *a2*

mf *cresc.* *f* *p* *a2*

mf *p* *senza sordini* *p*

p

pp *pizz.* *p*

pp *pizz.* *p*

pp *tutti* *p*

mf *p*

Figure V - 11 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 58 à 63)

"Alliluya"

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Flauti I, II:** *marcato* mf
- Oboi I, II:** *marcato* mf
- Corno Inglese:** *marcato* mf
- Clarineti I, II (in B):** mf
- Clarinetto Basso (in B):** mf
- Fagotti I, II:** *marcato* mf
- Contra Fagotto:** mf
- Corni in F I, II:** *marcato* mf
- Corni in F III, IV:** *marcato* mf
- Trombe in C I, II:** mf
- Trombe in C III:** *marcato* mf
- Tromboni I, II:** *marcato* mf
- Trombone Basso e Tuba:** *marcato* mf
- Timpani in A, C, D:** mf
- Xylophone:** mf
- Violini I:** mf
- Violini II:** mf
- Viole:** mf
- Violoncelli:** *marcato* mf
- Contrabassi:** *marcato* mf

Additional markings include *divisi* for the strings and *pizz.* for the double basses.

Figure V - 12 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 367 à 371)

Figure V - 13 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 189 à 195)

6. Percussions

À la fin de la troisième *Danse Symphonique*, la percussion semble s'emballer et prendre la parole au même titre qu'un instrument mélodique. Deux éléments très importants dans cette abondance peuvent être soulevés : la prise de parole magistrale de la caisse claire à la 347^{me} mesure (cf. Figure V – 14) et la grande part accordée au tam-tam.

Alors que la caisse claire a été relativement bien utilisée pendant le reste de la pièce, le tam-tam quant à lui ne s'est fait entendre qu'à une seule reprise jusque là, et ce à la fin de la première pièce, à la mesure 234, en *pianissimo*, pour souligner l'usage de la gamme par tons. L'usage de ces deux instruments a pourtant un point commun à la fin de la troisième *Danse Symphonique* : se faire entendre, faire du bruit, surprendre, comme si Rachmaninov, dans ses dernières notes, avait voulu marquer le coup.

Le tam-tam avait déjà été utilisé de manière intensive dans la *Première Symphonie en ré mineur op. 13*, notamment à la fin, avant une coda finale *Largo* plus que conclusive, sous la forme d'un solo en point d'orgue où le temps semble s'arrêter totalement.

Peut-être est-ce ce que Rachmaninov a voulu décrire à la fin de sa dernière œuvre (d'autant qu'il inscrit à quasiment chaque intervention du tam-tam un « laissez vibrer » faisant écho à l'intervention dans la *Première Symphonie*) : par leur coups sinistres, les percussions semblent s'accroître de plus en plus jusqu'à un choc final, tel les battements de cœur d'une personne venant de lâcher son dernier souffle (cf. Figure V – 16).

96
Poco meno mosso

Flauti I, II

Clarineti III
(in B)

Clarinetto Basso
(in B)

Fagotti I, II

Contra Fagotto

96 Poco meno mosso

I, II
Corni in F

III, IV

Tromboni I, II

Trombone Basso
e Tuba

Timpani
in A, C, D

Tamburo

Xylophone

96
Poco meno mosso

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Figure V - 14 : Extrait de la troisième Danse Symphonique (mesures 346 à 349)



The image displays a page of a musical score, page 237, from the end of the first symphony in D minor, Op. 13. The score is arranged in a multi-staff format. The top section consists of four staves of woodwinds (flutes, oboes, clarinets, and bassoons) and four staves of strings (violins I, violins II, violas, and cellos/double basses). The woodwinds and strings are playing a complex, rhythmic pattern with many slurs and accents. The string parts are marked with 'a2' and 's'. The woodwind parts are marked with 'f' and 'ff'. The string parts are marked with 'ff'. The middle section consists of three staves for percussion: 'Piatti' (cymbals), 'G.c.' (gong), and 'Tam-tam'. The 'Tam-tam' part is marked with 'unis.' and 'ff'. The bottom section consists of four staves of woodwinds and four staves of strings, similar to the top section. The woodwinds and strings are playing a complex, rhythmic pattern with many slurs and accents. The string parts are marked with 'a2' and 's'. The woodwind parts are marked with 'f' and 'ff'. The string parts are marked with 'ff'. The score is written in D minor and 3/4 time.

