





JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683 – 1764)

*Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts
(Deuxième Livre)*

SUITE EN MI / IN E

- 1 Allemande – 5'41
- 2 Courante – 2'33
- 3 Gigue en rondeau – 2'40
- 4 2^e gigue en rondeau – 2'39
- 5 Le Rappel des Oiseaux – 7'24
- 6 1^{er} rigaudon – 0'25
- 7 2^e rigaudon – 0'31
- 8 Double du 2^e rigaudon – 0'22
- 9 Musette en rondeau – 2'14
- 10 Tambourin – 1'30
- 11 La Villageoise – 3'25
- 12 Menuet en rondeau – 2'24

SUITE EN RÉ / IN D

- 13 Les Tendres Plaintes – 3'35
- 14 Les Niais de Sologne – 3'47
- 15 1^{er} double – 2'25
- 16 2^e double – 3'08
- 17 Les Soupirs – 7'05
- 18 La Joyeuse – 1'05
- 19 La Follette – 2'00
- 20 L'Entretien des Muses – 8'06
- 21 Les Tourbillons – 3'22
- 22 Les Cyclopes – 3'45
- 23 Le Lardon – 1'25
- 24 La Boiteuse – 0'49
- 25 La Dauphine – 3'29

Alexander Paley, piano

MA VISION DE RAMEAU

Lors de ma première rencontre avec Rameau, j'avais sept ans. A l'époque, en Union soviétique, le piano occupait la scène musicale mais seul Johann Sebastian Bach représentait l'ère baroque – sa musique résonnait en permanence dans les salles de concert et constituait le pain quotidien des enfants pianistes dans les conservatoires. Mon premier professeur était né à Paris et il avait une connaissance et un sens très fort de la culture française, notamment de sa littérature. Grâce à lui, je suis à mon tour tombé amoureux de la France en général et de Rameau en particulier, Rameau qui ne m'a plus jamais quitté par la suite. Je l'ai toujours gardé dans un coin de ma tête, sans jamais pouvoir le donner sur scène car, malheureusement, les programmeurs, y compris en France, préféraient et préfèrent encore des compositeurs plus familiers du grand public.

Le clavecin lui-même était, pour le moins, une rareté dans la Russie de mon enfance. Certes, il avait été introduit par Wanda Landowska, qui s'était rendue en 1907 puis en 1909 dans la résidence de Léon Tolstoï à Iasnaïa Poliana pour jouer devant lui, mais cet événement n'eut pas de conséquence réelle. L'instrument de Landowska était fort différent de ceux que l'on touche actuellement mais cela, au final, importe peu : un claveciniste n'est pas un pianiste, il s'agit de deux métiers distincts. S'il m'est évidemment possible de toucher le clavecin, qui est après tout un instrument à clavier, je ne saurais prétendre à une compréhension véritable de l'instrument : c'est résolument en tant que pianiste que j'aborde la musique de Rameau. Je ne suis pas le premier, loin de là, à affirmer que cette dernière, par ses caractéristiques sonores, se prête tout à fait à une interprétation au piano.

Nulle question ici d'une simple imitation du clavecin : il me semble en effet fort dommage de ne pas exploiter les opportunités que notre piano contemporain offre, comme l'a fait, par exemple dans Bach, Glenn Gould, musicien que j'admire sans réserve. Je pense, notamment, à la pédale, à laquelle je fais appel non pas pour obtenir un plus grand legato, mais bien pour ajouter un surcroît de couleurs dans mon interprétation, à la condition fort naturelle que ces couleurs s'avèrent compatibles avec Rameau. Et la couleur a toujours été d'une importance capitale dans la musique française.

J'ai également apporté une attention particulière à la question du tempo. Rameau lui-même a écrit que le tempo ne devait jamais être trop rapide et il se montre, de fait, très précis dans ses indications. Pouchkine écrit que « servir la lyre exclut la vanité ». Le tempo ne doit pas être question de vanité, il doit être la vitesse d'exécution qui permet à l'interprète de tout énoncer musicalement. Quand Rameau écrit

« vite », « très vite » ou même « plus vite », il veut donc dire que chaque ornement doit être tout de même clairement énoncé, et ses ornements sont très difficiles à exécuter.

Sur la question des ornements, pour lesquels le compositeur a laissé une table fort copieuse, je me réclame de Wanda Landowska. Cette grande dame disait qu'à l'époque baroque, tout musicien se révélant incapable d'ornementer ou d'improviser était vu comme un illettré. Par exemple, une répétition se devait d'être ornée, elle est comme un autre visage de la même pièce. L'ornement est, à mes yeux, comme un vaste champ qui permet d'introduire ce qui existait autour de Rameau en son temps. Ainsi, dans *La Vénitienne* (Premier livre, 1706), après avoir joué strictement ce qui est écrit par Rameau, j'ai inséré des citations de l'air *Già il sole dal Gange* d'Alessandro Scarlatti et du célèbre *Plaisir d'amour* de Martini. C'est aussi pour cette raison que dans les doubles de la fameuse *Gavotte*, j'ai introduit le *Dies iræ*. J'avoue avoir l'intime et forte conviction d'en avoir le droit. J'ai essayé de jouer chaque mélisme, chaque note, écrits par Rameau car le texte reste la Bible, et il doit être scrupuleusement respecté. Mais Debussy disait que la musique survenait entre les notes et il est du ressort de l'interprète de découvrir ce qui existe au-delà du papier et de l'encre noire. Ce que je joue ne relève absolument pas de la transcription telle qu'a pu superbement le faire un Godowski. Ce n'est pas non plus une tentative de transformer la musique en quelque chose d'audible pour un hypothétique auditeur contemporain. J'essaie simplement de partager cette immense beauté qui naît devant moi et devant l'auditeur.

Alexander Paley

JOUER RAMEAU AU PIANO

Patrick Florentin

Président de la Société Jean-Philippe Rameau

Si, après la mort de Jean-Philippe Rameau (1764), ses opéras ont disparu de la scène lyrique avec les dernières représentations de *Castor et Pollux* en 1785, ses pièces initialement écrites pour le clavecin ont continué à être jouées dans les salons mondains et chez les particuliers. En témoignent les nombreuses éditions parues à l'intention des pianistes qui ont été établies tout au long du XIX^e siècle, dont celle correspondant au premier volume de l'édition monumentale entreprise par la maison Durand, des œuvres complètes de Rameau sous la direction de Camille Saint-Saëns (1895). Au XX^e siècle avec l'apparition du disque, Edouard Risler fait figure de pionnier en enregistrant au piano *Le Rappel des Oiseaux* et le *Tambourin* (1917), deux pièces tirées de la *Suite en mi mineur*. Toutefois, c'est Wanda Landowska qui a immortalisé, une vingtaine d'années après, cette *Suite* dans son intégralité et sur son clavecin Pleyel (1938), même si l'initiative de graver l'œuvre complète pour clavecin de Rameau revient à son élève Marcelle Charbonnier (1952) suivie de vingt-quatre intégrales sur cet instrument parues à ce jour. En comparaison, cet opus de Rameau enregistré au piano est resté quantitativement modeste, puisqu'il ne comprend à ce jour que quatre références discographiques. En effet, seulement Thérèse Dussaut (1977/1983), José Eduardo Martins (1997) et Stephen Gutman (2006/2011) ont relevé le défi lancé par la pianiste Marcelle Meyer de l'avoir publié entièrement sur cet instrument (1953), après qu'elle ait gravé quelques pièces isolées (1946). A l'occasion de l'année Rameau, la nouvelle intégrale sous les doigts du pianiste d'origine moldave Alexander Paley, objet du présent enregistrement en trois volumes, fait figure d'événement non seulement par sa nouveauté mais aussi par les options artistiques proches de l'improvisation et de l'arrangement qu'elle propose.

