





## JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683 – 1764)

*Pièces de clavecin (Premier livre)*

### SUITE EN LA MINEUR

- 1 Prélude – 4'26
- 2 Allemande 1 – 6'55
- 3 Allemande 2 – 2'08
- 4 Courante – 2'38
- 5 Gigue – 3'18
- 6 Sarabande 1 – 1'09
- 7 Sarabande 2 – 2'41
- 8 Vénitienne – 1'51
- 9 Gavotte – 3'19
- 10 Menuet – 1'30

### PIÈCES DE CLAVECIN EN CONCERTS

*Version originale pour clavecin seul*

- 11 La Livri (Premier concert, II) – 4'22
- 12 L'Agaçante (Deuxième concert, III) – 3'23
- 13 La Timide (Troisième concert, II) – 8'11
- 14 L'Indiscrète (Quatrième concert, II) – 1'43

### QUATRE PIÈCES

**ARRANGÉES PAR LOUIS DIÉMER**

**EXTRAITES DES *BORÉADES***

*Premier enregistrement mondial*

- 15 Gavotte pour les heures et les Zéphirs – 5'11
- 16 Air pour Orithie et ses compagnes – 3'41
- 17 Deux petites gavottes vives – 3'39
- 18 Air très gay – 3'23

*Alexander Paley, piano*

## RAMEAU, LE STYLE ET LA LETTRE

Pour ce troisième et dernier disque consacré à la musique pour clavier de Rameau, il me semble important de rappeler les principes qui ont été ceux des premiers volumes.

Quand on joue Rameau sur un piano, on prend le risque d'être immédiatement taxé de romantique. Mais il faut comprendre que le sentiment romantique tel que nous l'entendons actuellement relève du cliché. À mes yeux, n'importe quel grand musicien est romantique si l'on estime que cette caractéristique est non pas une étiquette artificielle vide de sens, mais bien plutôt un état particulier habitant le cœur du compositeur ou de l'interprète. Cet état peut se retrouver aussi bien dans Bach ou Rameau que Schönberg ou Webern.

Parlant de Bach et de *L'Art de la Fugue*, Glen Gould disait que les dernières pièces de ce recueil étaient inachevées, les partitions ne portant aucune mention de l'instrument auquel elles étaient destinées. Gould affirmait que cette musique était tellement au-dessus de notre monde qu'elle ne pouvait être jouée sur aucun instrument. Si l'on entreprend de jouer Rameau sur un piano, il est absolument nécessaire d'en utiliser toutes les ressources, afin de trouver des couleurs nouvelles. Sinon à quoi bon ? De nouveau, on ne peut qu'acquiescer quand Wanda Landowska, l'une des plus grandes musiciennes du siècle passé, déclarait que clavecin et piano étaient deux instruments spécifiques. On ne peut pas traiter le clavecin comme un piano et, à l'inverse, le piano comme le clavecin, car il s'agit de deux techniques de jeu totalement différentes.

Il y a bien sûr la question du style et de la liberté dans le style, qu'on ne peut manquer d'évoquer ici. Pour qu'un interprète puisse obéir aux règles du style, il lui faut une connaissance très profonde de la vie du compositeur, mais aussi de l'époque dans tous ses aspects : sa littérature, ses peintures, etc. Le style de Rameau est empli de passion et, j'en suis persuadé, d'un sentiment religieux très profond qui est aussi celui de Racine ou Pascal. À mes yeux, l'interprétation de la musique de Rameau se réduit trop souvent à deux alternatives : soit on l'aborde de façon très rigoureuse en prenant ses partitions au pied de la lettre sans spéculer sur la substance de cette musique, soit on la considère comme un flacon de parfum, ce qui n'a finalement rien à voir avec Rameau. Cette problématique est flagrante dans la question des ornements. Landowska disait que les musiciens incapables d'ornementer ou d'improviser, étaient considérés, du temps de Bach, Scarlatti et Rameau, comme des illettrés. Les reprises, si nombreuses dans la musique de Bach ou Rameau, obéissent à une règle précise : la première énonciation doit être

jouée telle qu'écrite et la reprise, pour sa part, doit être ornementée. Loin de moi l'idée d'affirmer qu'il ne faut pas respecter scrupuleusement ce qu'a écrit le compositeur. Mais il me semble évident qu'il faut parvenir à comprendre ce qui est exprimé au-delà de ces ornements.

