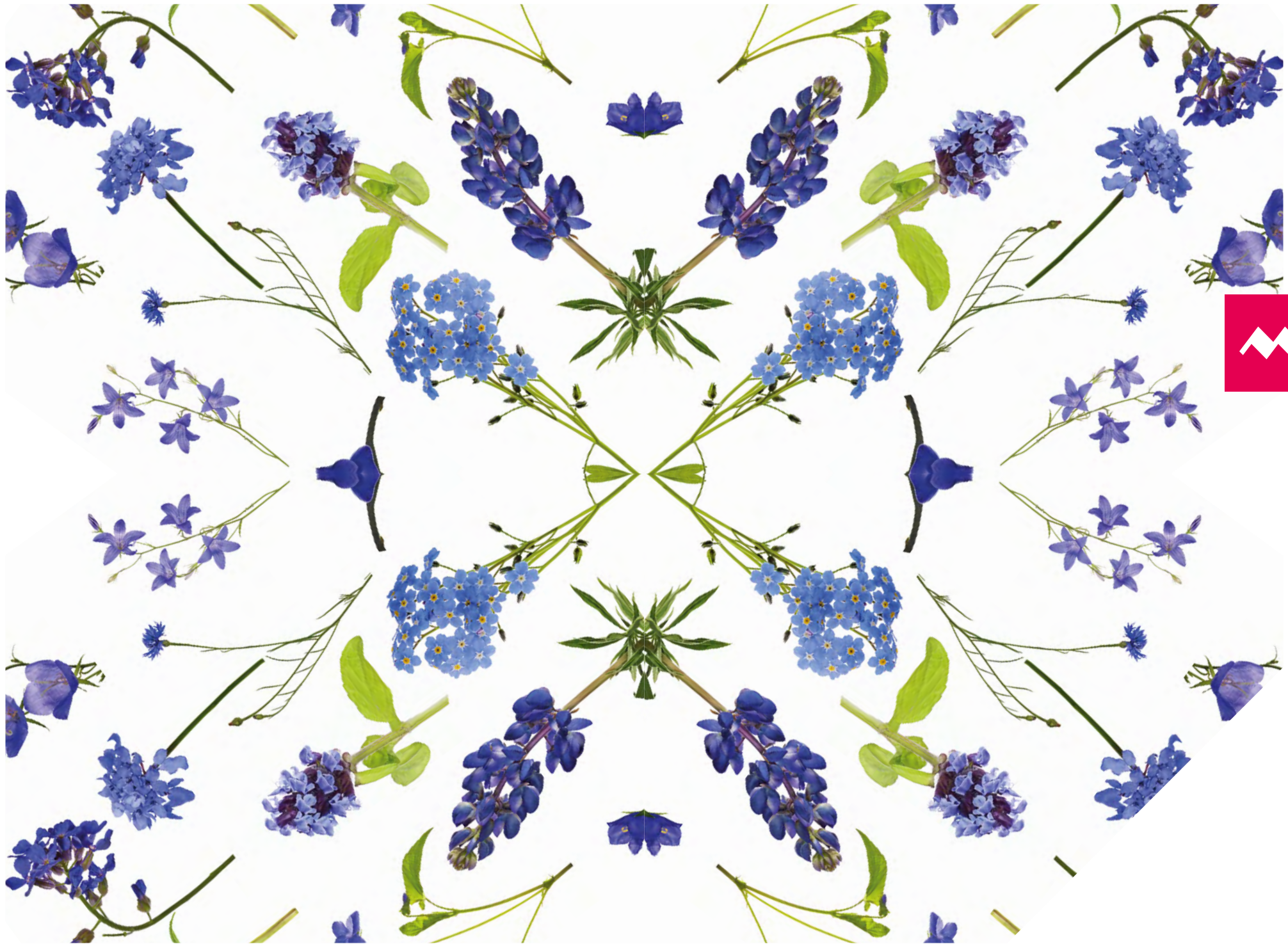




JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683 – 1764)

Nouvelles Suites de Pièces pour Clavecin, 1728 (Troisième Livre)

SUITE EN LA / IN A

- 1 Allemande – 9'02
- 2 Courante – 5'46
- 3 Sarabande – 3'18
- 4 Les Trois Mains – 7'38
- 5 Fanfarinette – 3'14
- 6 La Triomphante – 2'04
- 7 Gavotte – 2'36
- 8 1^{er} double – 2'01
- 9 2^e double – 1'59
- 10 3^e double – 2'12
- 11 4^e double – 1'38
- 12 5^e double – 1'44
- 13 6^e double – 1'59

SUITE EN SOL / IN G

- 14 Les Tricotets. Rondeau – 2'15
- 15 L'Indifférente – 3'00
- 16 Menuet I. Menuet II – 2'56
- 17 La Poule – 6'26
- 18 Les Triolets – 5'05
- 19 Les Sauvages – 2'21
- 20 L'Enharmonique. Gracieusement – 6'33
- 21 L'Égyptienne – 5'29

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 délaissier 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'écoulaient 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* ».

