

NIKOLAI
LUGANSKY
SERGEI **RACHMANINOV**

ÉTUDES-TABLEAUX

3 PIECES (1917)

SERGEI RACHMANINOV (1873-1943)

ÉTUDES-TABLEAUX

Op. 33 (1911)

1	1. Allegro non troppo (F minor / <i>Fa mineur</i> / f-Moll)	3'08
2	2. Allegro (C major / <i>Do majeur</i> / C-Dur)	2'28
3	3. Grave (C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll)	5'54
4	4. Moderato (D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll)	3'37
5	5. Non allegro - Presto (E-flat minor / <i>Mi bémol mineur</i> / es-Moll)	1'40
6	6. Allegro con fuoco (E-flat major / <i>Mi bémol majeur</i> / Es-Dur)	1'56
7	7. Moderato (G minor / <i>Sol mineur</i> / g-Moll)	4'10
8	8. Grave (C-sharp minor / <i>Do dièse mineur</i> / cis-Moll)	2'59

Op. 39 (1916-1917)

9	1. Allegro agitato (C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll)	3'17
10	2. Lento assai (A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll)	7'08
11	3. Allegro molto (F-sharp minor / <i>Fa dièse mineur</i> / fis-Moll)	2'42
12	4. Allegro assai (B minor / <i>Si mineur</i> / h-Moll)	3'52
13	5. Appassionato (E-flat minor / <i>Mi bémol mineur</i> / es-Moll)	5'33
14	6. Allegro (A minor / <i>La mineur</i> / a-Moll)	2'51
15	7. Lento lugubre (C minor / <i>Do mineur</i> / c-Moll)	7'41
16	8. Allegro moderato (D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll)	3'40
17	9. Allegro moderato. Tempo di marcia (D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur)	4'07

3 Pieces (1917)

18	1. Fragments	2'00
19	2. Oriental Sketch	1'53
20	3. Prelude in D minor / <i>Ré mineur</i> / d-Moll	2'45

Nikolai Lugansky, Steinway piano, model D 'Edward'

“Ceci m’est personnel et ne concerne pas le public.
Je ne crois pas qu’il faille qu’un artiste révèle trop ses images.
Laissez le public imaginer ce que cela lui suggère.”

La notion d’étude pour piano évoque, au premier abord, le souvenir d’exercices fastidieux, de traits rabâchés, dénués de tout intérêt musical. À ce degré zéro de l’écriture, l’étude n’est souvent que l’exploitation systématique d’une même figure pianistique correspondant à un problème de technique instrumentale à résoudre : traits conjoints ou brisés, arpèges, notes répétées, doubles notes (pour s’exercer, Rachmaninov lui-même faisait son pain quotidien des exercices de Hanon et de l’opus 740 de Czerny, *L’Art de délier des doigts*)... Pourtant, très tôt, les grands pianistes-compositeurs de la période romantique comme Chopin et Liszt ont donné à ce genre ses lettres de noblesse. Avec eux, l’étude dépasse largement son propos pédagogique initial pour devenir une pièce de salon ou de concert. Opportunité idéale de la virtuosité, l’étude n’est cependant pas chez ces compositeurs une simple accumulation de difficultés ou de vaines prouesses. Elle est devenue le creuset des recherches les plus avancées du langage pianistique. En elle s’opère, concurremment aux progrès de la facture instrumentale, une extension sans précédent des capacités polyphoniques, voire orchestrales, de l’instrument, et de ses possibilités sonores et expressives. Le genre possède alors une double nature : laboratoire de technique pianistique, éventuellement à visée pédagogique, mais aussi composition d’un intérêt musical accompli, ces deux composantes s’équilibrant en proportion variable.

Avec les *Études-Tableaux*, Rachmaninov s’inscrit dans cette lignée romantique : à l’instar de Chopin, il a composé auparavant des *Préludes* où s’exprime son inspiration la plus personnelle, dans une quête de concentration de la pensée musicale inscrite dans un cadre concis. Cette recherche se poursuit avec les *Études* opp. 33 et 39, qui manifestent une maîtrise accomplie : les extraordinaires moyens pianistiques de Rachmaninov sont mis au service d’une expression de sentiments complexes qui reflètent sa riche personnalité.

Le titre laisse entendre une inspiration picturale, ou du moins visuelle (Nikolai Lugansky propose la traduction “études picturales”). Cependant, contrairement à Liszt, qui a volontiers donné des titres évocateurs à ses *Études d’exécution transcendante*, Rachmaninov n’a pas souhaité divulguer les origines de son inspiration. Répondant en 1930 à une sollicitation de Respighi, qui souhaitait orchestrer cinq de ces études, il dévoila alors quelques pistes qui souvent n’éclairaient pas vraiment le propos : comment réduire par exemple l’extraordinaire étude op. 39 n°6, d’une atmosphère fantastique et cauchemardesque, à l’évocation convenue du Loup et du Petit Chaperon Rouge ? Les autres études commentées par Rachmaninov sont l’op. 39 n°2, “la mer et les mouettes” (mais on ne sait pourquoi résonne de manière obsédante dans cette grisaille impressionniste le motif du *Dies iræ*), l’op. 39 n°7, “scène de foire”, l’op. 39 n°9, “marche orientale”, et l’op. 39 n°7, “marche funèbre”. Il vaut sans doute mieux prendre le mot “étude” dans son sens pictural : une esquisse, un essai né de la fulgurance d’une impression visuelle et destiné à transmettre une émotion au-delà des mots ou d’une figuration concrète.