Je voudrais exprimer ma gratitude envers Patrick Florentin, le Président de l'Association Rameau, qui m'a fait découvrir les si belles pièces de Louis Diémer, pièces que je ne connaissais pas et qui ne sont jamais jouées de nos jours. Diémer est presque totalement tombé dans l'oubli. Il était un très grand pianiste doublé d'un grand professeur au conservatoire de Paris (on compte parmi ses élèves Alfred Cortot lui-même). Tchaïkovski lui a dédié son *Concerto pour piano n° 3* et César Franck ses *Variations symphoniques*. Je joue dans ce disque quatre transcriptions magnifiques d'extraits des *Boréades*. Diémer fait appel au tableau des ornements de Rameau d'une manière très libre caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle — j'irais même jusqu'à dire que cette musique nous plonge dans l'esthétique Belle Époque. Ses transcriptions sont faites d'une façon magistrale et révèlent une telle compréhension du piano qu'elles méritent absolument d'être jouées.

À mes yeux, Rameau s'impose comme le plus grand compositeur français de l'histoire. Comme tout génie, il possède une infinité de visages et reste encore de nos jours éminemment mystérieux, dans l'esprit de Port-Royal. Cette intégrale achevée, je continuerai très certainement d'explorer les secrets innombrables de sa musique.

Alexander Paley

## JOUER RAMEAU AU PIANO

**Patrick Florentin**

*Président de la Société Jean-Philippe Rameau*

Si les ouvrages lyriques que Jean-Philippe Rameau (1683–1764) a fait représenter entre 1733 et 1763 ont disparu de la scène de l'Opéra après les dernières reprises de sa tragédie en musique *Castor et Pollux* en 1785, ses *livres de pièces* originellement écrits pour le clavecin et qu'il composa au début de sa carrière ont été joués tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. En témoignent les nombreuses éditions parues à l'intention des pianistes, comme le premier volume de l'édition monumentale des œuvres de Rameau entreprise sous la direction de Camille Saint-Saëns à partir de 1895, ou encore dans la même période la collection « *Les Vieux Maîtres* » publiée par Louis Diémer, fondateur de la Société des instruments anciens. Au XX<sup>e</sup> siècle avec l'apparition du disque, Edouard Risler a 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* de Rameau (1724). Si Wanda Landowska a immortalisé cette *Suite* en son entier sur un clavecin Pleyel (1938), l'initiative de graver l'œuvre complète pour clavecin de Rameau revenait à son élève Marcelle Charbonnier (1952). À ce jour, trente-quatre intégrales ont paru au disque : vingt-neuf au clavecin contre cinq au piano. Du côté des pianistes apparaissent respectivement Marcelle Meyer (1953), Thérèse Dussaut (1977–1983), José Eduardo Martins (1997), Stephen Gutman (2006–2011) et David Ezra Okonşar (2018). Dans le prolongement du tricentenaire de la naissance du compositeur célébrée en 2014, le dernier volet de cette sixième intégrale au piano publiée par Alexander Paley fait figure d'événement. Non seulement cette version des pièces de Rameau est marquante en raison des choix artistiques de l'interprète, mais aussi par l'enregistrement en première mondiale des extraits du dernier opéra de Rameau, *Les Boréades*, dans la transcription de Diémer.

### PIÈCES POUR CLAVIER DE RAMEAU

L'œuvre pour le clavecin de Rameau comprend une cinquantaine de pièces qui s'inscrit en bonne place dans la production française pour l'instrument à cordes pincées de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Avec son *premier livre* paru à Paris en 1706, Rameau est seulement devancé par Louis Marchand (1702–1703), Louis-Nicolas Clérambault (1704) et Gaspard Le Roux (1705). Toutefois, les deux autres

recueils de Rameau publiés entre 1724 et 1728 se placent directement dans la lignée de ceux de François Couperin (1713 à 1730), tout en tenant compte de quelques innovations que le compositeur a partagées avec Domenico Scarlatti. Ce dernier, lors de son séjour à Paris dans les années 1720, a fréquenté le salon de Pierre Crozat et y a rencontré Rameau, ce qui explique l'existence de traits communs aux deux musiciens, tels que le passage du pouce, les batteries ou le chevauchement des mains. En comparaison avec l'édition de l'œuvre instrumentale de Rameau, Jean-Sébastien Bach ne commence à écrire pour le clavecin qu'en 1713 et Georges-Frédéric Haendel vers 1720. Même s'il semble le délaisser au profit du répertoire lyrique qu'il aborde en 1733, Rameau est resté en réalité très attaché à 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 quantitativement peu de pièces pour le clavecin, il n'a eu de cesse de penser et 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 sonnent aussi bien qu'au clavecin, comme l'affirme Cuthbert Girdlestone qui écrit dans sa biographie sur le compositeur que « *beaucoup d'entre elles sonnent mieux sur l'instrument moderne* ».