TROISIÈME LIVRE (1728)

En 1728, Rameau prolonge son expérience débutée avec ses livres de 1706 et 1724 en publiant un nouveau recueil intitulé *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, précédé d'une préface intitulée *Remarques sur les Pièces de ce livre et sur les différents genres de musique*, comportant de précieux conseils d'interprétation.

SUITE EN LA MINEUR

La *suite en la mineur*, qui précède la *suite en sol majeur* selon l'ordre voulu par Rameau, débute par des danses traditionnellement présentes dans les principaux recueils de clavecin contemporains.

L'*allemande* d'une écriture extrêmement fournie, reprend le thème de celle au début du livre de 1706, mais amplifiée par des phrases plus longues et des grands traits de doubles croches mêlés à des passages incessants entre les modes majeur et mineur.

La *courante* rappelle aussi celle du premier livre avec ses quarts montantes à la main droite très dynamiques, lui conférant un rythme bondissant éloigné de la danse pure.

La *sarabande* s'inspire, en dépit des notes inversées, de la seconde sarabande du premier livre, tout en y ajoutant un caractère majestueux avec ses arpèges luthés au milieu de la deuxième partie, ainsi qu'une marche harmonique superbe. Rameau l'a orchestrée dans son opéra *Zoroastre* (1749).

Avec *Les Trois Mains*, Rameau fait illusion par le croisement des mains et les sauts de la main gauche dans le registre supérieur du clavier par-dessus la main droite, innovation dont il était très fier et qu'il partage avec Scarlatti.

Fanfarinette, sans doute un diminutif de fanfaronne, malgré son titre affectif, cache mal un aspect martial appuyé et sa parenté avec la gigue du deuxième recueil.

La *Triomphante* est un rondeau dont le thème repose sur des accords parfaits et des gammes à l'allure opératique, et dans lequel Rameau crée la surprise avec un effet harmonique au deuxième couplet.

La *Gavotte suivie de six doubles* comporte un thème orné comme s'il était joué au luth et rappelle un air populaire que Rameau a pu entendre dans sa Bourgogne natale. Cette pièce, qui rappelle l'*Air* écrit par Haendel dans sa troisième suite de clavecin de 1720, donne lieu à six variations (ou *doubles*) d'une intensité et d'une virtuosité grandissantes. Ainsi, dans le premier double, le thème est confié à la main gauche, tandis qu'une ligne continue de doubles croches est confiée à la main droite. Dans le deuxième double, c'est exactement l'inverse, tandis que dans le troisième double, le thème est confié aux parties de dessus et de basse, pendant que la variation se déroule dans le registre médium du clavier partagé entre les deux mains. Le quatrième double évoque encore une fois Scarlatti avec ses notes répétées confiées aux deux mains. Le cinquième double voit son thème noyé dans les arpèges et les doubles croches à la main droite, tandis que dans le sixième, la main gauche se voit confier des sauts d'octaves avec des notes répétées entre tierces et quintes dans une virtuosité extrême.

SUITE EN SOL MAJEUR

La *suite en sol majeur* débute avec **Les Tricotets**, pièce sous-titrée *Rondeau*, écrite en style luthé et dont le titre se justifie par l'ambiguïté née de la superposition des rythmes 3/4 et 6/8.

L'Indifférente, écrite en duo, a une allure singulière avec ses croches confiées aux deux mains dans un mouvement uniforme et sans accent, malgré le passage de quelques modulations.

Les deux Menuets majeur et mineur comportent la même cellule rythmique basée sur des syncopes qui affectent le premier temps. Ces deux danses seront reprises par Rameau, pour la première dans son opéra *Castor et Pollux*, et dans *La Princesse de Navarre* pour la seconde.