Les *Études* opp. 33 et 39 comportent de sérieuses difficultés techniques, mais elles dépassent de beaucoup l’intérêt pédagogique d’une série d’exercices. L’écriture adopte rarement un “parti-pris obligé” (selon le mot de Debussy), c’est-à-dire des figurations constantes et systématiques d’un bout à l’autre de la pièce dans le but de faire travailler telle ou telle difficulté. Rachmaninov préfère faire évoluer librement son écriture en transformations successives, de manière à approfondir une palette expressive complexe et souvent énigmatique, faisant émerger en cours de route des détails, des contrechants, des saillies complètement inattendues et parfois contradictoires avec l’impression initiale. Les mains de Rachmaninov, réputées pour leur grandeur exceptionnelle, lui inspirent des textures pianistiques d’une complexité inédite qui font sonner le piano de manière toute personnelle. Le langage harmonique, tout en restant résolument ancré dans les références tonales, est aussi d’une grande richesse, pratiquant la libre association d’accords, les colorations modales, les brouillages chromatiques, les résonances mystérieuses qui évoquent la sonorité des cloches. Dans ces études, l’effusion mélodique, le lyrisme généreux propre à Rachmaninov apparaissent extrêmement maîtrisés, comme filtrés dans les méandres d’une inspiration labyrinthique et secrète.

Rachmaninov a composé l’op. 33 en août-septembre 1911, dans la foulée de ses *Préludes* op. 32 (achevés en 1910), dont il prolonge le propos (cette première série d’études a d’ailleurs failli s’intituler *Préludes-Tableaux*). Au moment de publier le recueil, le compositeur, sans doute exagérément scrupuleux envers sa propre création, décida d’écarter trois études sur les neuf qu’il comportait. L’une, légèrement remaniée, fait maintenant partie de l’op. 39 (c’est la fantastique sixième). Les deux autres, redécouvertes après la mort du compositeur, ont été publiées en 1948 (Moscou, Éditions musicales d’État) et finalement réintroduites dans les éditions récentes. Ce sont les actuelles n°3, tout en accords et profondes résonances d’où émerge un miroitement d’arpèges, et la n°4, d’un ton captivant de légende russe ; elles ne dépendent aucunement l’ensemble du recueil !

L’op. 39, couché sur le papier à musique de septembre 1916 à février 1917, est la dernière œuvre pour piano composée avant l’exil de Rachmaninov pour la Scandinavie puis les États-Unis, en décembre 1917. Il y atteint un mode d’expression plus sévère, plus concentré et plus profond. Seule la dernière étude, une toccata de bravoure, est dans un ton majeur. Un climat de puissance dramatique et tempétueuse domine le recueil, qui est le sommet de la création pour piano solo du compositeur.

ISABELLE ROUARD

LE POINT DE VUE DE L’INTERPRÈTE

Si les *Études-Tableaux* sont d’abord des tableaux, ensuite des études, je pense que cela s’applique dans une plus large mesure à l’opus 33, où l’imagerie visuelle joue un rôle plus important que telle ou telle technique digitale spécifique. Bien sûr, le langage pianistique de Rachmaninov est extraordinairement complexe : il semble que personne n’ait su mieux que lui ce dont le piano était capable. De fait, dans ces œuvres, Rachmaninov semble s’inspirer d’images incroyablement brillantes et diverses, et non de techniques pianistiques (comme Chopin le faisait par exemple avec ses propres *Études*).

La **première étude**, en *fa* mineur, est une marche incroyablement brutale, que l’on pourrait associer à une campagne militaire ou à une parade. En son centre, sont suggérés des pleurs, un deuil, avant que la reprise ne laisse de nouveau place à la campagne militaire ; à la fin, nous pouvons imaginer un champ recouvert de cadavres. On retrouve le même schéma dans *Rouslan* et *Ludmila* de Glinka ou *Alexandre Nevski* de Prokofiev.

La **deuxième étude**, en *do* majeur, se situe à l’opposé : elle est gaie, comme une steppe baignée de soleil. La mélodie sonne très russe mais en même temps plutôt orientale, ce qui convient parfaitement à la culture et à l’environnement naturel des steppes.

La **troisième étude** fait partie des pièces que Rachmaninov a exclues du cycle. Elle se compose de deux parties, respectivement en *do* mineur et en *do* majeur – on pourrait l’appeler “Mort et Transfiguration”, pour emprunter un titre à Richard Strauss. La première partie représente la mort et son cortège funèbre ; la seconde, la transfiguration, l’ascension et la résurrection. Sans aucun doute, Rachmaninov réfléchit ici sur le plus profond de tous les sujets : la vie et la mort. Il s’interroge sur l’existence de l’au-delà. Cette étude confirme certainement sa pensée sur le sujet.