Figure V - 15 : Extrait de la fin de la *Première Symphonie en ré mineur op. 13*, au moment du solo de tam-tam



DU RYTHME !

Il est indubitable que la rythmique rachmaninovienne se complexifie au plus on avance dans son œuvre. C'est ainsi que la plupart de ses œuvres américaines, écrites (est-il encore utile de le rappeler ?) à la fin de sa vie, font preuve d'une rythmique entraînante qui plut énormément au public de l'époque. C'est une raison pour laquelle sa *Rhapsodie sur un thème de Paganini op. 43* fut si bien accueillie tant par la critique que par l'audience d'alors qui ont tous deux su reconnaître un véritable renouveau dans l'écriture du compositeur, bien que la fameuse *18^{me} variation* en ré bémol majeur ne fasse encore état du grand lyrisme postromantique du compositeur.

Ici, puisqu'il s'agit avant tout de danses, la rythmique va se faire quasiment omniprésente, excepté pendant les parties centrales, plus lentes, qui peuvent être quant à elles comparées à la *18^{me} variation* de l'opus 43. Finalement, c'est la répétition d'un même procédé rythmique qui donne cette apparence dansante, comme nous allons le démontrer.

Analysons les éléments rythmiques intéressants présents dans les *Dances Symphoniques*.



Éléments issus de la danse

1. De la première *Danse Symphonique*

L'élément de danse le plus marqué dans cette première pièce est ce *motif β* qui, conjugué à des accents toniques placés de manière répétitive sur plusieurs mesures, permet de faire apparaître un aspect dansant, comme le montrent les deux figures des deux pages suivantes (Figures VI – 1 et VI – 2). L'on peut finalement y voir une phrase de cinq mesures dont quatre sont rigoureusement identiques rythmiquement, la cinquième créant une boucle avec un accent sur chaque temps comme pour se remettre sur son bon pied afin d'entamer la phrase suivante, en sol mineur. Ce schéma est récurrent à travers la pièce entière et correspond presque chaque fois à l'apparition du *motif β*.

Le second élément qui amène aussi ce caractère animé provient tout simplement du *motif α* et surtout de sa rythmique sans cesse en avance sur l'harmonie. En effet, vu que les deux premières doubles croches sont entendues avant le temps, en anacrouse, le motif incite toujours à regarder vers l'avant et à aspirer vers le temps suivant, ce qui vient encore appuyer l'impression d'accents lorsqu'il y en a et par conséquent vient renforcer la sensation dansante qui s'en dégage.

Les deux motifs principaux de cette première pièce sont donc les éléments moteurs en ce qui concerne la rythmique et la danse qui émane de ce premier mouvement. Selon Stephen Johnson, journaliste spécialiste en musique classique et rédacteur collaborateur à l'ouvrage *Les 1001 œuvres classiques qu'il faut avoir écoutées dans sa vie*, cette première danse symphonique est une « course fière et sauvage en troïka ».

2. De la seconde *Danse Symphonique*

Ici, le caractère dansant vient de lui-même étant donné que le mouvement se base presque entièrement sur un rythme de valse en trois temps, bien qu'entrecoupé par des épisodes en *tempo rubato* tels que les fanfares lugubres. Cette valse se voit élargie à la coda lorsque hémioles et polyrythmies en tous genres entrent en jeu, rythmiques sur lesquelles nous nous attarderons plus amplement ultérieurement.

marcato

Flauti I, II

Oboi I, II

Clarineti I, II
(in B)

Fagotti I, II

I, II
Corni in F

III, IV

Timpani
in Des, C, G

Arpe

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Figure VI - 1 : Extrait de la première *Danse Symphonique* (mesures 20 à 23)



Flauti I, II

Oboi I, II

Corno Inglese

Clarinetti I, II (in B)

Fagotti I, II

I, II

Corni in F

III, IV

Trombe I, II (in C)

Timpani in Des, C, G

Arpe

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Figure VI - 2 : Extrait de la première *Danse Symphonique* (mesures 24 à 27)