### PREMIER LIVRE (1706)

Ce premier recueil écrit par Rameau dans la tonalité de *la* mineur a été publié à Paris sept ans avant le *Premier livre de pièces de clavecin* de Couperin. Il comporte dix pièces ainsi qu'une petite table d'ornements. Rameau, âgé de vingt-trois ans, a quitté Clermont-Ferrand, dont il tenait les orgues de la cathédrale, pour trouver à Paris un poste d'organiste et se rapprocher du talentueux Marchand. Dans cet ouvrage, Rameau reste attaché à la forme de la suite de danses créée par les fondateurs de l'école française de clavecin, Jacques Champion de Chambonnières et Jean-Henri d'Anglebert, tout en restant tributaire du style de Marchand. Toutefois, de nombreuses innovations dévoilent déjà dans ce *premier livre* une marque personnelle qui s'inscrira de manière décisive dans les recueils suivants.

Le *prélude* ouvrant ce *premier livre* est un hommage direct à Marchand puisqu'il débute par une partie non mesurée unique dans l'écriture de Rameau, sous la forme d'une magnifique improvisation, suivie d'une gigue à l'italienne truffée de dissonances, comme on aurait pu en écrire l'organiste parisien qu'il admirait tant.

Des deux *allemandes* qui viennent ensuite, la première adopte une allure noble et grave avec des longues phrases de doubles croches dans le style de d'Anglebert. La seconde reprend la même ligne mélodique avec plus de légèreté.

La *courante* reste très proche de la deuxième courante de *la Suite en ré mineur* de Marchand, non seulement en raison de l'accord de quinte au début du morceau, mais également du fait du choix de l'allure et de la tonalité.

La *gigue*, décrite par Girdlestone, dans sa biographie sur Rameau, comme sautillante et « contrapuntale », adopte une coupe binaire avec les mêmes imitations aux deux mains. Elle est dotée d'un développement et d'une densité surprenants pour l'époque.

Dans les deux *sarabandes*, Rameau s'éloigne de l'architecture dévolue à ce style de danse en transformant la première en un air tendre, sans appui sur le deuxième temps, enchaînée à la seconde qui l'imité dans le mode majeur.

*La Vénitienne*, avec son rythme balancé, est certainement un souvenir de l'opéra éponyme de Michel de la Barre (1705), que Rameau a probablement entendu à l'Académie royale de Musique lors de son premier séjour à Paris. Avec cette pièce, la forme du rondeau est utilisée pour la première fois.

Écrite aussi sous la forme du rondeau, la *gavotte* comporte un refrain que Rameau a repris plus tard dans sa pièce *La Livri* (présente également dans cet enregistrement). Proche du style de Marchand, elle se distingue par l'aspect énergique de sa mélodie qui occupe tout l'espace du clavier. Rameau y démontre sa parfaite maîtrise de la variation, comme en témoigne le dernier refrain de cette pièce.

Le *menuet* qui termine cette suite de danses d'une manière élégante et simple invite l'interprète à le compléter par des variations improvisées dans l'esprit du morceau précédent.

## LES PIÈCES EN CONCERTS (1741)

Agréablement surpris par les *Pièces de Clavecin en sonates avec accompagnement de violon* que Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville a fait paraître vers 1738, Rameau décida de publier lui aussi un recueil dédié au clavecin concertant qu'il a intitulé *Pièces de Clavecin en Concerts avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon*. Cet ouvrage, annoncé par le *Mercur de France* dans son volume du mois de mars 1741, est décrit par Hugues Maret, auteur d'un éloge historique prononcé à la mort du

compositeur (1764), comme étant son « quatrième livre de pièces de clavecin ». En effet, si l'ouvrage de Rameau, à la différence de celui de Mondonville, est destiné au clavecin accompagné par plusieurs instruments, son exécution au clavier seul est également préconisée par l'auteur qui a pris soin d'adapter plus spécifiquement quatre pièces du recueil à cet effet : *La Livri*, *L'Agaçante*, *La Timide* et *L'Indiscreète*.