La Poule est une pièce descriptive célèbre dans laquelle Rameau s'est amusé à noter lui-même sur la partition le thème composé de cinq croches répétées suivies de l'arpège : « co co co co codai ». Cette cellule est ensuite amplifiée et transformée avec le martèlement d'accords et d'arpèges déchaînés conférant au morceau une puissance tragico-comique.

Les Triolets par contraste est une pièce tranquille qui rappelle *l'Indifférente* dans son déroulement doux et paisible.

Les Sauvages, célèbre rondeau au rythme composé de sauts mélodiques en arpèges, est aussi un témoignage émouvant des pièces écrites par Rameau pour le théâtre de la Foire. L'exotisme transparaît dans le deuxième couplet aux effets harmoniques volontairement rudes. Transformée par une orchestration brillante dans la dernière entrée de l'opéra *Les Indes galantes* (1736), cette pièce devient une danse intitulée « *danse pour le calumet de la paix* » et un *air pour les Sauvages*, en faisant intervenir deux solistes et un chœur accompagnés par l'orchestre.

L'Enharmonique, sous-titré *gracieusement*, est une pièce savante dans laquelle Rameau fait montre d'une écriture audacieuse sans être dépourvue de mélancolie. Avec cette pièce, il tente de mettre en pratique la théorie harmonique qu'il a explicitée dans ses écrits scientifiques.

L'Égyptienne, qui désigne une gitane, finit le recueil, et rappelle elle aussi la musique écrite pour le théâtre de la Foire avec son rythme agité et ses traits de virtuosité en tout genre, transportant l'auditeur dans un style proche de celui de Scarlatti.





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 Chisinau, 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 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".

THIRD BOOK (1728)

In 1728, Rameau continued the journey begun with his books of 1706 and 1724, publishing another collection called *New Suites of Harpsichord Pieces*, preceded by a preface entitled *Remarks on the Pieces in this Book and on the Different Styles of Music*, which contains valuable advice on how to perform them.

SUITE IN A MINOR

The *Suite in A minor*, which precedes the *Suite in G major* in Rameau's preferred order, begins with the dances that traditionally featured in collections of harpsichord music at the time.

The densely written **Allemande** takes up the theme of the piece which begins the 1706 book, though amplified by extended phrases and long lines of semiquavers, constantly shifting between major and minor.

The **Courante** is also reminiscent of the one in the *First Book*, its energetic ascending fourths in the right hand giving the rhythm a certain bounce which takes it away from pure dance.

The **Sarabande** is inspired, despite its inverted notes, by the second sarabande of the First Book, while adding a majestic dimension with its lute-style arpeggios in the middle of the second section and a superb harmonic progression. Rameau orchestrated the piece for his opera *Zoroastre* (1749).

In **Les Trois Mains**, Rameau achieves the illusion of a third hand through the use of crossed hands and notes played by the left hand above the right in the upper register of the keyboard, an innovation which he shared with Scarlatti and of which he was particularly proud.

Fanfarinette, despite the affectionate diminutive of the title, ill conceals a distinctly martial aspect and a certain kinship with the gigue in the *Second Book*.

La Triomphante is a rondeau, its theme based on perfect chords and scales with an operatic flourish; Rameau creates a surprise harmonic effect in the second episode.

The **Gavotte suivie de six doubles** begins with a theme ornamented as though it were being played on a lute, reminiscent of a popular song that Rameau might have heard in his native Burgundy. The theme, not unlike the *Air* in Handel's *Third Suite for Harpsichord* of 1720, provides the basis for a set of six variations (or doubles), of increasing intensity and virtuosity. In the first variation, the theme is heard in the left hand while the right plays a continuous line of semiquavers. The second variation uses exactly the opposite disposition, while in the third the theme is heard in the treble and bass while the variation is played in the middle register of the keyboard, shared between the two hands. The fourth variation, with its repeated notes in both hands, again recalls Scarlatti. In the fifth variation the theme is flooded in right-hand semiquaver arpeggios, while in the sixth variation, in a highly virtuoso display of keyboard technique, the left hand is given octave leaps with repeated notes between the thirds and fifths.

SUITE IN G MAJOR

The *Suite in G major* begins with **Les Tricotets**, sub-titled *Rondeau*, written in lute style (*style brisé*). The title, with its reference to a fast dance in which the movement of the dancers' feet was compared to that of knitting needles, is inspired by the ambiguity arising from the superposition of 3/4 and 6/8 time.