3. De la troisième Danse Symphonique

Comme dans les deux autres danses, cette pièce possède pour essentiel caractère dansant son thème qui se base lui aussi sur un motif rythmique répété à moult reprises. Ce motif rythmique en $\frac{9}{8}$ se compose d'un temps de trois croches suivis de trois temps en hémioles, de deux temps chacun, mis en évidences par des croches sèches de la part des vents. Voici ce que cela donne :

The musical score is presented in three systems, each starting with a boxed measure number '58'. The first system includes Flauti I, II; Oboi I, II; Clarinetti I, II (in B); Clarinetto Basso (in B); Fagotti I, II; and Contra Fagotto. The second system includes Corni I, II in F; Corni III, IV; Trombe I, II in C; Trombone III; Tromboni I, II; Trombone Basso e Tuba; Timpani in E, D, H (b); Triangle; and Tamburino. The third system includes Violini I; Violini II; Viole; Violoncelli; and Contrabassi. The score features various dynamics such as *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo), and articulation markings like *marcato* and *divisi*. The time signature is $\frac{9}{8}$.

Figure VI - 3 : Extrait de la troisième Danse Symphonique (mesures 29 à 32)



Hémioles et polyryhmies en tous genres

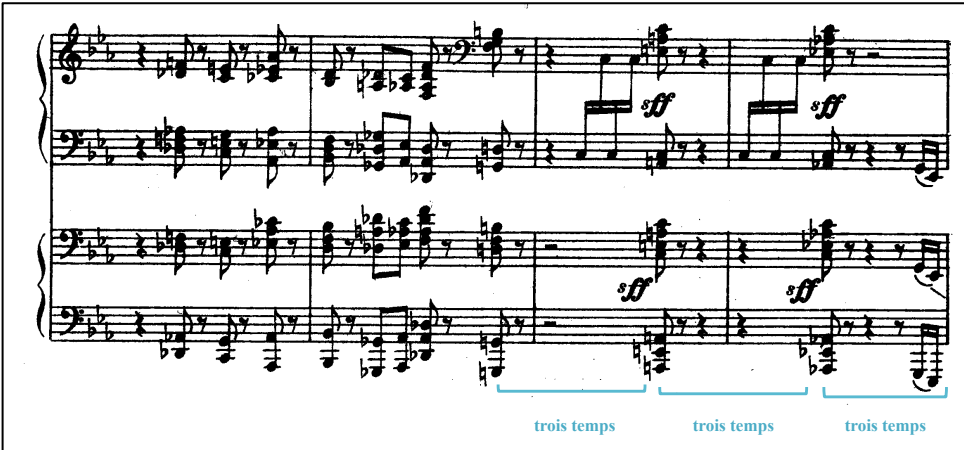
Plus l'œuvre avance, plus la rythmique se fait complexe. En effet, alors que les deux premières danses se calquent sur un processus rythmique plutôt simple et connu, la troisième frappe par un usage d'hémioles dès l'arrivée du thème principal.

Il en est de même pour les changements de mesures qui deviennent monnaie courante dans la troisième danse, à l'instar des *Vêpres op. 37*, des *Six Romances op. 38* ou des *Études-Tableaux op. 39*, trois pièces au sein desquelles Rachmaninov n'écrivait même plus les indications de mesures lorsque celles-ci venaient à changer. La barre de mesure n'a donc ici plus sa fonction primitive de découpe égale d'une œuvre mais bien d'outil d'expression à part entière : pour des raisons expressives, Rachmaninov peut avoir envie d'élargir certaines mesures en leur munissant un voire deux temps supplémentaires.

Mais revenons à nos polyryhmies ; tâchons de les discerner à travers l'œuvre.

1. De la première Danse Symphonique

Ici, les hémioles polyrythmiques se font plutôt rares et souvent sous-jacentes. L'on peut tout de même en discerner deux dans l'œuvre : l'une après la première énonciation du thème de seize mesures, ce fameux *motif γ*, à la mesure 14, la seconde à la fin de la partie centrale, à la mesure 148.



The image shows a musical score for piano, measures 12 to 15. The score is written for two pianos. The first two measures are in 3/4 time, and the last measure is in 3/8 time. The score is divided into three measures, each labeled 'trois temps'.