### La Livri, *Rondeau gracieux*

Louis Sanguin, comte de Livry, était un personnage important au XVIII<sup>e</sup> siècle puisqu'il a occupé le poste de Premier Maître d'hôtel de la Maison du roi, puis de Lieutenant général des armées (1731). Grand amateur d'art et de théâtre, il appréciait particulièrement l'auteur dramatique Piron dont il était le protecteur. Lors de son retour définitif à Paris en 1722, Rameau retrouve Piron qui le fait connaître à son mécène. Ce portrait musical, qui rappelle le souvenir de cette rencontre, n'est pas un hommage funèbre, comme on a pu le lire souvent, puisque le comte de Livry s'est éteint le 3 juillet 1741, quatre mois après la publication du recueil. Rameau a orchestré ce morceau pour son opéra *Zoroastre* (1749), en le nommant *gavotte en Rondeau gracieux sans lenteur*.

### L'Agaçante, *Rondement*

D'après le dictionnaire de Trévoux, le sens du verbe « *agacer* » correspondait à « *exciter par des regards, par des manières attrayantes pour s'attirer l'attention de quelqu'un qui ne déplaît pas* ». De nos jours, ce terme peut se traduire par « *aguicher* ». Rameau se souviendra à deux reprises de cette pièce qu'il a réorchestrée sous la forme d'une *musette* dans son opéra *La Princesse de Navarre* (1745), puis dans *Zoroastre* sous le titre d'*Entrée d'Indiens et d'Indiennes* (1749).

### La Timide, 1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup> *Rondeaux gracieux*

Pour mieux appuyer le caractère contrasté de cette figure féminine, Rameau a écrit deux pièces totalement opposées qui s'enchaînent pour mieux la dépeindre. La première paraît secrète et repliée sur soi ; la seconde est plus enlevée comme si le personnage auquel il est fait allusion sortait subitement de sa réserve. D'après le dictionnaire de Trévoux, est qualifié de timide, celui qui « *est embarrassé de sa personne, et n'ose presque parler* ». Rameau a repris le premier mouvement de ce rondeau dans la seconde version de son opéra *Dardanus* (1744) sous le titre « *Air gracieux et un peu vif pour les Plaisirs* ».

### L'Indiscreète, *Vivement*

Ce titre fait référence à une personne « *qui ne sait pas garder le secret, qui manque par imprudence, et par étourderie* » selon le dictionnaire de Trévoux. Sans doute faut-il y voir l'évocation d'une personne volubule de son entourage que Rameau a voulu immortaliser comme telle.

### EXTRAITS DES BORÉADES (1763) TRANSCRITS PAR DIÉMER (1896)

L'opéra *Les Boréades* a été commandé à Rameau pour célébrer le traité de Paris signé le 10 février 1763 mettant fin à la guerre de Sept Ans. Il devait être donné dans le cadre des divertissements prévus pour la Cour au château de Choisy en juin de la même année. De fait, ses représentations ne devaient pas pâtir de la destruction accidentelle de la scène de l'Académie royale de Musique dans un incendie survenu le 6 avril 1763, puisque les deux répétitions publiques organisées en présence du compositeur ont été maintenues pour la première dans le magasin de l'Opéra rue Saint-Nicaise à Paris le 25 avril, et la seconde à Versailles deux jours plus tard. Cependant, pour des motifs restés obscurs, l'ouvrage sera finalement déprogrammé et non représenté scéniquement du vivant de Rameau.