Vient ensuite la **quatrième étude**, en *ré* mineur. Voici un morceau d’une étonnante beauté. Sa formule rythmique simple mais très serrée (deux doubles-croches / croche) se superpose à un motif diatonique descendant et étiré, qui forme une longue mélodie. Il s’agit d’une combinaison très expressive d’explorations chromatiques dans la section centrale et de langage diatonique au début et à la fin.

La **cinquième étude** en *mi* bémol mineur – l’une des pièces les plus courtes du cycle –, est parfois appelée “Tempête de neige”. Elle appartient aux toutes premières pièces de Rachmaninov que j’ai jouées. Nous plongeons directement dans un tourbillon hivernal que le compositeur suggère avec un éclat de terreur – une image incroyablement puissante du caractère sombre et lugubre de l’hiver.

Vient ensuite une autre pièce brève, une **sixième étude** en *mi* bémol majeur intitulée “Scène de foire” - de fait, l’une des rares études dépourvues d’un sous-texte sombre et sinistre. La “foire” résonne de joyeux carillons et d’une agitation festive. La pièce se termine dans la jubilation – comme elle a commencé.

L’action de la **septième étude**, en *sol* mineur, se déroule vraisemblablement en automne, avec sa nature en train de mourir, ses feuilles qui tombent, sa tristesse et une brève tempête dans la section centrale. La pièce rappelle le poème de Pouchkine *Oh, saison de deuil qui réjouit les yeux*.

La **huitième et dernière étude** en *do* dièse mineur s’avère un morceau terrifiant à jouer en termes de puissance émotionnelle, de force physique et de mouvement. J’y vois des échos des œuvres orchestrales de Rachmaninov mais, surtout, elle me rappelle l’opéra *Francesca da Rimini* de Riccardo Zandonai. Dans cette évocation pure et dure de l’enfer – un ouragan redoutable, le tourbillon imparable des misérables emportés par le tourbillon – ne subsiste absolument aucun amour perdu – seulement des images terrifiantes de *L’Enfer* de Dante.

Huit des neuf pièces de l'opus 39 ont été écrites dans une tonalité mineure. La **première étude** (*do mineur*) présente à l'auditeur des éléments sombres qui sortent de l'abîme en de terribles climax, pour y disparaître à nouveau... Son caractère sinistre est accentué dans la section centrale, avant la reprise, lorsque, sur le pas mesuré d'une basse chromatique descendante, la scène semble être envahie par des démons, qui surgissent un bref instant avant de plonger à nouveau dans le néant.

“La mer et les mouettes” : c'est ainsi que Rachmaninov désignait la **deuxième étude** du cycle. Elle ressemble beaucoup à son poème symphonique *L'île des morts*, dont la torpeur n'est interrompue que par la vision de la mer déchaînée, une image extrêmement prégnante tant dans le poème symphonique que dans le tableau de Böcklin qui l'a inspiré.

Des visions de l'Orient sont évoquées dans la **troisième étude** en *fa dièse mineur*, où l'on peut voir chevaucher des cavaliers tatars. Pour Rachmaninov, l'Orient n'a jamais été un monde lointain ou inconnu. Au contraire, il s'en inspirait dans sa recherche de la beauté.

La **quatrième étude**, en *si mineur*, occupe une place unique dans le cycle, en ce qu'elle contient deux répétitions marquées de sections – c'est la seule fois que cela se produit dans les *Études-Tableaux* et c'est un fait très rare dans l'œuvre de Rachmaninov. Ses images féériques, dépourvues de tout mysticisme, ressemblent aux loubki, ces estampes traditionnelles représentant des personnages folkloriques : le lutin Leshy, la sorcière Baba Yaga et d'autres habitants de la forêt enchantée, leur royaume naïf et fantastique.

La **cinquième étude** en *mi bémol mineur*, écrite en dernier, est devenue probablement la pièce la plus populaire de tout le cycle. C'est un poème très inspiré et d'une rare beauté harmonique. L'excitation qui monte tout au long de la pièce atteint son apogée dans la culmination grandiose de la reprise, après quoi la tension retombe, et tout se dissout dans la tranquillité de la *coda*.

Dans la **sixième étude** en *la mineur*, le Loup du *Petit Chaperon Rouge* déjà évoqué par Isabelle Rouard personnifie le mal, qui détruit toutes les créatures vivantes sur son passage.

La **septième étude** en *do mineur* résume l'ensemble du cycle. Le compositeur a écrit à son sujet : “*L'Étude en do mineur est une marche funèbre... Le thème initial est une marche. L'autre thème représente le chant d'un chœur. En commençant par le mouvement en doubles-croches en do mineur et un peu plus loin en mi bémol mineur, une pluie fine est suggérée, incessante et désespérante. Ce mouvement se développe, culminant en do mineur – les carillons d'une église. Le Finale revient au thème initial, une marche. C'est tout.*”¹ Le son *ppp* du “chœur” se base sur des chants orthodoxes. Ceux-ci reviendront dans la seconde moitié de l'étude, accentués par le rythme *ostinato* en doubles-croches. L'image grandiose des funérailles de toute vie est couronnée par les cloches qui sonnent pour les morts.