Figure VI - 4 :
Extrait de la
première
Danse
Symphonique
en version à
deux pianos
(mesures 12 à
15)

Figure VI - 5 :
Extrait de la
première Danse
Symphonique
(mesures 147 à
150)



The image shows a musical score for orchestra, measures 147 to 150. The score is written for various instruments: Oboi I, II; Clarinetti I, II (in A); Clarinetto Basso (in A); Fagotti I, II; Piano; Arpe; Violini I; and Violoncelli. The first two measures are in 3/4 time, and the last measure is in 3/8 time. The score is divided into three measures, each labeled 'trois temps'.



2. De la seconde Danse Symphonique

Outre les fanfares qui, de leurs rythmes intensément pointés, mettent en exergue une pulsation en trois temps dans une mesure en $\frac{6}{8}$, le véritable atout rythmique de cette seconde pièce demeure en sa coda dans laquelle jonchent polyrythmies en tous genres. Un des éléments qui vient créer confusion à l'intérieur de ces cellules polyrythmiques est le fait que Rachmaninov reprend la même rythmique « deux doubles – croches » que dans la première danse symphonique, si ce n'est qu'ici ce motif rythmique issu du *motif a* commence sur le temps et non en anacrouse comme c'est le cas dans la première danse. L'oreille de l'auditeur, ayant encore en tête la tournure rythmique de la première pièce, se sent alors noyée dans un océan de rythmes alambiqués dont elle ne saisit pas le sens, alors que la carrure rythmique reste rigoureusement la même (il ne s'agit que d'une simple battue en trois dans un contexte métrique de $\frac{6}{8}$, comme le montre la figure ci-dessous).

The image displays a musical score for the second symphonic dance, measures 219 to 223. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flauto piccolo, Flauti I, II, Oboi I, II, Corno Inglese, Clarinetti I, II (in B), Clarinetto Basso (in B), Fagotti I, II, Corni in F (I, II, III, IV), Trombe in C (I, II, III), Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The score features a complex rhythmic pattern, with many notes beamed together, indicating a fast and intricate passage. Dynamics such as *pp*, *p*, *cresc.*, and *ff* are marked throughout. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

Figure VI - 6 : Extrait de la deuxième Danse Symphonique (mesures 219 à 223)



Lors de la deuxième partie de la coda, l'écoute de ces polyrythmies se fait encore plus malaisée étant donné que Rachmaninov y a eu la charmante idée d'insérer des accents à contretemps.

78

Flauto piccolo

Flauti I, II

Oboi I, II

Corno Inglese

Clarinetti I, II (in B)

Clarinetto Basso (in B)

Fagotti I, II

Contra Fagotto

I, II, Corni in F

III, IV

Trombe I, II, III (in C)

Timpani in D, Des, B

Muta B in G

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Figure VI - 7 : Extrait de la seconde *Danse Symphonique* (mesures 229 à 233)



Entre ces deux phrases de la coda décrites par les deux images précédentes se situe une sorte de climax, un point culminant où la rythmique se partage entre temps à trois et deux croches à l'intérieur d'une mesure en $\frac{9}{8}$. Ici, Rachmaninov jongle entre une battue en trois temps « 3 – 3 – 3 » (encadrée en bleu clair), une battue polyrythmique en « 2 – 3 – 2 – 2 » (encadrée en orange) et une battue hémioïque en « 2 – 2 – 2 » (encadrée en bleu foncé).

Figure VI - 8 : Extrait de la deuxième *Danse Symphonique* (mesures 224 à 228)



3. De la troisième *Danse Symphonique*

Ici, les rythmes, comme dit précédemment, se complexifient et s'assemblent pour former des polyrythmies intéressantes qui, bien que bien loin des complexités rythmiques stravinskiennes, sont tout de même suffisamment importantes que pour être soulevées ici.

Tout d'abord, la première énonciation des deux vers du *Dies Irae* chez Rachmaninov, qui a lieu à la mesure 79, s'accompagne d'un élément rythmique intéressant vu que, comme lors de l'événement illustré par la figure précédente dans la seconde pièce (Figure VI – 8), la métrique y jongle entre temps à deux et trois croches sur un accompagnement en battue pourtant fixe puisque uniquement composée de temps à trois croches. Ce qui permet de mettre cela en évidence provient d'une part de la rythmique syncopée chez les flûtes et d'autre part des accents placés justement sur ces levées.