LES PIÈCES POUR CLAVIER DE RAMEAU

L'œuvre pour clavecin de Jean-Philippe Rameau comprend une cinquantaine de pièces écrites entre 1706 et 1728. Elle s'inscrit dans la production française de clavecin alors abondante au début du XVIII^e siècle. Avec son premier livre publié à Paris en 1706, Rameau fait figure de précurseur puisqu'il est seulement devancé par Louis Marchand (1702/1703), Louis-Nicolas Clérambault (1704) et Gaspard Le Roux (1705). Toutefois, ses deux autres recueils publiés de 1724 à 1728 s'inscrivent directement dans la lignée

de ceux de François Couperin (1713 à 1730), tout en tenant compte de certaines innovations que Rameau a partagées avec Domenico Scarlatti. En effet, lors de ses séjours à Paris dans les années 1720, Scarlatti a fréquenté le salon du mécène et mélomane Pierre Crozat et y a rencontré Rameau, ce qui explique l'existence de traits communs aux deux compositeurs tels le passage du pouce, les batteries ou le chevauchement des mains. En comparaison avec l'œuvre de Rameau, Johann Sebastian Bach ne commence à écrire pour le clavecin qu'en 1713 et Georg Friedrich Haendel vers 1720. Même s'il semble le délaissé au profit du répertoire lyrique qu'il aborde en 1733, Rameau est en réalité resté très attaché au répertoire de cet instrument pour lequel il a transcrit de nombreuses pages de son opéra *Les Indes galantes* (1735/1736). On connaît la boutade du poète et librettiste, Alexis Piron, qui disait de son compatriote dijonnais : « toute son âme et son esprit étaient dans son clavecin ; quand il l'avait fermé, il n'y avait plus personne au logis ». S'il est vrai que Rameau a laissé pour le clavecin peu de pièces en quantité, il n'a eu de cesse d'innover en exploitant toutes les possibilités de l'instrument au fur et à mesure de ses compositions. De fait, Rameau a anticipé l'arrivée du piano sur lequel ses pièces s'écoutent aussi bien que sur un clavecin, comme l'affirme le biographe ramiste Cuthbert Girdlestone lorsqu'il écrit que « beaucoup d'entre elles sonnent mieux sur l'instrument moderne ».

DEUXIÈME LIVRE (1724)

Deux ans après son installation définitive à Paris (1722), Rameau publie un nouveau recueil dédié au clavecin, précédé d'une *Méthode pour la mécanique des doigts*. Abandonnant peu à peu la suite de danses au profit de pièces descriptives, Rameau modifie son style avec l'emploi fréquent du rondeau tout en sollicitant de l'interprète une technique plus virtuose. Cet opus comprend une première suite en mi mineur encore tributaire du monde de la danse et une seconde suite en ré majeur plutôt dévolue aux pièces de caractères.

PREMIÈRE SUITE EN MI MINEUR

La *Suite en mi* s'ouvre par une **Allemande** proche du style de François Couperin par son allure ample et par son thème très développé.

La **Courante** très ornémentée est quant à elle construite autour de valeurs pointées et d'un rythme à 3/2.

Les deux **Gigues en rondeau** sont directement issues de la veine populaire. En effet, dans la première, Rameau puise son inspiration dans la chanson du *Bon roi Dagobert*, tandis que la seconde *Gigue* prolonge cette atmosphère champêtre avec ses couplets typés et variés.

Le Rappel des Oiseaux écrit à deux voix joue sur le décalage des syncopes évoquant le rassemblement bruyant de volatiles qui pépient entre eux.

Le **Rigaudon** proviendrait du théâtre de la Foire qu'a longtemps fréquenté Rameau comme auteur des intermèdes musicaux destinés aux comédies burlesques de Piron. Il s'agit d'un dialogue de voix en canon suivi d'un second *Rigaudon*, dont le dessus trace un dessin inverse au premier, accompagné d'une variation virtuose.

La **Musette en rondeau** jouée « *tendrement* » comporte une basse dans le ton de mi parfois scindée en deux parties mélodiques. Elle comprend trois reprises encadrant un refrain à l'allure pastorale.

Le **Tambourin**, une des pièces les plus populaires de Rameau, également en rondeau, complète admirablement la *Musette*, dont l'écriture l'imité quant aux trois reprises autour d'un refrain. Ces deux pièces, vraisemblablement écrites par Rameau pour le théâtre de la Foire, ont été reprises dans son opéra *Les Fêtes d'Hébé* (1739).

La **Villageoise** est une gavotte en rondeau qui brosse un portrait féminin aux accents timides s'acheminant peu à peu vers une plus grande assurance, ce qu'illustrent les derniers couplets du morceau.

Ce recueil est accompagné d'une table d'agrément ainsi que d'un petit exercice pour les doigts intitulé **Menuet en rondeau** dépourvu d'ornements.

SECONDE SUITE EN RÉ MAJEUR

La *Suite en ré majeur* du deuxième livre débute par un rondeau intitulé **Les Tendres Plaintes** dont l'effet mélancolique est obtenu par le dégagement du troisième temps sur les liaisons notées à la main gauche. Rameau a orchestré cette œuvre dans son opéra *Zoroastre* (1749) avec une ornementation différente de celle qu'il avait confiée initialement à la main droite.

La pièce **Les Niais de Sologne** tirée d'un air populaire aux accents volontairement lourds a été reprise par Rameau dans son opéra *Dardanus* (1739). Elle est suivie de deux variations saisissantes. La première comporte un thème en triolets de croches à la main droite qui se superpose aux croches égales à la main gauche. La seconde, extrêmement virtuose, joue sur l'opposition entre les doubles croches à la main gauche et les simples croches à la main droite.

Dans **Les Soupirs**, sous-titrés « *tendrement* », de nombreux silences et syncopes parsèment la partition évoquant une personne incapable de contenir l'émotion qui l'étreint.

La Joyeuse, par contraste avec la pièce précédente, déploie allègrement ses gammes descendantes dans une course-poursuite aux deux mains.