Les deux études suivantes se présentent comme un *post-scriptum* au cycle. La **huitième étude** en *ré mineur* semble être le doux souvenir d'une beauté depuis longtemps perdue. Dans la reprise, son thème sonne comme le bruit des sabots de la troïka fantastique qui court au loin.

Et il faut donc attendre la **neuvième et dernière étude**, pour entendre une pièce en majeur, en l'occurrence, *ré*. Après le récit tragico-épique des précédentes, sa vive coloration en forme de marche semble illusoire, comme la marche de l'épisode envoûtant qui suit la partie centrale de la pièce, avec carillon de cloches et claquement de sabots. Un puissant *crescendo* conduit à la reprise avec son tintement solennel de cloches – l'une des caractéristiques artistiques les plus répandues chez Rachmaninov.

Tous ces commentaires ne sont qu'une vision personnelle de l'interprète, qui ne prétend pas déchiffrer le contenu des *Études-Tableaux* – la musique parle d'elle-même. Mon intention était seulement de parler de leurs symboles artistiques et de donner une image plus large, indissociablement liée à la personnalité du compositeur, dans l'espoir de la rendre plus chère à tous ceux qui écouteront cette merveilleuse musique.

Les **Trois Pièces** ont été écrites pendant ce qui fut peut-être la période la plus désespérée de la vie du compositeur, en novembre 1917. Rachmaninov avait déjà décidé de quitter sa patrie, et il devait le faire dans les trois ou quatre semaines suivantes. C'est dans ce contexte qu'il a composé ces trois pièces, dont deux (*Fragments* et *Esquisse orientale*) semblent échapper à ces sombres pensées. *Fragments* évoque le souvenir évanescents de quelque chose de beau, et *Esquisse orientale* est une page spectaculaire dans laquelle on peut entendre des échos de la musique du jeune Prokofiev – sa dynamique, ses rythmes moteurs et son utilisation festive du *si bémol* majeur sont tous présents ici. La pièce en *ré mineur* connue sous le nom de *Prélude* (ou parfois *Pièce pour piano*) est l'une des rares compositions dans lesquelles Rachmaninov exprime non pas les terreurs du monde extérieur, mais l'horreur qui habite son âme.

NIKOLAI LUGANSKY
Traduction : Jean-Jacques Groleau

¹ Extrait d'une lettre de Rachmaninov à Ottorino Respighi, 2 janvier 1930.

*'This is a personal matter for me and does not concern the public.
I do not believe in the artist disclosing too much of his images.
Let them paint for themselves what [the music] most suggests.'*

The notion of the piano étude tends initially to conjure up memories of tedious exercises, of endlessly repeated runs devoid of any musical interest. At this 'degree zero of writing', the étude is often no more than the systematic exploitation of a single piano figure corresponding to a problem of instrumental technique to be solved: conjunct or disjunct scales, arpeggios, repeated notes, double notes, and so forth (for his own practice regime, Rachmaninoff set himself a daily diet drawn from the exercises of Hanon and Czerny's op.740, *L'Art de délier des doigts*). However, the great composer-pianists of the Romantic period, such as Chopin and Liszt, soon conferred prestige on the genre. With them, the étude went far beyond its initial pedagogical purpose to become a salon or concert piece. Though providing an ideal opportunity for virtuoso display, the étude was for these composers more than a mere accumulation of difficulties or idle feats of prestidigitation. It became the crucible for the most advanced experiments with pianistic language. In parallel with the progress in piano making, it brought about an unprecedented expansion of the polyphonic, even orchestral, capacities of the instrument, and of its sonic and expressive possibilities. The genre thus had a dual nature: a laboratory for piano technique, in some cases with a pedagogical aim, but also a composition of fully-fledged musical interest, with the two components balancing each other in variable proportions.

The *Études-tableaux* were Rachmaninoff's contribution to this Romantic tradition: like Chopin, he had previously composed a number of preludes expressing his most personal inspiration, in an attempt to concentrate his musical thought within a concise framework. This quest continued with the *Études* opp.33 and 39, which display consummate mastery: Rachmaninoff's extraordinary pianistic resources are harnessed to convey complex emotions that reflect his multifaceted personality.

The suffix '-tableaux' would seem to suggest a pictorial, or at least visual, inspiration. Nikolai Lugansky speaks of 'pictorial studies'. However, unlike Liszt, who readily bestowed evocative names on his *Études d'exécution transcendantes*, Rachmaninoff did not wish to divulge the origins of his inspiration. Responding in 1930 to a request from Respighi, who intended to orchestrate five of the études, he offered a few hints that often cast little light on the subject: how, for example, can the remarkable *Étude-tableau* op.39 no.6, with its fantastical, nightmarish atmosphere, be reduced to Rachmaninoff's banal association of it with Little Red Riding Hood and the Wolf? The other pieces labelled by Rachmaninoff are op.39 no.2, 'The Sea and Seagulls' (though why the *Dies irae* motif resonates obsessively through this impressionistic grisaille is anyone's guess); op.33 no.7, 'Scene at a Fair'; op.39 no.7, 'Funeral March'; and op.39 no.9, 'Oriental March'. It is probably better to take the word 'étude' in its pictorial sense as 'study': a sketch, an outline, born of a fleeting visual impression and intended to convey an emotion reaching beyond words or concrete figuration.