The two-part **L'Indifférente** has a curious aspect which derives from the uniform, unaccented movement of quavers in both hands, despite some modulations.

The two **Menuets**, in major and minor key, make use of the same rhythmic element, based on syncopations which affect the first beat. Rameau reused the two dances, the first in his opera *Castor et Pollux*, the second in *La Princesse de Navarre*.

La Poule is a famous descriptive piece in which Rameau playfully notes the hen's cackle (*co co co co codai*) under the theme comprising five repeated quavers followed by an arpeggio. The initial thematic element is then amplified and transformed with repeated chords and cascading semiquavers, giving the piece a certain tragicomic power.

Les Triolets, in contrast, is a calm piece, unfolding gently and peacefully in a manner reminiscent of *L'Indifférente*.

Les Sauvages, a famous rondeau whose rhythm is determined by the angular, arpeggiated melodic line, also bears moving witness to the music Rameau wrote for the Théâtre de la Foire. The exotic element is apparent in the second episode, with its deliberately rough harmonic effects. Transformed by brilliant orchestration in the last Entrée of the opera *Les Indes Galantes* (1736), the piece becomes a dance entitled "Dance of the Peace Pipe" and an "Air for the Savages" for two soloists and chorus with orchestral accompaniment.

L'Enharmonique, sub-titled *Gracefully*, is a skilful piece in which Rameau displays bold compositional technique, though not without a tinge of melancholy. In it, he seeks to put into practice the harmonic ideas he developed in his theoretical writings.

L'Égyptienne, meaning a gipsy girl, ends the suite with another reminder of the music written for the Théâtre de la Foire, its restless rhythms and virtuoso passagework whirling the listener away in a style close to that of Scarlatti.



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 Conservatoire 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



*Portrait de Rameau par Dolfino,
lithographie, Naples, XIX^e siècle*

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.

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 täglich 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 Mäzens 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“.

DRITTER BAND, 1728

1728 erweitert Rameau seine ersten zwei Sammelbände von 1706 und 1724 mit einer weiteren Veröffentlichung, den *Nouvelles suites de pièces de clavecin* („Neue Cembalo-Suiten und -Stücke“) mit dem Vorwort *Remarques sur les Pièces de ce livre et sur les différents genres de musique* („Bemerkungen zu den Stücken dieses Bandes und über die unterschiedlichen Musikgattungen“) und mit wertvollen Interpretationshinweisen.

SUITE IN A-MOLL

Die *a-moll-Suite*, die nach der von Rameau gewollten Ordnung der G-Dur-Suite vorangestellt ist, beginnt mit Tänzen, die traditionell in den wichtigsten der damaligen Cembalo-Sammlungen enthalten waren.

Die **Allemande** ist sehr dicht angelegt und greift das Thema der Allemande aus der Sammlung von 1706 auf. Es wird jedoch durch längere Phrasen und ausgedehnte Sechzehntel-Passagen, die mit ständig zwischen Dur und moll changierenden Passagen wechseln, erweitert.

Auch die **Courante** erinnert an die Courante aus dem ersten Band. Die in der rechten Hand dynamisch aufsteigenden Quartan verleihen ihr einen sprunghaften, wenig tänzerischen Charakter.

Die **Sarabande** verweist trotz umgekehrter Notenfolge auf die zweite Sarabande der ersten Sammlung. Allerdings erhält sie mit ihren gebrochenen Akkorden in der Mitte des 2. Teils einen erhabenen Charakter, der durch einen wundervollen harmonischen Verlauf ergänzt wird. Für seine Oper *Zoroastre* (1749) hat Rameau diese Sarabande für Orchester umgearbeitet.

Mit **Les Trois Mains** täuscht Rameau ein dreihändiges Spielen vor. Dabei überkreuzen sich die Hände und die linke Hand springt wiederholt über die rechte Hand in den oberen Tonbereich der Tastatur – eine Erfindung, auf die er sehr stolz war, und die er mit Scarlatti teilt.

Fanfarinette. Es handelt sich offenbar um ein Diminutiv der Bezeichnung Fanfaronne. Und trotz der Verniedlichung im Namen weist sie unschwer

einen deutlich martialischen Charakter auf, sowie eine Verwandtschaft mit der Gigue aus der zweiten Sammlung.

La Triomphante ist ein Rondo, dessen Thema auf perfekten Akkorden und opernartigen Tonläufen aufgebaut ist, und in dem Rameau im zweiten Couplet mit einer harmonischen Überraschung aufwartet.