Dans le même esprit, **La Follette** est un rondeau joyeux au rythme de gigue brisée par des trilles qui déséquilibrent volontairement l'allure du morceau.

L'Entretien des Muses, proche du style poétique de Couperin, voit sa mélodie d'une dimension exceptionnelle confiée au médium de l'instrument, ce qui accroît l'impression d'une méditation ininterrompue. Rameau en a repris les premières mesures dans son opéra *Les Fêtes d'Hébé* (1739).

Les Tourbillons correspondent selon Rameau lui-même aux « *tourbillons de poussière excités par de grands vents* ». Les couplets avec leurs gammes et arpèges montants et descendants peignent admirablement les bourrasques balayant le sol et les feuilles mortes qui tournoient sur elles-mêmes.

Avec **Les Cyclopes**, la forme du rondeau cède la place à un allegro de type sonate avec l'utilisation de batteries, de notes piquées ainsi que des sauts d'intervalles pour mieux figurer les coups portés sur l'enclume par ces personnages mythologiques.

D'allure anodine, **Le Lardon** est le type même du morceau destiné au débutant avec ses batteries construites de façon humoristique. Il sera choisi par Paul Dukas pour illustrer ses *Variations, Interlude et Finale sur un thème de Rameau* (1903).

La Boiteuse évoque une personne affectée par une claudication bien imitée grâce à son rythme ternaire et l'accent porté sur le premier temps.

LA DAUPHINE (VERS 1747)

Dernière pièce de Rameau pour le clavecin, **La Dauphine** fut composée pour Marie-Josèphe de Saxe, passionnée de musique et seconde épouse du fils de Louis XV. Son style est celui d'une improvisation très libre proche de la forme sonate. Non publiée, cette page constitue l'une des rares partitions de la main de Rameau qui soient parvenues jusqu'à nous.

ALEXANDER PALEY

Alexander Paley est largement reconnu, tant par le public que la presse spécialisée, pour son répertoire exceptionnellement large, en concerto comme en récital, et pour des prouesses techniques toujours au service de la profondeur d'interprétations uniques et personnelles.

Né à Chişinău, en Moldavie, il commence l'étude du piano dès l'âge de six ans, donnant son premier récital à l'âge de treize ans, remportant le Concours National de Musique de Moldavie à seize ans. Il se forme au Conservatoire de Moscou auprès d'illustres professeurs tels que Bella Davidovitch et Vera Gornostayeva, et remporte rapidement des prix prestigieux : Premier Prix aux Concours Bach de Leipzig, Prix Bösendorfer, Grand Prix du Concours Vladigerov en Bulgarie, Grand Prix Debut Young Artist de New York, Prix de la Fondation Alex de Vries en Belgique, Prix aux Victoires de la musique classique en France, etc.

Sa personnalité musicale indiscutable attire immédiatement l'attention des orchestres, salles et festivals des quatre coins du monde, du Théâtre des Champs-Élysées à Paris au Carnegie Hall de New York, en passant par le Concertgebouw d'Amsterdam, le Kennedy Center de Washington ou le Festival d'Aspen aux États-Unis. Signe de l'admiration unanime qu'on lui prodigue, il est invité en concerto par des orchestres glorieux : Alexander Paley a ainsi joué avec presque tous les orchestres américains (à la tête desquels on peut mentionner le Los Angeles Philharmonic, le New York Philharmonic) et pratiquement tous les orchestres français – tels que l'Orchestre National de France, le Philharmonique de Radio France, l'Orchestre de chambre de Paris, le Philharmonique de Strasbourg ou l'Orchestre National de Montpellier –, sans oublier l'Orchestre Symphonique de Montréal, pour n'en citer que quelques-uns.

De ce fait, la liste de ses partenaires est tout aussi impressionnante, avec une cohorte de chefs fameux (Myung-Whun Chung, Ivan Fischer ou Leonard Slatkin en tête) et d'instrumentistes de première force (les virtuoses russes notamment, tels que le regretté Mstislav Rostropovitch, le violoncelliste Alexander Dmitriev ou les violonistes Vladimir Spivakov et Dorota Anderszewska).

Alexander Paley vit entre New York (il s'installe aux États-Unis en 1988) et Paris, ses deux villes d'adoption. Il est le directeur artistique du Festival du Moulin d'Andé en Normandie et du Paley Music Festival à Richmond (état de Virginie, États-Unis).



HOW I SEE RAMEAU

My first encounter with Rameau came when I was seven years old. The piano was predominant in musical life in the Soviet Union at the time but Johann Sebastian Bach was the only composer to represent the baroque era. Ever-present in concert halls, his compositions were also the daily bread of young pianists in music school. My first teacher had been born in Paris and had a deep knowledge and strong sense of French culture, especially French literature. Thanks to him, I in turn fell in love with France in general and Rameau in particular, and Rameau has stayed with me ever since. I have always kept him in a corner of my mind without ever being able to play his music in public, because unfortunately concert organisers, including in France, then as now prefer composers better known to the general public.

The harpsichord was a rarity, to say the least, in the Russia of my childhood. It had been introduced by Wanda Landowska, who played for Leon Tolstoy at his house in Yasnaya Polyana in 1907 and 1909, but nothing ever really came of her visit. Landowska's instrument was very different from those in use nowadays, of course, but ultimately that has no real significance. A harpsichordist is not a pianist; two different skill sets are involved. Although I could play a harpsichord – it is a keyboard instrument after all – I could not claim to really understand the instrument. So I approach Rameau's music unequivocally as a pianist. I am not the first, far from it in fact, to argue that the sound qualities of Rameau's music lend themselves entirely to performance on the piano.

There is no question here of merely imitating the harpsichord. It seems a great shame not to make full use of the possibilities our modern piano has to offer, as Glenn Gould – a musician I admire unreservedly – did with Bach. In particular, I use the pedal not to achieve greater legato but to add a wider range of colours to my interpretation, always provided of course that those colours are compatible with Rameau. And colour has always been crucially important in French music.

I have also been particularly attentive to tempo. Rameau himself said that the tempo should never be too fast, and in fact his markings are very precise. Pushkin wrote that “serving the lyre rules out vanity”. Tempo must not be a matter of vanity; it must be the speed of execution which allows the performer to articulate everything contained in the music. When Rameau writes “fast”, “very fast” or even “faster”, he means that each ornament must still be clearly articulated, and his ornaments are very difficult to execute.