Mais l'opéra *Les Boréades* ne disparut pas pour autant au XIX<sup>e</sup> siècle. Bien au contraire, sa révélation en fut facilitée. En effet, ses sources musicales contenant deux partitions manuscrites ainsi qu'un matériel vocal et instrumental complet ont été offertes à la Bibliothèque royale [actuelle Bibliothèque nationale de France] par les héritiers du collectionneur Jacques Joseph Marie Decroix en juin 1843 avec d'autres partitions du compositeur pour les mettre à la disposition du public. Ainsi le don de la famille Decroix a pu intéresser de nombreux amateurs de la musique de Rameau, parmi lesquels Diémer qui publia dans sa collection « *Les Vieux Maîtres* » destinée aux pianistes, des extraits des *Boréades* comprenant une *gavotte pour les Heures et les Zéphyr*s, un *Air pour Orithie et ses compagnes*, deux petites *gavottes vives* et un *air très gay*. Cette édition faisait écho au concert qu'il avait organisé à Paris avec l'appui de sa Société des instruments anciens dans la salle Érard le 19 mai 1896, et pour lequel il programma une sélection de danses de cet opéra dans une transcription inédite pour « *un quatuor pour clavecin, viole de gambe, viole d'amour et vielle exécuté par MM. Diémer, Delsart, Van Waefelghem et Grillet* ». Dans son numéro du 24 mai 1896, *Le Ménestrel* fit un compte-rendu du concert qui comportait « *plusieurs fragments d'un opéra inédit de Rameau, intitulé sur le programme Les Boréades et dont le titre exact est Abaris ou Les Boréades. Le succès de cette dernière séance a brillamment terminé cette seconde année de l'existence de la Société des instruments anciens, et le public lui a prouvé tout le plaisir qu'elle lui avait procuré* ». Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la pianiste Marie Novello utilisa la partition de Diémer pour enregistrer pour la première fois au disque la *gavotte pour les Heures et les Zéphyr*s des *Boréades* (1927). Par ailleurs, lors d'un concert donné le 2 décembre 1933 à Paris dans le cadre des *Fêtes du Peuple* à la Salle Gaveau, Colette Schultz joua cette fois au clavecin ladite *gavotte pour les Heures et les Zéphyr*s. Il n'est pas exclu qu'elle ait eu connaissance de l'enregistrement de Marie Novello pour proposer ce morceau au public.

Ainsi les diffusions même partielles des *Boréades* à partir de 1896 confirment bien que cet opéra était tombé dans le domaine public dès sa révélation originale effectuée lors des répétitions publiques en présence de Rameau en avril 1763, un an avant la disparition du compositeur. Dans la lignée de Diémer, Novello et Schultz, le présent enregistrement de ces extraits des *Boréades* revisités au XIX<sup>e</sup> siècle démontre que la dernière tragédie lyrique de Rameau ne devait à aucun moment être considérée comme posthume, contrairement à ce qu'ont longtemps affirmé à tort de nombreux spécialistes. La conséquence est que la Bibliothèque nationale de France, simple dépositaire des partitions des *Boréades* grâce à la famille Decroix, n'aurait jamais dû en céder les droits d'exploitation exclusive à un éditeur privé de 1976 à 2019. Il ne reste désormais qu'à savourer avec plaisir la touchante transcription de Diémer sous les doigts d'Alexander Paley et à tenter d'oublier l'injustice faite aux interprètes des *Boréades* qui se sont acquittés pendant plus de trente ans des redevances pour un ouvrage rendu public depuis longtemps.

## 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).





## RAMEAU, STYLE AND SCRUPLE

For this third and last recording of Rameau's keyboard music, I thought it is important to recall the principles which underpinned the first two.

When you play Rameau on the piano, you run the risk of being immediately called a romantic. But what we understand by "romantic" nowadays is a cliché. In my view, any great musician is romantic if that characteristic is regarded as being not an artificial label empty of meaning but rather a particular condition which inhabits the composer's or performer's heart and may be found just as well in Bach or Rameau as in Schönberg or Webern.

Speaking of Bach and *The Art of Fugue*, Glenn Gould said that the last pieces in the collection were incomplete since the scores made no mention of the instrument for which they were intended. He maintained that the music was so far beyond our world that it could not be played on any instrument. If you decide to play Rameau on the piano, it is absolutely necessary to use all its resources in order to find new colours. Otherwise why bother? Again, one can only agree with Wanda Landowska, one of the greatest musicians of the last century, when she said that the harpsichord and the piano were two different instruments. You can't treat the harpsichord like a piano, or vice versa, because they both require completely different techniques.

Of course, the question of style, and of freedom within the style, is bound to crop up here. In order to be able to follow the rules of the style, the performer needs a detailed, in-depth knowledge not only of the composer but also of all aspects of the period, such as its art and literature. Rameau's style is full of passion and, I am convinced, a very profound religious feeling that he shared with Racine and Pascal, for example. In my view, playing Rameau's music is all too often reduced to a binary choice: either you approach it very strictly, taking the scores as they stand without speculating about the substance of the music, or you regard it as a bottle of perfume, which has nothing at all to do with Rameau. The conundrum is particularly evident where ornamentation is concerned. Landowska said that, at the time of Bach, Scarlatti and Rameau, any musician incapable of ornamenting or improvising was considered illiterate. The repeats that are so frequent in Bach or Rameau follow a precise rule: the music should be played as written the first time around and the repeat should be ornamented. Far be it from me to suggest that the performer should not scrupulously respect what the composer wrote. However, it seems equally obvious to me that you need to understand what is being expressed beyond the ornaments.