The *Études-tableaux* opp.33 and 39 contain significant technical difficulties, but they far outstrip the pedagogical interest of a series of exercises. Rachmaninoff rarely adopts what Debussy called a *parti-pris obligé* (imposed prerequisite) – that is to say, constant and systematic figurations from start to finish of the piece, intended to help pianists practise such-and-such a difficulty. He prefers to let his writing evolve freely in successive transformations, so as to intensify a complex and often enigmatic expressive palette, bringing out details, counter melodies, and completely unexpected outbursts that sometimes contradict the initial impression. Rachmaninoff's famously outsize hands inspire pianistic textures of unprecedented complexity that produce a highly personal piano sonority. The harmonic language, while still resolutely rooted in tonality, is also very rich, practising free association of chords, modal colourations, hazy chromaticism, and mysterious resonances that evoke the sound of bells. In these pieces, the melodic effusion and generous lyricism characteristic of Rachmaninoff appear to be kept under strict control, as if filtered through the meanders of a labyrinthine concealed inspiration.

Rachmaninoff composed op.33 in August-September 1911: his first work to be written since the Preludes op.32 (completed in 1910), whose preoccupations it continues (indeed, this first set of études was almost entitled 'Préludes-Tableaux'). When the time came to publish the pieces, their composer, no doubt over-scrupulous about his own creation, decided to omit three of the nine études. One, slightly reworked, is now included in op.39 (it is the fantastical no.6). The other two, rediscovered after Rachmaninoff's death, were first printed in 1948 (by the Soviet State Music Publishing House, Muzgiz, in Moscow) and have been reinserted in recent editions. These are now presented as no.3, with its chords and deep resonances from which a shimmer of arpeggios emerges, and no.4, which possesses the captivating tone of a Russian legend; they are in no way out of place in the collection as a whole!

The *Études-tableaux* op.39, set down between September 1916 and February 1917, were destined to be the last piano work Rachmaninoff wrote before he went into exile in December 1917, first to Scandinavia, then to the United States. He achieves in this opus a severer, more concentrated and profound mode of expression. Only the last étude, a bravura toccata, is in a major key. A mood of stormy, powerful drama dominates the collection, which marks the summit of the composer's oeuvre for solo piano.

ISABELLE ROUARD

Translation: Charles Johnston

THE PERFORMER'S POINT OF VIEW

If the *Études-Tableaux* are *tableaux* first, and *études* second. I think that this applies to **op.33** to a greater extent, since visual imagery plays a more significant role than specific pianistic techniques. Naturally, Rachmaninoff's pianistic language is extraordinarily complex; it seems as if no one knew better than he what the piano was capable of. Yet in this work, the images are incredibly bright and diverse, and Rachmaninoff seems to draw inspiration from those images, not from pianistic techniques (as, for instance, Chopin did with his études).

The **first étude**, in F minor, is an incredibly harsh march, which one might associate with a military campaign or a parade, for instance. In the middle it suggests weeping, mourning; the reprise is a campaign; and at the end, we envision a field covered in bones. We can find the same pattern in Glinka's *Ruslan and Lyudmila* or Prokofiev's *Alexander Nevsky*.

The **second étude**, in C major, is the exact opposite – it is cheerful, like a sun-drenched steppe. It's a melody that sounds very Russian but at the same time rather oriental, which is perfectly appropriate for the culture and natural surroundings of the steppes.

The **third étude** is one of the pieces Rachmaninoff excluded from the cycle. It consists of two parts, in C minor and C major respectively – it could be called *Death and Transfiguration*, to borrow a title from Richard Strauss. The first part represents death and the funeral procession, and the second, transfiguration, ascension and resurrection. Without a doubt, here Rachmaninoff is reflecting upon the deepest of all subjects, life and death. He's questioning the existence of the afterlife. This étude certainly confirms his thoughts on the matter.

Then comes the **fourth étude**, in D minor. This is a piece of astonishing beauty. Its simple but tight-knit rhythmic formula (two semiquavers and a quaver) is superimposed on a drawn-out descending diatonic motif, which makes up a long melody. This is a very expressive combination of chromatic explorations in the middle section and diatonicism at the beginning and end.

There follows one of the shortest pieces in the cycle, the **fifth étude** in E-flat minor, which is sometimes called 'The Snowstorm'. This was one of the first pieces by Rachmaninoff I ever played. We plunge straight into a wintry whirlwind conveyed by Rachmaninoff with a glint of terror – an incredibly powerful image of gloomy winter.

Next comes another brief piece – a **sixth étude** in E-flat major known as 'Scene at a Fair'. This is one of the few études devoid of a dark, gloomy subtext. The 'Fair' is filled with joyful peals of bells and festive hustle and bustle. The piece ends just as jubilantly as it began.