On the question of ornaments, for which the composer left a very full table, I concur with the great Wanda Landowska when she said that during the baroque era, any musician incapable of ornamenting or improvising was considered illiterate. A repeat, for example, needed ornamentation; it was like another aspect of the same piece. As I see it, ornamentation is like a vast field into which the performer can introduce the material that existed around Rameau in his own day. In *La Vénitienne* (First Book, 1706), for example, after playing exactly what Rameau wrote, I have inserted quotations from Alessandro Scarlatti's air *Già il sole del Gange* and Martini's famous *Plaisir d'amour*. That is also why I have introduced the *Dies iræ* into the variations of the famous *Gavotte*. I am profoundly convinced that I am entitled to do so. I have tried to play each phrase, each note penned by Rameau because the text remains the bible and must be scrupulously respected. But Debussy said that music happened between the notes and it is up to the performer to discover what exists in the realm beyond paper and ink. What I play has nothing whatsoever to do with transcription as practised so superbly by Godowski. Nor is it an attempt to transform the music into something a hypothetical contemporary audience can listen to. I simply try to share the immense beauty that comes into being as I sit and play and the listener sits and listens.

Alexander Paley

PLAYING RAMEAU ON THE PIANO

Patrick Florentin

President of the Jean-Philippe Rameau Society

Although Jean-Philippe Rameau's operas gradually disappeared from the operatic stage after his death in 1764 (the last performances of *Castor et Pollux* took place in 1785), the pieces he initially wrote for the harpsichord continued to be heard in fashionable salons and private homes. The proof exists in the many editions for pianists published throughout the 19th century, including the one corresponding to the first volume of Rameau's complete works in the critical edition undertaken by the publisher Durand with Camille Saint-Saëns as general editor (1895). In the 20th century, with the appearance of the phonograph, Edouard Risler made pioneering piano recordings of *Le Rappel des Oiseaux* and *Tambourin*, two pieces from the *Suite in B minor* (1917). It was Wanda Landowska who, some twenty years later, in 1938, immortalised the entire *Suite* on her Pleyel harpsichord, though it was her pupil Marcelle Charbonnier who made the first recording of Rameau's complete harpsichord works in 1952. A further 80 complete recordings on the harpsichord have followed to date. Piano versions of Rameau's complete keyboard music have been fewer and further between: only four so far. Thérèse Dussaut (1977-1983), José Eduardo Martins (1997) and Stephen Gutman (2006-2011) are the only pianists to have taken up the challenge laid down by Marcelle Meyer in 1953 (she had recorded some individual pieces in 1946). In Rameau's anniversary year, the new three-volume complete recording by the Moldovan pianist Alexander Paley stands as a landmark, not only for its novelty but also for the artistic choices it offers, verging on the improvisatory or the arrangement.

RAMEAU'S KEYBOARD MUSIC

Jean-Philippe Rameau's works for harpsichord comprise some fifty pieces written between 1706 and 1728, at a time when French composers were producing that kind of music in abundance. Rameau was in the vanguard, publishing his *First Book* in Paris in 1706, preceded only by Louis Marchand (1702-03), Louis-Nicolas Clérambault (1704) and Gaspard Le Roux (1705). However, his two other collections, published between 1724 and 1728, follow directly in the tradition of François Couperin (1713 to 1730), while integrating certain innovations which Rameau shared with Domenico Scarlatti. During his visits to Paris in the 1720s Scarlatti attended the salon of Pierre Crozat, a music-lover and patron of the arts, where he

met Rameau; this explains why certain techniques, such as the thumb under, repeated notes and crossed hands, are common to both composers. In comparison with Rameau, Johann Sebastian Bach did not start to write for the harpsichord until 1713, and George Frideric Handel until around 1720. Although Rameau seemed to neglect the harpsichord in favour of operas, which he started composing in 1733, he remained very attached to the repertoire, transcribing many excerpts from *Les Indes Galantes* (1735-36) for the instrument. We are familiar with the tongue-in-cheek remark of the poet and librettist Alexis Piron, who said of his fellow native of Dijon: "All his heart and soul were in his harpsichord; once he had closed the lid, there was no-one at home". But though it is true that Rameau's harpsichord pieces are few in number, he constantly innovated, exploring all the possibilities of the instrument in his compositions. In fact, Rameau anticipated the arrival of the piano, on which his pieces can be heard just as well as on a harpsichord, as Rameau's biographer Cuthbert Girdlestone asserts when he says that "many sound better on the modern instrument".

SECOND BOOK (1724)

Two years after settling in Paris in 1722, Rameau published a new collection of harpsichord works preceded by a method of finger technique. The gradual shift from a set of dance movements to a sequence of descriptive pieces signalled a change in Rameau's style, marked by frequent use of *rondeau* form and calling for greater virtuosity on the part of the performer. This volume contains a first suite in E minor still much influenced by dance forms and a second suite in D major devoted more to character pieces.

FIRST SUITE IN E MINOR

The *Suite in E minor* opens with an **Allemande** whose broad pace and highly developed theme are close to the style of François Couperin.

The highly ornamented **Courante** is constructed around dotted rhythms in a 3/2 time signature.

The two **Gigues in rondeau** form are entirely in the popular style. Rameau took his inspiration for the first from the song *Le bon roi Dagobert*, while the second extends the rustic atmosphere with its distinctive and varied couplets.

Making play with shifting syncopations, the two-part writing of **Le Rappel des Oiseaux** describes noisy gatherings of birds twittering to each other.

The *Rigaudon* is likely to have originated at the Théâtre de la Foire, which Rameau long frequented as the composer of musical interludes for Piron's burlesque comedies. A dialogue in canon, it is succeeded by a second *Rigaudon* in which the line of the upper voice is the reverse of the first, followed by a virtuosic variation.

The *Musette en rondeau*, marked “tenderly”, has three couplets and a refrain in pastoral vein in which the bass includes a melody line over a pedal E.

The *Tambourin*, also in rondeau form and one of Rameau's most popular pieces, admirably complements the *Musette*, imitating its three sections around a refrain. These two pieces, probably written by Rameau for the Théâtre de la Foire, were included in his opera *Les Fêtes d'Hébé* (1739).

La Villageoise is a gavotte in rondeau form painting a female portrait which moves from initial shyness towards a greater sense of assurance which can be heard in the final couplets.

The collection is accompanied by a table of ornaments and an unornamented finger exercise entitled *Menuet en Rondeau*.

SECOND SUITE IN D MAJOR

The *Suite in D major* from the second book starts with a rondeau entitled *Les Tendres Plaintes* whose melancholy effect is obtained by the release of the third beat on the slurs written in the left hand. Rameau orchestrated the piece in his opera *Zoroastre* (1749) with a different ornamentation from the one he had initially given to the right hand.

Les Niais de Solagne, based on a popular song with a deliberately heavy tread, was used again by Rameau in his opera *Dardanus* (1739). It is followed by two striking variations. The first has a theme of triplet quavers in the right hand over equal quavers in the left. The highly virtuosic second variation plays on the opposition between running semiquavers in the left hand and the crotchet/quaver rhythms of the melody in the right.

In *Les Soupirs*, marked “tenderly”, frequent quaver rests and syncopations run through the piece, evoking someone gripped by an emotion that cannot be contained.

La Joyeuse, in contrast with the preceding piece, joyously rolls out its descending scales in a game of catch-as-catch-can between the two hands.