I should like to thank Patrick Florentin, President of the Rameau Association, who introduced me to Louis Diémer's lovely pieces, which I did not know and which are never played nowadays, when Diémer has been almost totally forgotten. He was not only a very fine pianist but also a great teacher whose pupils at the Paris Conservatoire included Alfred Cortot. Tchaikovsky dedicated his *Third Piano Concerto* to Diémer, and César Franck his *Variations symphoniques*. On this recording, I play four magnificent transcriptions of excerpts from *Les Boréades*. Diémer makes free use of Rameau's table of ornaments in a very 19<sup>th</sup>-century way; I would even go so far as to say that this music takes us right into the Belle Époque aesthetic. His masterful transcriptions reveal such an intimate understanding of the piano that they absolutely deserve to be heard again.

In my view, Rameau stands out as the greatest French composer of all. Like every genius, his facets are infinite and even today remain fundamentally mysterious, in the spirit of Port-Royal. Although I have now finished recording his complete keyboard works, I will most certainly continue to explore the innumerable secrets of his music.

**Alexander Paley**



## PLAYING RAMEAU ON THE PIANO

**Patrick Florentin**

*President of the Jean-Philippe Rameau Society*

Although the operas by Jean-Philippe Rameau (1683–1764) performed between 1733 and 1763 disappeared from the stage after the last revivals of his musical tragedy *Castor et Pollux* in 1785, the collections of harpsichord pieces which he composed at the outset of his career remained in the repertoire throughout the 19<sup>th</sup> century. This is evident from the many editions for pianists, such as the first volume of the critical edition of Rameau's complete works begun under the direction of Camille Saint-Saëns in 1895, or the collection of “Old Masters” (*Les Vieux Maîtres*) published at the same period by Louis Diémer, founder of the Société des Instrumens Anciens. In the 20<sup>th</sup> century, with the appearance of the phonograph, Edouard Risler broke new ground with his 1917 piano recordings of *Le Rappel des Oiseaux* and *Tambourin* from Rameau's *Suite in E minor* (1724). And while Wanda Landowska immortalised the entire *Suite* on a Pleyel harpsichord in 1938, it was her pupil Marcelle Charbonnier who made the first recording of Rameau's complete harpsichord works in 1952. 34 complete recordings have followed to date, 29 on the harpsichord and 5 on the piano. The pianists are Marcelle Meyer (1953), Thérèse Dussaut (1977–1983), José Eduardo Martins (1997), Stephen Gutman (2006–2011) and David Ezra Okonşar (2018). Following on from the celebrations in 2014 of the 300<sup>th</sup> anniversary of the composer's birth, this last volume of Alexandre Paley's complete piano recording of Rameau's keyboard works (the sixth in all) is a landmark event, not only because of the performer's artistic choices but also because it includes the first ever recording of extracts from Rameau's last opera, *Les Boréades*, in Diémer's transcription.

### RAMEAU'S KEYBOARD MUSIC

Rameau's fifty or so pieces for the harpsichord occupy a significant place in French repertoire for the instrument from the first half of the 18<sup>th</sup> century. His *First Book* (*Premier livre*), published in 1706, was preceded only by Louis Marchand (1702–03), Louis-Nicolas Clérambault (1704) and Gaspard Le Roux (1705). His other two collections, published between 1724 and 1728, follow firmly in the footsteps of François Couperin (1713 to 1730), while integrating certain innovations which Rameau shared with

Domenico Scarlatti, who was a regular guest at Pierre Crozat's salon while living in Paris in the 1720s and met Rameau there. This explains why certain techniques, such as the thumb under, *batteries* (rapid repetitions of the same note) 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 subsequently 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”.

### FIRST BOOK (1706)

This first collection of pieces by Rameau, in the key of A minor, was published in Paris seven years before Couperin's *First Book of Harpsichord Pieces*. It contains ten pieces and a small table of ornaments. Then aged 23, Rameau had left Clermont-Ferrand, where he was the cathedral organist, to take up a position as organist in Paris, bringing him closer to the talented Louis Marchand. In this work Rameau remains faithful to the dance-suite form created by the founders of the French harpsichord school, Jacques Champion de Chambonnières and Jean-Henri d'Anglebert. While also clearly influenced by Marchand's style, the *First Book* already contains a number of innovations which reveal a distinctive personality that would be asserted more decisively in subsequent collections.