Voici par exemple la réduction pour deux pianos de ce passage.

Figure VI - 9 : Extrait de la réduction pour deux piano de la troisième *Danse symphonique* (mesures 79 à 83)

Si l'on met en évidence la pulsation induite par les notes tenues ainsi que par les articulations dynamiques, l'on obtient ceci (cf. Figure VI – 10) :



Légende :
┌───┐ temps à deux croches
┌───┐ temps à trois croches

Figure VI - 10 : Pulsation induite par une lecture rythmique de ce passage, indépendamment de la mesure

L'on remarque l'apparition de temps inégaux à la voix qui expose le fameux *Dies Irae*. C'est un peu comme si Rachmaninov s'inspiraient de tout ce folklore musical de l'Europe de l'Est notamment où une mesure de trois temps peut être divisée en quatre temps inégaux selon que ces derniers possèdent une subdivision par deux ou trois. C'est là également tout le principe utilisé par Astor Piazzolla dans ses tangos, faisant passer une mesure à quatre temps pour une mesure en trois avec des temps inégaux (deux de trois croches et un de deux croches).

Figure VI - 11 : Extrait du *Libertango* de Piazzolla

Mais Rachmaninov ne va finalement pas se limiter à cela. Il va même à la fin de la pièce superposer différentes rythmiques irrégulières, toujours dans un contexte de mesures symétriques ($\frac{6}{8}$ et $\frac{9}{8}$), ce qui explique en partie l'usage accru de percussions à cet endroit : la rythmique se complexifiant, il faut en effet davantage d'instruments percussifs afin de la soutenir.

Légende :
┌───┐ temps à deux croches
┌───┐ temps à trois croches

Figure VI - 12 : Extrait de la troisième Danse Symphonique (mesures 318 à 322)

Cette abondance de polyrythmies a pour effet de provoquer un sentiment de stress, d'empressement, comme si Rachmaninov courait de plus en plus vite afin d'atteindre rapidement la fin de l'œuvre.



L'on peut citer deux passages de ce style : à la mesure 318, dans ce « pré-climax » en *fortissimo* (cf. Figure VI – 12), ainsi qu'à la mesure 139, lors de la réexposition du GTB, en ré mineur (cf. Figure VI – 13).

Légende :
└─┘ temps à deux croches
└─┘ temps à trois croches

Figure VI - 13 : Extrait de la troisième *Danse Symphonique* (mesures 349 à 359)

Rachmaninov superpose donc ici, comme lors de son exposition plus complète du *Dies Irae* à la mesure 79, une idée religieuse, puisque les deux thèmes, constituant d'ailleurs respectivement les GTA et GTB de cette dernière pièce, sont tirés de pièces antérieures ayant toutes deux à voir avec la religion, à une rythmique complexe et très proche de la musique populaire. C'est comme si, pour revenir à des idées plus luthériennes, bien que lui-même fût orthodoxe, Rachmaninov prônait une religion plus proche de l'Homme, plus accessible au commun des mortels. Peut-être est-ce pour lui un appel à la religion, à la foi, dans les derniers instants de sa vie.



FINAL



Suite à cette analyse, nous sommes en droit de dire que le style du Rachmaninov américain est différent à bien des égards du style russe.

L'on remarque qu'harmoniquement, les choses sont bien plus complexes lors de la période américaine du compositeur que lors de sa période russe. Il suffit d'essayer de réduire les développements thématiques et harmoniques qui fusent à travers la pièce pour le comprendre. C'est d'ailleurs là que Rachmaninov se fait le plus hermétique au niveau de la tonalité : celle-ci est malmenée, les fonctions tonales sont réduites à des couleurs accordiques riches et emplies de septièmes et neuvièmes en tous genres, justifiées par la seule continuité du contrepoint et de la ligne mélodique.