In the same vein, *La Follette* is a merry rondeau in a gigue rhythm broken by trills which deliberately knock the piece's progress out of kilter.

In *L'Entretien des Muses*, reminiscent of Couperin's poetic style, the expansive melody is played in the instrument's middle register, enhancing the impression of seamless meditation. Rameau included the opening bars in his opera *Les Fêtes d'Hébé* (1739).

Les Tourbillons describes what Rameau himself called “swirls of dust whipped up by a high wind”. The couplets with their rising and falling scales and arpeggios paint a masterly portrait of gusts of wind which sweep across the ground and set fallen leaves whirling in the air.

With *Les Cyclopes* the rondeau form gives way to a sonata-type allegro, using ‘batteries’, staccato notes and wide interval jumps to illustrate the blows of hammer on anvil struck by these mythological characters.

Le Lardon, so apparently simple, is just the type of piece intended for beginners, with its ‘batteries’ constructed in humorous vein. It was chosen by Paul Dukas to illustrate his *Variations, Interlude et Finale sur un thème de Rameau* (1903).

La Boiteuse uses a 6/8 rhythm with accented downbeat to describe a person with a limp.

LA DAUPHINE (C. 1747)

Rameau's last piece for the harpsichord, *La Dauphine* was written for Marie-Josèphe de Saxe, a great music-lover and second wife of the son of Louis XV. The style is that of a very free improvisation close to sonata form. Unpublished, it is one of the few scores in Rameau's own hand that have come down to us today.

ALEXANDER PALEY

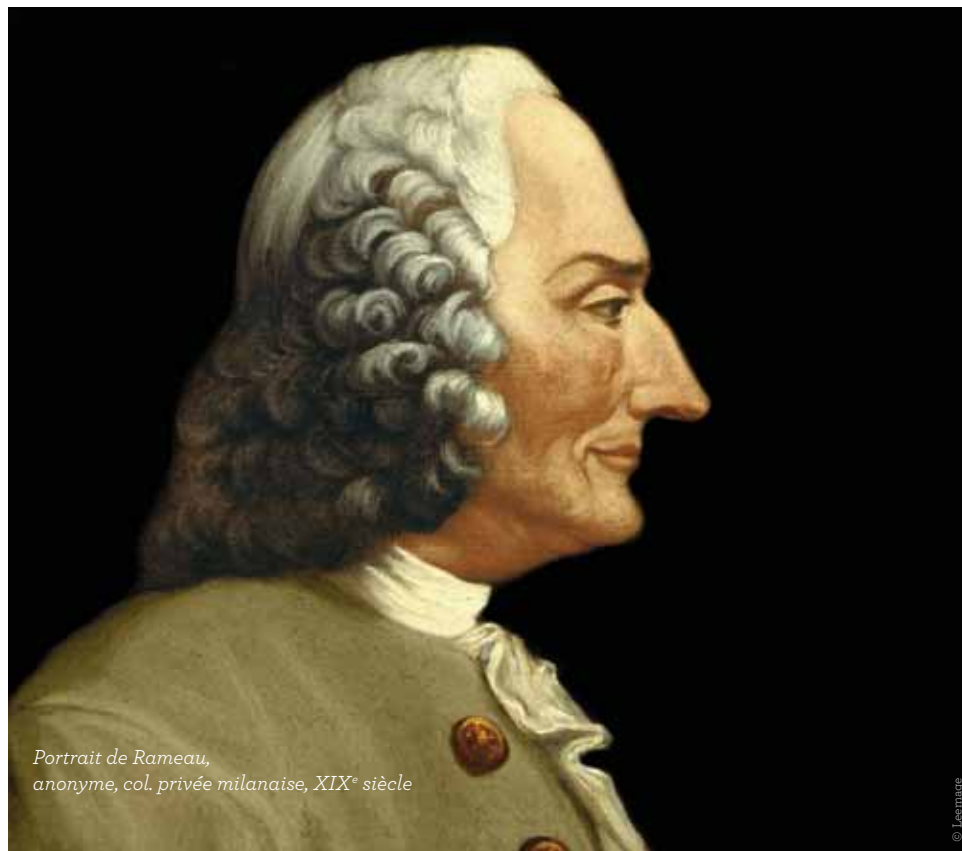
Alexander Paley is widely acclaimed by audiences and critics alike for his exceptionally broad repertoire of concerti and solo piano works and for his dazzling technical prowess, always serving the depth of his unique and personal interpretations.

Born in Chişinău, Moldova, he began to study the piano at the age of six. He gave his first recital at the age of 13 and won the Moldovan National Music Competition at the age of 16. He subsequently studied at the Moscow Conservatory with Bella Davidovich and Vera Gornostayeva, going on to win major awards including first prize at the Leipzig International Bach Competition, the Bösendorfer Prize, first prize at the Vladigerov International Competition in Bulgaria, the New York International Artists Association Young Artists Debut Award, the Alex de Vries Foundation Prize in Belgium and the Victoires de la Musique Classique in France.

His undoubted musical personality immediately caught the attention of orchestras, concert halls and music festivals all over the world, from the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and the Amsterdam Concertgebouw to the Carnegie Hall in New York, the Kennedy Center in Washington D.C. and the Aspen Festival in Colorado. Bearing witness to the unqualified admiration he commands, Alexander Paley has been an invited soloist with the most prestigious orchestras in the United States, including the Los Angeles Philharmonic and the New York Philharmonic, in France (Orchestre National de France, Philharmonique de Radio France, Orchestre de Chambre de Paris, Philharmonique de Strasbourg, Orchestre National de Montpellier) and elsewhere, including Canada's Montreal Symphony Orchestra.

The list of his partners on the rostrum and on the concert platform is equally impressive, including conductors Myung-Whun Chung, Ivan Fischer and Leonard Slatkin, and top instrumentalists, especially Russian virtuosos such as the late Mstislav Rostropovich, the cellist Alexander Dmitriev and the violinists Vladimir Spivakov and Dorota Anderszewska.

Alexander Paley divides his life between New York (he moved to the United States in 1988) and Paris, his two adoptive homes. He is artistic director of the Moulin d'Andé Festival in Normandy and the Paley Music Festival in Richmond, Virginia.



*Portrait de Rameau,
anonyme, col. privée milanaise, XIX^e siècle*

MEIN BILD VON RAMEAU

Bei meiner ersten Begegnung mit Rameau war ich sieben Jahre alt. Damals, in der Sowjetunion, beherrschte das Klavier das Musikleben, allerdings galt Johann Sebastian Bach als alleiniger Vertreter des Barock. Seine Musik erklang in allen Konzertsälen und war für die Klavierschüler in den Konservatorien das tägliche Brot. Mein erster Klavierlehrer stammte aus Paris und war ein großer Kenner und Liebhaber der französischen Kultur und Musik. Ihm verdanke ich es, dass auch ich meine Liebe zu Frankreich im Allgemeinen und Rameau im Besonderen entwickelt habe. Seitdem hat mich Rameau nie mehr losgelassen. Ich trug ihn immer in meinem Herzen, ohne dass ich ihn in Konzerten spielen konnte, denn leider bevorzugten die Programmplaner Komponisten, die dem großen Publikum geläufiger waren, auch heute noch, und auch in Frankreich.