The ensuing **seventh étude** is in G minor. The action presumably takes place in the autumn, with its drooping nature, falling leaves, sadness, and a brief whirlwind in the middle section. This étude recalls Pushkin's poem *Oh, mournful season that delights the eyes*.

The **eighth and last étude** is in C sharp minor. This is a terrifying piece to play in terms of emotional power, physical strength and movement. I see echoes of Rachmaninoff's orchestral works here but, above all, it reminds me of Riccardo Zandonai's opera *Francesca da Rimini*. This is an evocation of Hell pure and unadulterated – a fearsome hurricane, the unstoppable swirling of the miserable wretches swept up in the whirlwind. There is absolutely no love lost here – only terrifying images of Dante's *Inferno*.

Eight of the nine pieces of **op.39** are in minor keys. The **first étude** in C minor introduces the listener to dark elements that break out of an abyss in terrible climaxes, only to disappear into it again. Its eerie character is emphasised in the middle section, before the reprise, when over the measured tread of a chromatically descending bass the stage seems to be thronged by demons, looming up for a brief moment and then sinking into nothingness again.

'The Sea and the Seagulls' – that was how Rachmaninoff referred to the **second étude** of the cycle. It bears a close resemblance to his symphonic poem *The Isle of the Dead*, its torpor interrupted only by the vision of the stormy sea, that very image of which is so significant both in the symphonic poem and in the Böcklin painting that inspired it.

Visions of the East are conjured up in the **third étude** in F-sharp minor, where one may see Tatar horsemen racing by. For Rachmaninoff, the East had never been remote or unfamiliar. On the contrary, he drew upon it in his search for beauty.

The **fourth étude**, in B minor, occupies a unique place in the cycle, in that it contains two marked repeats of sections – the only time this happens in the *Études-Tableaux* and a very rare occurrence in Rachmaninoff's oeuvre. Its fairytale images, devoid of any mysticism, resemble traditional *lubok* prints depicting characters from folklore: the forest goblin Leshy, the witch Baba Yaga and other inhabitants of the fairytale forest, their naïve and fantastical realm.

The **fifth étude** in E-flat minor was written last and became probably the most popular piece in the whole cycle, an inspired poem of rare harmonic beauty. The mounting excitement throughout the piece reaches its acme in the grandiose culmination of the reprise, after which the tension subsides, and everything dissolves in the tranquillity of the coda.

As we have seen above, the **sixth étude** in A minor is a revised version of a piece originally intended for op.33. According to Rachmaninoff himself, this was inspired by images of Little Red Riding Hood and the Wolf. Here the Wolf personifies Evil, which destroys all living creatures in its path.

The **seventh étude** in C minor sums up the whole cycle. The composer wrote of it: *'The Étude in C minor is a funeral march... The initial theme is a march. The other theme represents the singing of a choir. Commencing with the movement in 16ths [semiquavers] in C minor and a little further on in E-flat minor, a fine rain is suggested, incessant and hopeless. This movement develops, culminating in C minor – the chimes of a church. The Finale returns to the initial theme, a march. That is all.'*¹ The *ppp* sound of the 'choir' is based on the intonations of Orthodox church chants. These will recur in the second half of the étude, accentuated by the semiquaver ostinato rhythm. The grandiose image of the funeral of all life is crowned by bells tolling for the dead.

The next two études seem like a post-scriptum to the cycle. The **eighth étude** in D minor becomes a sweet recollection of long-lost beauty. In the reprise, its theme sounds like the pattering hooves of the fantastical troika racing far off into the distance.

The **ninth and last étude**, in D major, turned out to be the only one in the entire cycle composed in the major. After the tragic, epic tale of the preceding *Études-tableaux*, its vivid march-like colouring seems illusory, like the march of the bewitching episode following the middle of the piece with chiming bells and clattering hooves. A powerful *crescendo* leads up to the reprise with its solemn peal of bells – one of Rachmaninoff's most pervasive artistic hallmarks.

All the above comments merely present a personal opinion on the part of the performer, who does not pretend to decipher the content of the *Études-Tableaux* – the music speaks for itself. My intention was only to speak of artistic symbols and to provide a wider picture, inseparably linked with the composer's personality, in the hope of making it dearer to everyone who will listen to this wonderful music.

Three pieces by Rachmaninoff – *Fragments*, *Oriental Sketch*, and a *Prelude* in D minor – were written during what was perhaps the most despairing period of the composer's life, November 1917. Rachmaninoff had already decided to leave his homeland, and was due to do so in three or four weeks' time. This was the setting in which he composed these three pieces, two of which (*Fragments* and *Oriental Sketch*) seemed to escape those dark thoughts. *Fragments* evokes fading memories of something beautiful, and *Oriental Sketch* is a spectacular piece in which you can hear echoes of the music of young Prokofiev – his dynamics, his motor rhythms and his festive use of B-flat major are all present here. The piece in D minor known as 'Prelude' (or sometimes 'Piano Piece') is one of a few compositions in which Rachmaninoff conveyed not the terrors of the outside world, but the horror that lived in his soul.