The *Prelude* which begins the *First Book* pays direct tribute to Marchand, since it opens with the only example of unmeasured writing in Rameau's entire output. A magnificent improvisation, it is followed by an Italianate jig full of dissonances that the Parisian organist he so greatly admired could almost have written himself.

The first of the two *Allemandes* that follow has a noble and serious aspect, with long semiquaver phrases in the style of d'Anglebert. The second takes the same melodic line but treats it with a lighter touch.

The *Courante* is very similar to the second courante of Marchand's *Suite in D minor*, not only on account of the opening fifth but also because of the choice of tempo and key.

The *Gigue*, described by Girdlestone in his biography of Rameau as “jumpy” and “contrapuntal”, is in binary form, with the same imitations in both hands. It displays a surprising degree of development and density for the period.

In the two *Sarabandes*, Rameau moves away from the customary architecture of this type of dance, transforming the first into a tender air with an unaccentuated second beat which leads directly into the second, an imitation in the major key.

*La Vénitienne*, with its swinging rhythm, is doubtless a recollection of the opera of the same name by Michel de la Barre (1705) which Rameau had probably heard at the Académie Royale de Musique during his first stay in Paris. It is the first example of the use of rondeau form.

The *Gavotte*, also in rondeau form, includes a refrain which Rameau used again in his piece *La Livri*, also recorded here. Close to Marchand in style, it stands out for the energy of the melody, which covers the entire span of the keyboard. In it, Rameau demonstrates his mastery of variation, as can be seen from the final refrain.

The *Menuet* which so elegantly and simply brings the suite of dances to a close invites the performer to complete it with improvised variations in the spirit of the preceding piece.

## PIÈCES EN CONCERTS (1741)

Pleasantly surprised by Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville's *Pièces de Clavecin en sonates avec accompagnement de violon* (sonatas for harpsichord with violin accompaniment, c. 1738), Rameau decided that he too would publish a collection of concertante harpsichord pieces which he entitled *Pièces de Clavecin en Concerts avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon* (pieces for concertante harpsichord with a violin or flute, and a viol or second violin). Announced by the *Mercure de France* in its March 1741 issue, the work is described by Hugues Maret, the author of an historical eulogy delivered on the composer's death in 1764, as his “fourth book of harpsichord pieces”. While Rameau's

work, unlike Mondonville's, is intended for the harpsichord accompanied by various instruments, the composer also expected it to be performed on the harpsichord alone, since he specifically adapted four pieces from the collection for that purpose: *La Livri*, *L'Agaçante*, *La Timide* and *L'Indiscrète*.

### La Livri, *Rondeau gracieux*

Louis Sanguin, comte de Livry, was an important figure in 18<sup>th</sup> century France, one of the Great Officers of the King's Household and subsequently Lieutenant-General of the Armies (1731). A lover of art and the theatre, he particularly appreciated the playwright Piron, who became his protégé. Returning to Paris for good in 1722, Rameau renewed his acquaintance with Piron, who introduced the composer to his patron. This musical portrait, recalling their meeting, is not a funeral tribute, as has often been suggested, since the comte de Livry did not pass away until 3 July 1741, four months after the collection was published. Rameau later orchestrated the piece for his opera *Zoroastre* (1749), calling it *Gavotte en Rondeau gracieux sans lenteur* (Gavotte in rondeau form, graceful but not slow).

### L'Agaçante, *Rondement*

According to the Trévoux dictionary, the verb “*agacer*” meant “excite by looks, by attractive manners, to attract the attention of someone who does not displease”. Nowadays we might say “entice”. Rameau returned to the piece twice, orchestrating it as a *musette* in his opera *La Princesse de Navarre* (1745), then using it again in *Zoroastre* under the title *Entrée d'Indiens et d'Indiennes* (1749).

### La Timide, 1<sup>er</sup> et 2<sup>nd</sup> *Rondeaux gracieux*

To illustrate the contrasting nature of this female figure, Rameau wrote two diametrically opposed pieces that are played without a break in order to emphasise the depiction. The first seems secretive and inward-looking while the second is more spirited, as though the person in question had suddenly come out of her shell. According to the Trévoux dictionary a timid person is one who is “awkward and hardly dares to speak”. Rameau used the first movement of this rondeau in the second version of his opera *Dardanus* (1744) under the title *Air gracieux et un peu vif pour les Plaisirs* (Graceful air, somewhat fast, for the Pleasures).