Das Cembalo war im Russland meiner Kindheit nichts weniger als eine Rarität. Natürlich hatte es Wanda Landowska eingeführt, die 1907 und dann 1909 vor Leo Tolstoi in dessen Wohnsitz Jasnaja Poljana gespielt hatte, doch hatten diese Ereignisse keine wirklichen Auswirkungen. Landowskas Instrument unterscheidet sich von den heute gebräuchlichen deutlich, doch im Grunde ist das relativ unwichtig: Ein Cembalist ist kein Pianist, es handelt sich um zwei getrennte Berufe. Ich kann zwar selbstverständlich auf einem Cembalo spielen, es ist schließlich ein Tasteninstrument, aber ich könnte niemals behaupten, eine wirklich profunde Kenntnis des Instruments zu besitzen: Ich nähere mich Rameaus Musik eindeutig als Pianist. Und ich stehe bei weitem nicht allein mit der Behauptung, dass letztere durch ihre klanglichen Eigenschaften durchaus für eine Interpretation auf dem Klavier geeignet ist.

Es geht hier keineswegs um eine Nachahmung des Cembalos. Ich finde es vielmehr sehr schade, die Möglichkeiten, die das moderne Klavier bietet, nicht zu nutzen, so wie es beispielsweise Glenn Gould – für den ich als Musiker eine grenzenlose Verehrung hege – bei Bach gemacht hat. Ich meine insbesondere die Verwendung des Pedals, das ich nicht für ein stärkeres Legato einsetze, sondern durchaus um meinem Spiel mehr Farbe zu verleihen; natürlich immer mit der Voraussetzung, dass diese Klangfarben mit der Musik Rameaus vereinbar sind. Und Farben haben in der französischen Musik von je eine große Bedeutung.

Auch dem Tempo messe ich besondere Aufmerksamkeit bei. Rameau schrieb, dass das Tempo nie zu schnell sein dürfe, und er erweist sich in der Tat als äußerst präzise in seinen Vortragsbezeichnungen. Puschkin schreibt: „Der Lyra dienen, heißt die Gefallsucht ausschließen“. Das Tempo darf nicht der Eitelkeit dienen; es muss ein Vortragstempo sein, das es dem Interpreten gestattet, alles musikalisch

ausdrücken zu können. Wenn Rameau „schnell“, „sehr schnell“ oder „schneller“ schreibt, meint er, dass jede Verzierung trotzdem klar und deutlich ausgeführt werden muss – und dabei sind seine Verzierungen sehr schwierig zu spielen.

In der Frage der Verzierungen, von denen Rameau eine ziemlich umfangreiche Tabelle hinterlässt, beziehe ich mich auf Wanda Landowska. Diese Grande Dame sagte, dass im Barock jeder Musiker, der sich unfähig zeigte, zu improvisieren und Verzierungen auszuführen bzw. zu erfinden, als musikalischer Analphabet betrachtet wurde. Eine Wiederholung musste zwangsläufig verziert werden, sie ist wie das zweite Gesicht ein- und desselben Stückes. Die Verzierung ist in meinen Augen ein weites Feld, das es ermöglicht, alles aus Rameaus Zeit einzubringen. So habe ich zum Beispiel in *La Vénitienne* (*Premier livre*, 1706) zunächst genau das gespielt, was Rameau komponiert hat, aber danach fügte ich Zitate von Domenico Scarlatti Arie *Già il sole dal Gange* und von dem Martinis berühmten *Plaisir d'amour* ein. Auch aus diesem Grund habe ich in den *Doubles* (verzierte Wiederholungen) der berühmten *Gavotte* das *Dies iræ* eingefügt. Ich gestehe, dass ich mich dazu aus einer tiefen und persönlichen Überzeugung berechtigt fühle. Ich habe versucht, jedes Melisma, jede Note, die Rameau komponierte, zu spielen, denn die Partitur ist und bleibt das A und O seiner Musik, und ihr muss man peinlichst genau folgen. Debussy jedoch behauptete, dass die Musik zwischen den Noten entstehe, und dass es die Aufgabe des Interpreten sei, das zu entdecken, das über Papier und schwarze Tinte hinausreiche. Was ich spiele, basiert keinesfalls auf Transkriptionen, wie sie Godowsky auf vollendete Weise vornahm. Ich versuchte auch nicht, die Musik in etwas Erkennbares für den hypothetischen zeitgenössischen Zuhörer zu verwandeln. Mit geht es ganz einfach darum, diese unendliche Schönheit, die vor mir und dem Zuhörer entsteht, zu vermitteln.

Alexander Paley

RAMEAU AUF DEM KLAVIER?

Patrick Florentin

Vorsitzender der Jean-Philippe-Rameau-Gesellschaft

Während Jean-Philippe Rameaus Opern nach den letzten Vorstellungen von *Castor et Pollux* 1785 von den Bühnen verschwanden, wurden die ursprünglich für Cembalo komponierten Stücke nach seinem Tod 1764 weiter privat gespielt und in den mondänen Salons aufgeführt. Davon zeugen zahlreiche Klavierausgaben, die durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch veröffentlicht wurden. Unter ihnen befindet sich der erste Band der Gesamtausgabe von Rameaus Werken, die der Verlag Durand unter der Leitung von Camille Saint-Saëns 1895 in einem Riesenunterfangen veröffentlicht hat. Mit der Geburt der Schallplatte im 20. Jahrhundert wird Edouard Risler zum Vorreiter. Er nimmt 1917 *Le Rappel des Oiseaux* und *Tambourin*, zwei Stücke aus der e-moll-Suite, auf dem Klavier auf. Doch es ist Wanda Landowska, die diese *Suite* in ihrer Gänze 20 Jahre später (1938) auf ihrem Pleyel-Cembalo verewigt. Ihrem Schüler Marcelle Charbonnier dagegen ist die Gesamtaufnahme sämtlicher Cembalowerke Rameaus zu verdanken (1952); ihr folgen bis zum heutigen Tag 24 weitere, ebenfalls auf dem Cembalo eingespielte. Im Vergleich dazu wirken die Klaviereinspielungen dieses Werks mit nur vier Aufnahmen relativ bescheiden, denn nur Thérèse Dussaut (1977/1983), José Eduardo Martins (1997) und Stephen Gutman (2006/2011) nahmen die Herausforderung der Pianistin Marcelle Meyer an, die es 1953 erstmals vollständig auf dem Klavier einspielte, nachdem sie 1946 einige ausgewählte Stücke veröffentlicht hatte. Anlässlich des Rameau-Jahres liegt uns eine neue dreiteilige Gesamteinspielung mit dem moldawischen Pianisten Alexander Paley vor, die nicht nur seiner Neuheit wegen, sondern auch durch ihren künstlerischen Ansatz mit Anklängen an Improvisation und Arrangement ein großes Ereignis darstellt.