Die **Gavotte suivie de six doubles** hat ein lautenähnlich verziertes Thema, das einem Volkslied aus Rameaus Heimat, der Bourgogne, ähnelt. Dieses Stück erinnert an die *Air* von Händel, die dieser in seiner dritten Cembalo-Suite von 1720 komponiert hat. Dem Thema folgen sechs Variationen oder Doubles, die zunehmend eindringlich und virtuos werden. Im ersten Double tritt das Thema in der linken Hand auf, während die rechte Hand durchweg Sechzehntelläufe spielt. Im zweiten Double ist es genau umgekehrt, während das Thema im dritten Double im oberen Tonhöhenbereich und in den Tiefen liegt, und die Abwandlung sich im mittleren Bereich in beiden Händen abspielt. Das vierte Double erinnert mit seinen Notenwiederholungen in beiden Händen wieder an Scarlatti. Im fünften Double geht das Thema in den Arpeggios und Sechzehntelnoten der rechten Hand fast unter, und im sechsten Double schließlich erhält die linke Hand einen äußerst virtuoson Part mit Oktavsprüngen und Tonwiederholungen mit Terzen und Quinten.

SUITE IN G-DUR

Die *G-Dur-Suite* beginnt mit **Les Tricotets**, einem Stück mit dem Untertitel *Rondeau*, das im Lautenstil mit gebrochenen Akkorden komponiert ist, und dessen Name sich durch das Übereinanderschichten von 3/4- und 6/8-Rhythmen erklärt.

L'Indifférente ist als Duo komponiert und hat einen ganz eigenen Charakter mit seinen Achtelnoten in beiden Händen, wodurch trotz einer modulierenden Passage ein gleichmäßiger, akzentloser Fluss entsteht.

Les deux Menuets in G-Dur und in g-moll haben dieselbe rhythmische Motivzelle mit Synkopen auf der ersten Taktzeit. Diese zwei Tänze verwendet Rameau weiter: den ersten in seiner Oper *Castor et Pollux* und den zweiten in der lyrischen Komödie *La Princesse de Navarre*.

La Poule ist ein bekanntes Programmstück, bei dem Rameau aus Spaß das Thema mit den fünf aneinander gereihten Achtelnoten und dem anschließenden Arpeggio sowie eine Lautmalerei für Hühnergegacker auf die Partitur schreibt: „co co co co codai“. Diese Motivzelle wird dann mit hämmernden Akkorden und wilden Arpeggien erweitert und verarbeitet, die dem Stück eine tragikomische Wirkung verleihen.

Les Triolets dagegen ist ein ruhiges Stück, das in seinem sanften, friedlichen Verlauf an *L'Indifférente* erinnert.

Les Sauvages, das berühmte rhythmische Rondo mit arpeggierten Melodiesprüngen, zeugt auf eindringliche Weise von Rameaus Stücken, die er für das Théâtre de la Foire komponiert hatte. Das zweite Couplet wirkt mit ihren bewusst schroffen harmonischen Wendungen recht exotisch. In einer meisterhaften Orchestrierung verwandelt Rameau es im letzten Aufzug seiner Oper *Les Indes galantes* (1736) in einen Tanz mit dem Titel „danse pour le calumet de la paix“ („Tanz für die Friedenspfeife“) und „air pour les Sauvages“ („Lied für die Wilden“), bei dem zwei Solisten und ein Chor vom Orchester begleitet werden.

L'Enharmonique, mit dem Untertitel „gracieusement“ („anmutig“), ist ein kunstvolles Stück, in dem Rameau mit einem kühnen, aber teils auch melancholischen Stil besticht. Er versucht in ihm die Harmonielehre seiner wissenschaftlichen Schriften in die Praxis umzusetzen.

L'Égyptienne, womit eine Zigeunerin gemeint ist, beendet die Sammlung. Das Stück erinnert mit seinem unruhigen Rhythmus und seinen vielartig virtuos Zügen, die den Zuhörer teils in die Welt Scarlattis versetzen, ebenfalls an die Musik, die Rameau für das Théâtre de la Foire komponiert hat.



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 Be-

wunderung er erfährt, zeigt sich an den zahlreichen Konzerteinladungen 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, 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.lamusica.fr

© Les Concerts Parisiens © La Música LMU002





la  úsica