Pourtant, l'harmonie n'est pas intrinsèquement complètement dissociée de son bagage romantique hérité d'une lointaine et paisible Russie tsariste, lorsque Rachmaninov vivait en paix et sérénité au domaine des Satine à Ivanovka. La beauté de l'harmonie, la richesse du contrepoint et l'accessibilité de l'écoute n'est-elle pas une des grandes caractéristiques de la culture musicale (post-)romantique ?

Une des autres grandes avancées de Rachmaninov dans sa période américaine réside en l'orchestration. Alors que celle de sa *Première Symphonie en ré mineur op. 13* avait été sèchement critiquée, Rachmaninov arbore dans sa dernière œuvre une orchestration maîtrisée, certes loin d'être aussi innovante et atypique que celle de l'immense orchestrateur Maurice Ravel, mais toutefois pleine de sens et de qualité. Les cordes, bien que toujours à l'avant de la scène, cèdent souvent la place aux bois qui occupent une place très importante dans l'œuvre. Les cuivres, souvent méprisés par Rachmaninov lors de ses œuvres russes, ont su trouver un élan nouveau, notamment grâce à la connaissance meilleure du registre et de la beauté de la trompette, fortement populaire aux États-Unis pendant le XX^{ème} siècle. Même les cors se défendent très bien aux côtés des cordes et des bois, que ce soit via des solos à couper le souffle ou via de nombreuses touches rythmiques, parfois en utilisant la technique du tube bouché. De plus, les percussions elles aussi possèdent une place toute particulière, surtout à fin des *Danses Symphoniques* où elles sont le présage antinomique de mort, de fatalité mais aussi de victoire.

Par ailleurs, une autre percée du compositeur russe est la transformation motivique, qui trouve en cette dernière étincelle une apogée paroxystique. En effet, Rachmaninov se focalise ici sur des petites cellules thématiques qu'il transpose, renverse, mute, rythme et insère par conséquent partout à travers l'œuvre. L'on est bien loin des immenses litanies motiviques romantiques aux phrases très longues mais bien structurées, présentes surtout dans l'œuvre antérieure du compositeur et *a fortiori* pendant sa période russe. Nous noterons toutefois qu'à quelques reprises, Rachmaninov s'autorise à faire usage de thématiques plus étirées, notamment dans la partie centrale du premier mouvement ainsi que dans le thème principal de la seconde pièce, bien que, comme nous l'avons démontré dans le chapitre destiné à cet effet, ces longues phrases thématiques d'une beauté saisissante se basent la plupart du temps sur de petites cellules thématiques qui sont parfois un bref rappel d'éléments motiviques antérieurs. Ces thèmes plus calmes et apaisés ont justement pour but d'évoquer, souvent de manière nostalgique, la Russie que Rachmaninov a dû quitter quelque 23 années auparavant.

Mais la véritable innovation de Rachmaninov pendant son ultime période est sa rythmique. Lui qui a si souvent été critiqué par le passé comme étant un compositeur aux harmonies et à l'esthétique un peu « fleur bleue », Rachmaninov a réussi à trouver un compromis entre son besoin ardent de lyrisme mélancolique, du fait d'une Russie qui lui manque temps, et une rythmique novatrice qui donne un nouvel élan à sa musique et attire la curiosité tant de la critique que du public.

Mais nonobstant toutes ces particularités novatrices, l'on ne peut pas dire que l'esthétique américaine chez Rachmaninov soit complètement différente de la précédente. Certes, son écriture a évolué, mais son essence, le message qu'elle transporte et son effet expressif demeurent inchangés. Cela reste un compositeur mélancolique de nature, d'esprit rudement fragile, qui nous livre ses états d'âme, ses envies, ses craintes, notamment face à la mort, retranscrites à travers son œuvre via le motif du *Dies Irae*, etc. bref, sa vie. Comme il le dit lui-même, « Composer est une part aussi essentielle de mon être que de respirer ou de manger. Je note sur le papier la musique intérieure que j'entends. »

Et nous terminerons ce dossier en citant une ultime fois le compositeur russe, qui dit un jour : « La musique suffit pour une existence, mais une existence ne suffit pas à la musique ». Qui sait en effet ce que Rachmaninov aurait encore pu nous livrer comme savoureuse musique si ce cancer ne l'avait pas prématurément emporté ?