DIE STÜCKE FÜR TASTENINSTRUMENT VON RAMEAU

Die Stücke für Cembalo von Jean-Philippe Rameau umfassen etwa 50 Stücke, die zwischen 1706 und 1728 entstanden; in der Zeit, in der in Frankreich viel Cembalomusik produziert wurde. Mit der Veröffentlichung seines ersten Bands 1706 in Paris nimmt Rameau eine führende Rolle ein, nur Louis Marchand (1702/1703), Louis-Nicolas Clérambault (1704) und Gaspard Le Roux (1705) publizieren Cembalowerke vor ihm. Seine zwei weiteren Bände aus den Jahren 1724 bis 1728 dagegen komponiert er in der Tradition von François Couperins Werken (1713 bis 1730) und nimmt gleichzeitig Neuheiten mit auf, die

auch bei Domenico Scarlatti auftauchen. Denn während seiner Pariser Aufenthalte in den 1720er-Jahren frequentierte Scarlatti den Salon des Mázens und Melomanen Pierre Crozat, wo er Rameau kennenlernte. Dies erklärt einige kompositions- und spieltechnischen Gemeinsamkeiten in ihren Werken wie dem Untersetzen des Daumens, gebrochenen Akkorden und dem Überkreuzen der Hände. Im Vergleich mit Rameaus Werk beginnen J.-S. Bach erst 1713 und Georg Friedrich Händel um 1720 damit, für Cembalo zu komponieren. Auch wenn Rameau vordergründig mit seinen Opernkompositionen ab 1733 vom Cembalo zum lyrischen Repertoire wechselte, so blieb er diesem Instrument weiter sehr verbunden und schrieb beispielsweise lange Teile seiner Oper *Les Indes galantes* (1735/1736) für Cembalo um. Von dem Dichter und Librettisten Alexis Piron ist folgendes Bonmot über seinen Zeitgenossen, der wie er aus Dijon stammte, überliefert: „Er ging mit Geist und Seele in seinem Instrument auf; es war ihm das Wichtigste überhaupt“. Selbst wenn Rameau quantitativ wenig Stücke für Cembalo hinterlassen hat, so hat er im Laufe seiner Kompositionen stets alle Möglichkeiten des Instruments ausgenutzt bzw. neue Wege erschlossen. Tatsächlich schrieb er Werke, die die Entstehung des Pianoforte vorwegnehmen, denn sie können ebenso gut auf Klavier wie auf Cembalo gespielt werden, oder wie der Rameau-Biograf Cuthbert Girdlestone es ausdrückt: „Viele von ihnen klingen auf dem modernen Instrument besser“.

DEUXIÈME LIVRE (ZWEITER BAND, 1724)

Zwei Jahre nachdem sich Rameau vollends in Paris niederließ, veröffentlichte er 1724 eine neue Sammlung mit Cembalostücken, der eine Fingerübung vorangestellt war: *méthode pour la mécanique des doigts*. Rameaus Stil verändert sich: Er komponiert immer mehr beschreibende Stücke anstelle von Tanzsuiten und gestaltet das oft verwendete Rondeau technisch virtuoser mit hohen Ansprüchen an den Interpreten. Das Werk besteht aus einer ersten Suite in e-Moll, die noch als Tanzsuite gehalten ist, und eine zweite Suite in D-Dur mit mehr Charakterstücken.

ERSTE SUITE IN E-MOLL

Den Beginn der e-Moll-Suite stellt eine **Allemande**, die mit ihrem breit angelegten und filigran verarbeiteten Thema an François Couperin erinnert.

Die stark verzierte **Courante** dagegen baut auf punktierten Rhythmen und einem 3/2-Takt auf.

Die zwei als Rondeau gestalteten **Giges** sind von volkstümlichen Elementen inspiriert. Die erste hat Anklänge an das Lied „*Bon roi Dagobert*“, und die zweite bleibt mit ihren charakteristischen und abwechslungsreichen Couplets in dieser pastoralen Stimmung.

Das zweistimmige Stück **Le Rappel des Oiseaux** (Die Versammlung der Vögel) spielt durch seine Synkopen mit rhythmischen Verschiebungen und erinnert an eine lärmende Zusammenkunft piepsender Vögel.

Der anschließende **Rigaudon** stammt angeblich aus dem Théâtre de la Foire, in dem Rameau viel ein und aus ging und musikalische Zwischenspiele für Pirons Komödien komponierte. Es entspinnt sich ein Dialog zwischen den Stimmen eines Kanons, der von einem zweiten **Rigaudon** gefolgt wird, bei dem die Oberstimme eine musikalische Umkehrung des ersten **Rigaudon** darstellt. Eine virtuose Variation des zweiten **Rigaudon** beschließt das Stück.

Die **Musette en rondeau** mit der Vortragsbezeichnung „*tendrement*“ (zart) weist eine Basslinie in e-Moll auf, die sich zuweilen in zwei Melodien aufteilt. Ihr pastoraler Refrain wird drei Mal wiederholt.

Tambourin nach dem traditionellen provenzalischen Tanz Tambourin ist eines der beliebtesten Stücke Rameaus und ist ebenfalls ein Rondo. Es ergänzt die **Musette** auf reizendste Art, denn in beiden wird der Refrain um drei Couplets gestellt. Diese beiden Stücke, die Rameau wahrscheinlich für das Théâtre de la Foire komponiert hat, übernahm er in seine Oper **Les Fêtes d'Hébé** (1739).

Das Stück **La Villageoise** (Das Dorfmadchen) ist eine Gavotte in Rondoform, die mit verhaltenen Akzenten und in den letzten Couplets mit zunehmendem Selbstbewusstsein ein weibliches Portrait skizziert.

Diese Sammlung enthält auch eine Verzierungstabelle sowie eine Fingerübung mit dem Titel **Menuet en rondeau**, die gänzlich auf Verzierungen verzichtet.

ZWEITE SUITE IN D-DUR

Die Suite in D-Dur der zweiten Sammlung wird von dem Rondeau **Les Tendres Plaintes** (Die zärtlichen Klagen) eröffnet, dessen melancholische Wirkung durch die Auflösung der dritten Taktzeit mit übergebundenen Noten in der linken Hand entsteht. Für seine Oper **Zoroastre** (1749) orchestrierte Rameau dieses Werk mit einer anderen Verzierung als die, die er ursprünglich für die rechte Hand vorgesehen hatte.