### L'Indiscrète, *Vivement*

The title refers, according to the Trévoux dictionary, to a person “who cannot keep a secret, who errs through incaution, and through carelessness”. The piece doubtless portrays a chatterbox in Rameau's circle of acquaintances whose attributes he wished to preserve for posterity.

### EXCERPTS FROM LES BORÉADES (1763) TRANSCRIBED BY DIÉMER (1896)

Rameau's opera *Les Boréades* was commissioned to celebrate the Treaty of Paris, signed on 10 February 1763, bringing the Seven Years' War to an end. It was due to be performed as part of the entertainments organised for the Court at the Château de Choisy in June of the same year. Despite the accidental destruction of the stage of the Académie Royale de Musique in a fire on 6 April 1763, two public rehearsals with the composer in attendance were arranged, the first in the opera storehouse on rue Saint-Nicaise in Paris on 25 April and the second in Versailles two days later. The work was cancelled, however, for reasons that remain unclear, and no staged performance was given in Rameau's lifetime.

However, *Les Boréades* did not entirely disappear in the 19<sup>th</sup> century: on the contrary, the opera was made more easily accessible. The musical sources, comprising two manuscript scores and a full set of vocal and instrumental parts, were offered to the Royal Library (now the French National Library) in June 1843 by the heirs of the collector Jacques Joseph Marie Decroix, along with other scores by Rameau, in order to make them publicly available. The Decroix family's gift attracted the attention of a number of scholars with an interest in Rameau's music, including Louis Diémer. His collection for pianists "*Les Vieux Maîtres*" (Old Masters) contained excerpts from *Les Boréades*, including a *Gavotte pour les Heures et les Zéphyr*s (Gavotte for the Hours and the Zephyrs), an *Air pour Orithie et ses compagnes* (Air for Orithye and her companions), two short *Gavottes vives* (Lively gavottes) and an *Air très gay* (Very gay air). The edition echoed the concert he had organised at the Salle Érard in Paris on 19 May 1896 with the support of the Société des Instrumens Anciens, the programme of which included a selection of dances from the opera in a transcription for "a quartet of harpsichord, viola da gamba, viola d'amore and vielle, performed by Messrs Diémer, Delsart, Van Waefelghem and Grillet". The issue of the music journal *Le Ménestrel* dated 24 May 1896 contained a review of the concert, which included "several fragments of an unpublished opera by Rameau, called *Les Boréades* in the programme, the exact title of which is *Abaris ou Les Boréades*. The success of this final concert provided a brilliant conclusion to the Société des Instrumens Anciens' second year of existence, the public eagerly manifesting its pleasure." In the early 20<sup>th</sup> century, the pianist Marie Novello used Diémer's score to make the first recording of the *Gavotte for the Hours and the Zephyrs* in 1927, while Colette Schultz played the piece on a harpsichord in a concert organised by the Fêtes du Peuple movement at the Salle Gaveau in Paris on 2 December 1933. It is possible that she knew of Marie Novello's recording.

The fact that at least parts of *Les Boréades* were published and performed from 1896 confirms that the opera had been in the public domain ever since it was first unveiled during the public rehearsals with Rameau in attendance which took place in April 1763, a year before the composer's death. Following on from Diémer, Novello and Schultz, this recording of excerpts from *Les Boréades* revisited in the 19<sup>th</sup> century shows that, in contrast to the erroneous assertions long made by many specialists, Rameau's last lyric tragedy should not in any way be regarded as a posthumous work. Thus, the French National Library, as the mere custodian of the scores of *Les Boréades* gifted by the Decroix family, should never have sold the rights of exclusive use to a private publisher from 1976 to 2019. Let us then savour the pleasure of Diémer's touching transcription in Alexandre Paley's interpretation and not dwell on the injustice caused to performers of *Les Boréades* who for more than thirty years have had to pay royalties for a work that has long been in the public domain.

## 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 virtuosi 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.

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 : © Philippe Matsas, © AKG, © I-Stock

Livret : Patrick Florentin  
Traductions et relecture : Adrian Shaw (anglais)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Arnaud Bahuaud

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

© Les Concerts Parisiens © La Música LMU021