RÉFÉRENCES



Bibliographie

Les 1001 œuvres classiques qu'il faut avoir écoutées dans sa vie, Flammarion, 2007, 960 p.

TRANCHEFORT François-René, *Guide de la Musique Symphonique*, Fayard, 1986, 896 p.

RACHMANINOFF, *Symphonic Dances, 5 Études-Tableaux and Vocalise*, Boosey & Hawkes, The Masterworks Library, 2005, 276 p.

Webographie

<https://jmomusique.blog/2008/02/16/vous-avez-ditrachmaninov/>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Symphonie_n°_1_de_Rachmaninov

https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Rachmaninoff

https://fr.wikipedia.org/wiki/Sergueï_Rachmaninov#Son_enfance

<https://jmomusique.blog/2008/02/16/vous-avez-ditrachmaninov/>

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Rachmaninov/169759>

Iconographie

Les photographies présentes en début de chapitres sont issues de Gauthier Louppe, luthier à Marche-en-Famenne, et illustrent différents violons d'art exposés, de sa conception.

Plus d'informations : École Internationale de Lutherie de Marche-en- Famenne.

<http://www.ecoledelutherie.eu/>

Figure I – 1 : issue de https://fr.wikipedia.org/wiki/Dies_iræ

Figures II – 1 à II – 11 : créations personnelles

Figure III – 1 : création personnelle

Figures III – 2, III – 3 : issues de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP24955-PMLP56078-Rachmaninoff_-_Symphony_No._3,_Op._44_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP24955-PMLP56078-Rachmaninoff_-_Symphony_No._3,_Op._44_(orch._score).pdf)

Figures III – 4 à III – 16 : créations personnelles

Figure III – 17 : issue de http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP514720-PMLP23468-Rachmaninoff_-_Symphony_No.1,_Op.13.pdf

Figures III – 18 à III – 21 : créations personnelles

Figure III – 22 : issue de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/b8/IMSLP03544-II_Andante_con_moto_\(tempo_di_valse\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/b8/IMSLP03544-II_Andante_con_moto_(tempo_di_valse).pdf)

Figures III – 23 à III – 25 : créations personnelles

Figure III – 26 : issue de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_(orch._score).pdf)

Figures III – 27 : création personnelle

Figures III – 28 à III – 32 : issues de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_(orch._score).pdf)

Figures III – 33 à III – 34 : créations personnelles

Figure III – 35 : issue de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/26/IMSLP03545-III_Lento_assai_-_Allegro_vivace_-_Lento_assai_\(come_prima\)_-_Allegro_vivace..pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/26/IMSLP03545-III_Lento_assai_-_Allegro_vivace_-_Lento_assai_(come_prima)_-_Allegro_vivace..pdf)

Figures III – 36 à III – 44 : créations personnelles

Figures IV – 1 à IV – 63 : créations personnelles

Figures V – 1 à V – 5 : issues de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_(orch._score).pdf)

Figure V – 6 : issue de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP24955-PMLP56078-Rachmaninoff_-_Symphony_No._3,_Op._44_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/1/11/IMSLP24955-PMLP56078-Rachmaninoff_-_Symphony_No._3,_Op._44_(orch._score).pdf)

Figures V – 7 à V – 14 : issues de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_(orch._score).pdf)

Figures V – 15 : issue de http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP514720-PMLP23468-Rachmaninoff_-_Symphony_No.1,_Op.13.pdf

Figures V – 16 : issue de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_(orch._score).pdf)

Figures VI – 1 à VI – 3 : issues de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_(orch._score).pdf)

Figure VI – 4 : issue de http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/d/da/IMSLP03543-I_Non_allegro.pdf

Figures VI – 5 à VI – 8 : issues de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_\(orch._score\).pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/4/45/IMSLP24831-PMLP08817-Rachmaninoff_-_Symphonic_Dances_(orch._score).pdf)

Figure VI – 9 : issue de [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/26/IMSLP03545-III_Lento_assai_-_Allegro_vivace_-_Lento_assai_\(come_prima\)_-_Allegro_vivace..pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/26/IMSLP03545-III_Lento_assai_-_Allegro_vivace_-_Lento_assai_(come_prima)_-_Allegro_vivace..pdf)

Figures VI – 10 à VI – 13 : créations personnelles