Das von einem Volkslied inspirierte Stück **Les Niais de Sologne** (Die Einfaltspinsel von Sologne) mit gewollt schwerfälligem Gestus wurde von Rameau in seiner Oper **Dardanus** (1739) wiederverwendet. Es wird von zwei mitreißenden Variationen gefolgt. Die erste legt ein Thema mit Achteltriolen in der rechten Hand über gleichmäßige Achtel in der linken Hand. Die zweite ist äußerst virtuos und stellt den Sechzehnteln in der linken Hand einfache Achtelnoten in der rechten Hand gegenüber.

In **Les Soupirs** (Die Seufzer) mit der Vortragsbezeichnung „*tendrement*“ (zart) ist die Partitur mit zahlreichen Pausen und Synkopen durchbrochen, gerade als ob eine Person die Gefühle, die sie bedrängen, nicht zurückhalten kann.

La Joyeuse (Die Freudige) steht im Kontrast mit dem vorausgehenden Stück und die linke und die rechte Hand liefern sich mit ihren absteigenden Tonläufen eine muntere Verfolgungsjagd.

Ähnlich geht es in **La Follette** (Die Närrische) weiter, einem fröhlichen Rondeau im Gigue-Rhythmus, der von Trillern unterbrochen und absichtlich ins Wanken gebracht wird.

L'Entretien des Muses (Die Unterhaltung der Musen) steht Couperins poetischem Stil nahe. Seine außergewöhnlich weitgespannte Melodie liegt im mittleren Tonbereich des Klaviers, was die Wirkung einer fortwährenden Meditation noch verstärkt. Rameau verwand die ersten Takte davon für seine Oper **Les Fêtes d'Hébé** (1739).

Les Tourbillons (Wirbelwinde) beziehen sich nach Rameaus eigenen Worten auf die „Staubwirbel, die durch starken Wind entfacht werden“ („*tourbillons de poussière excités par de grands vents*“). Die Couplets mit ihren auf- und absteigenden Läufen und Arpeggien beschreiben die über den Boden fegenden Windböen und die sich im Kreis drehenden welken Blätter aufs Anschaulichste.

Mit **Les Cyclopes** (Die Zyklopen) weicht die Rondoform einem sonatenähnlichen Allegro. Rameau setzt hier seine Fingersatztechnik „Batteries“, bei denen ein beliebiger Finger über den Daumen übersetzt, und Staccato und Intervallsprünge ein, um die Schläge dieser Mythologiegestalten auf den Amboss zu umschreiben.

Das unspektakuläre Stück **Le Lardon** (Das Balg) ist mit seinen humorhaft gestalteten Arpeggien ein typisches Stück für Anfänger. Paul Dukas wählte das Thema später für sein **Variations, Interlude et Finale sur un thème de Rameau** (1903).

La Boiteuse (Die Humpelnde) lässt vor unserem inneren Auge das Bild einer humpelnden Person entstehen, indem innerhalb eines Dreierhythmus der Akzent auf der ersten Taktzeit liegt.

LA DAUPHINE (GEGEN 1747)

Rameaus letztes Werk für Cembalo, **La Dauphine**, wurde für Maria Josepha von Sachsen, der musikbegeisterten zweiten Ehefrau des Sohnes von Louis XV, komponiert. Im Stil gleicht dieses Stück einer sehr freien Improvisation und nähert sich der Sonatenform an. Es blieb zu Rameaus Lebzeiten unveröffentlicht und stellt eine der seltenen Partituren dar, die uns in seiner Handschrift überliefert sind.

ALEXANDER PALEY

Alexander Paley ist sowohl beim Publikum als auch bei der Fachpresse bestens bekannt, zum einen für sein außergewöhnlich breitangelegtes Repertoire in Konzerten und Klavierabenden, und zum anderen für eine meisterliche Technik, die immer der Vertiefung seiner einzigartigen und persönlichen Interpretationen dient.

Er wurde in Chisinau in Moldawien geboren und beginnt im Alter von sechs Jahren mit dem Klavierspiel, seinen ersten Klavierabend gibt er mit 13 Jahren und mit 16 gewinnt er den nationalen Musikwettbewerb in Moldawien. Am Moskauer Konservatorium studiert er bei bekannten Lehrern wie Bella Dawidowitch und Wera Gornostajewa und gewinnt rasch angesehene Preise: Erster Preis beim Bach-Wettbewerb Leipzig, beim Bösendorfer-Wettbewerb, dem Grand Prix des Wladigerow-Wettbewerbs in Bulgarien, dem Grand Prix beim Young Artist Debut in New York, und er war Sieger beim Wettbewerb der Fondation Alex de Vries in Belgien und beim Victoires de la musique classique in Frankreich.

Orchester, Konzertsäle und Festivals in der ganzen Welt werden auf Anhieb auf seine unbestreitbare musikalische Persönlichkeit aufmerksam: Vom Théâtre des Champs-Élysées in Paris über das Concertgebouw Amsterdam, den Kennedy Center in Washington und das Aspen-Festival in den USA bis hin zur Carnegie Hall New York. Wie viel uneingeschränkte Bewunderung er erfährt, zeigt sich an den zahlreichen Konzertereinladungen der großen internationalen Orchester: Alexander Paley spielte mit fast allen amerikanischen Orchestern, allen voran mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra und dem New York Philharmonic Orchestra, und mit quasi allen französischen Orchestern, wie z.B. dem Orchestre National de France, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Orchestre de chambre de Paris, dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg und dem Orchestre National de Montpellier, aber auch mit dem Orchestre Symphonique de Montréal, um nur einige zu nennen.

Beeindruckend ist somit auch die Liste seiner Partner mit einer Fülle berühmter Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Iván Fischer und Leonard Slatkin und erstklassigen Instrumentalisten, insbesondere russischen Virtuosen wie dem verstorbenen Mstislaw Rostropowitsch, dem Cellisten Alexander Dmitriew und den Violinisten Wladimir Spiwakow und Dorota Anderszewska.

Alexander Paley lebt zwischen New York, wo er sich 1988 niederließ, und Paris, seiner zweiten Wahlheimat. Er ist künstlerischer Leiter des Festival du Moulin d'Andé in der Normandie und des Paley-Festivals in Richmond in Virginia, USA.

Enregistrement les 12, 13 et 14 mai 2014
à l'Église Protestante luthérienne de Bon-Secours, Paris

Sources musicales : édition originale, édition de Saint-Saëns, édition de Yourovsky et intégrale de l'œuvre de Rameau publiées par Music Moscow 1972.
Une partie des ornements est de la propre inspiration d'Alexander Paley.

Piano Steinway & Sons n° 563808 préparé par Pierre Malbos

Direction artistique : François Eckert et Thibaut Maillard
Prise de son, montage et mixage : François Eckert
Mastering : François Eckert

Photos : © Sébastien Dolidon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, agence Leemage, agence Thinkstock

Livret : Patrick Florentin
Traductions et relecture : Adrian Shaw (anglais), Tatjana Burr-Tilden (allemand)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Claire Vachon

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris
www.lamusic.fr

© Les Concerts Parisiens © La Música LMU003