NIKOLAI LUGANSKY

¹ From Rachmaninoff's letter to Ottorino Respighi, dated 2 January 1930.

DER GEDANKE an Klavieretüden weckt Erinnerungen an mühsame Übungen und heruntergeleierte Tonfolgen, die musikalisch vollkommen uninteressant sind. Der Tonsatz ist auf dem Nullpunkt, und die Etüde besteht oft nur in der systematischen Verwertung der immer gleichen pianistischen Figur, die einem technischen Problem entspricht, das beherrscht werden soll: Tonfolgen in unterschiedlichen Schritten, Arpeggien, Tonwiederholungen, Doppelgriffe usw. (Rachmaninow nutzte übrigens für seine täglichen Übungen die Etüden von Hanon und Czernys *Kunst der Fingerfertigkeit* op. 740.) Doch bereits in der Zeit der Romantik erfuhr die Gattung durch große komponierende Pianisten wie Chopin oder Liszt eine Aufwertung. Nun diente nämlich die Etüde nicht mehr nur dem ursprünglichen, pädagogischen Zweck, sondern wurde zu einem Salon- oder Konzertstück. Die Komponisten hatten damit beste Voraussetzungen für einen virtuoson Tonsatz, was jedoch nicht bedeutet, dass ihre Etüden einfach eine Anhäufung von technischen Schwierigkeiten oder ein sinnfreies Vorführen von Bravourleistungen sind. Vielmehr wurde diese Gattung zum Experimentierfeld, wenn es darum ging, die Entwicklung der pianistischen Tonsprache voranzutreiben. In der Tat vollzog sich mit ihr – parallel zu den Fortschritten im Instrumentenbau – eine bis dahin nie dagewesene Erweiterung des polyphonen, um nicht zu sagen orchestralen Potenzials und mithin des Klang- und Ausdrucksspektrums dieses Instruments. Insofern ist der Gattung eine Doppelnatur eigen: Sie ist zum einen ein Labor für technische Versuche mit einem eventuellen pädagogischen Ziel, zum anderen geht es um musikalisch höchst reizvolle Werke – und mal überwiegt die eine, mal die andere Komponente.

Mit seinen *Études-Tableaux* befindet sich Rachmaninow in der Nachfolge dieser romantischen Strömung: Genau wie Chopin, komponierte er erst ausgesprochen persönlich geprägte *Préludes*, mit denen er versuchte, seine musikalische Gedankenwelt konzentriert und in einer knappen Form zu gestalten. Dies setzte sich in den *Études-Tableaux* opp. 33 und 39 fort, die eine vollendete Meisterschaft offenbaren: Rachmaninows außergewöhnliche pianistische Mittel werden in den Dienst komplexer Gefühlsäußerungen gestellt, die seine vielschichtige Persönlichkeit widerspiegeln.

Der zweite Teil des Titels lässt vermuten, dass sich der Komponist von der Malerei anregen ließ oder die Inspiration zumindest bildhaft war. Im Gegensatz zu Liszt, der seine *Études d'exécution transcendante* mit anschaulichen Überschriften versah, wollte Rachmaninow über seine Inspirationsquellen nichts verlauten lassen. Auf Ersuchen von Respighi, der fünf dieser Etüden zu orchestrieren beabsichtigte, gab er 1930 einige Hinweise, die freilich nicht immer Klarheit verschaffen können: Wie soll man z.B. der sonderbaren Etüde op. 39, Nr. 6 mit ihrer irrealen, alpträumhaften Atmosphäre mit der Erwähnung von Rotkäppchen und dem Wolf Genüge tun? Die anderen von Rachmaninow kommentierten Etüden sind: op. 39, Nr. 2 („die See und die Möwen“, wobei unverständlich ist, warum in diesen impressionistischen Grautönen auf obsessive Art das Motiv des *Dies irae* durchklingt); op. 33, Nr. 7 („Jahrmarktszene“); op. 39, Nr. 7 („Trauermarsch“); und op. 39, Nr. 9 („orientalischer Marsch“). Es ist wohl sinnvoller, den Begriff der Etüde als eine bildhafte Skizze aufzufassen, als einen Versuch, der aus einer visuellen Eingebung heraus entstand und dazu bestimmt ist, Emotionen jenseits von Worten oder konkreten Bildern zu vermitteln.

„Das ist eine persönliche Angelegenheit und betrifft das Publikum nicht. Ich glaube, es ist nicht nötig, dass ein Künstler seine Bilder vollständig preisgibt. Es sei dem Publikum überlassen, sich etwas dabei vorzustellen.“

Die Etüden opp. 33 und 39 weisen erhebliche technische Schwierigkeiten auf, sind jedoch weit entfernt von einer Sammlung von Übungen mit einem rein pädagogischen Zweck. Sie zeigen nur selten, was Debussy „parti-pris obligé“ nannte, eine vorgegebene Voraussetzung, d.h. eine konstante, systematische Bewegung das ganze Stück hindurch zum Zweck des Übens einer bestimmten technischen Schwierigkeit. Rachmaninow liegt vielmehr daran, seine Tonsprache frei zu entwickeln, indem er sie fortlaufenden Veränderungen unterwirft; so intensiviert er seine reiche und oft rätselhafte Ausdruckspalette und lässt im Laufe des Geschehens vollkommen unerwartete Details, Gegenstimmen und Einfälle erscheinen, die manchmal zum anfänglichen Stimmungsbild im Gegensatz stehen. Seine Hände, die für ihre außergewöhnliche Größe bekannt waren, regten ihn zu pianistischen Texturen an, die von einer bis dahin nie gesehenen Komplexität sind und das Klavier auf ganz persönliche Art zum Klingen bringen. Die harmonische Sprache bleibt zwar durchweg tonal, ist dabei jedoch äußerst vielfältig mit ihren freien Akkordverbindungen, modalen Farben, chromatischen Überlagerungen und geheimnisvollen Resonanzen, die an Glockenklänge erinnern. In diesen Etüden scheinen der melodische Überschwang und der ausgeprägte Lyrismus von Rachmaninow stark gezügelt, wie durch die labyrinthischen, geheimen Windungen gefiltert.

Das Opus 33 entstand im August/September 1911, ein Jahr nach den 1910 vollendeten *Préludes* op. 32, deren Ideenwelt darin ihre Fortsetzung fand (in der Tat hätte der erste Etüdenzyklus beinahe den Titel *Préludes-Tableaux* bekommen). Als es darum ging, die Sammlung zu publizieren, beschloss der Komponist, drei von den neun Etüden wegzulassen – was wohl auf seine strenge Haltung gegenüber seinen eigenen Schöpfungen zurückzuführen ist. Die eine wurde leicht abgeändert und gehört nun zum Opus 39 (es handelt sich um die großartige Nr. 6); die beiden andern wurden nach Rachmaninows Tod wiederentdeckt, 1948 publiziert (Staatlicher Musikverlag Moskau) und schließlich wieder in die neueren Ausgaben eingefügt. Es sind dies nunmehr die Nr. 3 – mit ihren Akkorden und tiefen Resonanzen, aus denen schimmernde Arpeggien aufsteigen – und die Nr. 4, die den bezaubernden Tonfall einer russischen Legende hat; man kann nicht sagen, dass sie innerhalb dieser ganzen Sammlung fehl am Platz sind!

Das Opus 39 wurde zwischen September 1916 und Februar 1917 komponiert und ist das letzte Klavierwerk, das Rachmaninow schrieb, bevor er im Dezember 1917 ins Exil nach Skandinavien und dann in die USA ging. Hier herrscht eine etwas strengere, konzentriertere und tiefgründigere Atmosphäre. Als einzige steht die letzte Etüde, eine fulminante Toccata, in Dur. Die Sammlung ist geprägt von kraftvoller, stürmischer Dramatik, und sie kann gewiss als der Gipfel von Rachmaninows Werken für Klavier solo gelten.

ISABELLE ROUARD
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

NIKOLAI LUGANSKY - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

SERGEI RACHMANINOV
24 Preludes
CD HMM 902339



“Nikolai Lugansky interprète ces pages sans expressivité exacerbée, mais en les colorisant tout en finesse, avec un son plein, puissant et profond.” – **Diapason**

‘...among today’s pianists Nikolai Lugansky is as formidably equipped as any. He has the Russian sound at his fingertips, the virtuosity, a deep feeling for the music, and the ability to enchant the ear in the slower pieces as if sprinkling magic from a Russian fairytale.’ – **Financial Times**

‘Lugansky captures the depth of emotion and sheer variety... He demonstrates a balance of power and poise that mark him out as a notable Rachmaninov interpreter.’ – **BBC Music Magazine**

„Selbst bei wildesten Klangballungen behält der Russe die Übersicht, dröseln die Linien (bei oft erstaunlich sparsamem Pedalgebrauch) derart auf, dass man meinen möchte, so viel Durchsichtigkeit bei Rachmaninow womöglich überhaupt noch nie vernommen zu haben.“ – **Stuttgarter Zeitung**



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Piano Sonatas vol. 1
opp. 101, 109 & 111
CD HMM 902441

Piano Sonatas vol. 2
Op. 27 no. 2 ‘Moonlight’,
Op. 31 no. 2 ‘The Tempest’
& Op. 57 ‘Appassionata’
CD HMM 902442



CLAUDE DEBUSSY
Suite bergamasque, Images II
L’Isle joyeuse, Arabesques,
Jardins sous la pluie,
La plus que lente,
Hommage à Haydn
CD HMM 902309



CESAR FRANCK
Préludes, Fugues & Chorals
CD HMM 902642



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : septembre 2022, Gustav-Mahler-Hall, Euregio Kulturzentrum, Dobbiaco (Italie)

Réalisation : Little Tribeca

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé et Hugo Scremin

Montage, mixage et mastering : Hugo Scremin

Accord piano : Luca Zanotti

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Jean-Baptiste Millot

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
nikolaylugansky.com

HMM 902297