



Sergei Rachmaninov
(1873-1943)

SERGEÏ RACHMANINOV (1873 – 1943)

1 Prélude Op. 3 n° 2 en ut dièse mineur – Lento – Agitato – 4'40

10 Préludes Op. 23

2 N° 1 en fa dièse mineur – Largo – 5'11

3 N° 2 en si bémol majeur – Maestoso – 4'42

4 N° 3 en ré mineur – Tempo di menuetto – 5'26

5 N° 4 en ré majeur – Andante cantabile – 5'29

6 N° 5 en sol mineur – Alla marcia – 5'24

7 N° 6 en mi bémol majeur – Andante – 4'43

8 N° 7 en ut mineur – Allegro – 3'14

9 N° 8 en la bémol majeur – Allegro vivace – 4'48

10 N° 9 en mi bémol mineur – Presto – 2'38

11 N° 10 en sol bémol majeur – Largo – 4'17



Études-Tableaux Op. 33¹

12 N° 1 en fa mineur – Allegro non troppo – 3'49

13 N° 2 en ut majeur – Allegro – 2'44

14 N° 5 en mi bémol mineur – Non allegro – Presto – 2'12

15 N° 6 en mi bémol majeur – Allegro con fuoco – 2'42

16 N° 7 en sol mineur – Moderato – 4'55

17 N° 8 en ut dièse mineur – Grave – 3'45

Alexander Paley, piano

¹ Au moment de la publication, Rachmaninov retira les études n°3 et 4. Elles ont été réintégrées au recueil à titre posthume. Voir les notes musicologiques.

PAYSAGES DE L'ÂME SLAVE

Michel Fleury

Musicologue

Avec ses quatre concertos, ses deux sonates et son important catalogue de pièces brèves, Rachmaninov a écrit l'un des plus importants chapitres du répertoire pianistique. Il a fallu près d'un siècle pour s'en rendre compte. Leur auteur a longtemps été brocardé en des temps où le culte de la laideur était à son comble et où le sentiment était banni de l'art. La richesse et la beauté de ses harmonies, l'interminable abondance de son inspiration mélodique, la couleur d'un orchestre ne dédaignant pas une pâte un peu « grasse », hollywoodienne avant la lettre : cette plénitude, hérétique aux yeux des tenants du « progrès » en art, était d'autant plus sévèrement condamnée qu'elle était chargée à un haut degré d'une impardonnable émotivité. À l'époque du néo-classicisme et du sérialisme triomphants, ces tares étaient indélébiles, et de nombreux esprits éclairés, ou présumés tels, ne voyaient en lui qu'un « simple d'esprit » pourvu d'un instinct suffisant pour trouver des mélodies si émouvantes que cela en était gênant. Ce n'était que de la musique d'ambiance pour supermarché, au mieux de la musique pour un mauvais film sentimental... L'utilisation par le cinéaste David Lean du *Concerto n°2* comme musique pour son chef d'œuvre *Brève rencontre* (1945) aggrava d'ailleurs encore le cas de Rachmaninov. Un esprit aussi perspicace et raffiné que Lucien Rebatet se fait dans *Une Histoire de la musique* l'écho de l'opinion prévalant alors : « Parce que les virtuoses y trouvent leur content de prouesses mécaniques, ses concertos encombrant encore nos programmes. Démodés, creux, n'ayant même pas conservé leur brillant, ils sont pour notre temps le pendant de toute la friperie des Henri Herz, des Czerny, des Thalberg entre 1830 et 1850. » La lassitude vis-à-vis de l'avant-garde et d'une conception trop intellectualiste de la musique qui s'est faite jour à compter des années 1990 s'est accompagnée d'une réhabilitation partielle des valeurs esthétiques du romantisme. Cette dernière a joué en faveur de Rachmaninov, dont les œuvres comptent aujourd'hui au nombre de celles les plus souvent jouées et enregistrées.

La musique pour piano seul est peut-être moins populaire que les concertos : moins spectaculaire en général, elle est d'une écriture relativement mieux en rapport avec son époque. Si les *Morceaux de fantaisie* op. 3 et op. 10, et, dans une moindre mesure, les *Moments musicaux* op. 16 sont encore tributaires de Chopin, de Liszt et du cher Tchaïkovski (le maître bien aimé), à partir des *Dix Préludes* op. 23 (1903) s'affirme une individualité totalement originale, aussi bien sur le plan de la

texture pianistique que de l'harmonie. On ne le soulignera jamais assez : Rachmaninov ne possède pas seulement une prodigieuse invention mélodique, mais aussi une remarquable imagination dans le domaine de l'harmonie, et cette originalité est davantage encore perceptible dans ses œuvres pour piano sans orchestre. Il utilise des enchaînements d'accords originaux, par note commune ou par le chromatisme, et surtout, par le jeu des parties intérieures. Les notes de passage (souvent chromatiques) créent des agrégations complexes et parfois difficile à classer. Il serait de ce fait presque aussi original que Prokofiev pour peu que l'on s'efforce de le lire dans le détail, même si les dissonances sont savamment dissimulées sous l'euphonie de l'ensemble. C'est particulièrement vrai des *24 Préludes dans tous les tons*, à l'exception du célèbre *Prélude en ut # mineur* op. 3 n°2, cortège funéraire d'un tragique un peu trop calculé, tapageur jusqu'à la violence, page de jeunesse (1892) qui connaît toujours le succès malgré son côté théâtral excessif. Si on l'adjoint aux deux cahiers de la maturité (*Dix Préludes* op. 23 et *Treize Préludes* op. 32), les *Préludes* de Rachmaninov couvrent les 24 tonalités, mais sans ordre systématique, contrairement aux préludes de Bach, Chopin, Debussy, Scriabine, Bowen ou Chostakovitch. L'auteur donne du genre une définition suffisamment large pour s'appliquer à un grand nombre de pièces de Bach jusqu'à ses contemporains : « *Le prélude est une forme de musique absolue, destinée, comme son nom l'indique, à être jouée avant un morceau de musique plus important ou comme introduction à une certaine fonction. La forme s'est toutefois étendue à de la musique tout à fait indépendante. Mais aussi longtemps que ce nom sera donné à un morceau de musique, l'œuvre devra, dans une certaine mesure, satisfaire à la signification de ce titre* ». Cette forme reste très libre, ainsi que l'illustrent les pièces de l'op. 23 : forme simple monothématique (n°1, n°10), lied de coupe ABA (n°2 et n°5), voire même rondo (n°8). Le n°6 est une véritable romance sans parole, le n°10 un nocturne, tandis que le n°9 s'apparente à une étude... Le cahier entier est un hommage à Chopin, dont l'héritage s'enrichit d'une pianistique et d'une harmonie modernes. Davantage que dans l'op. 32, plus réservé, qui par son économie de moyens et sa relative austérité s'apparente aux *Études-tableaux*, libre cours est ici donné à une fantaisie et à une imagination qui se coulent miraculeusement dans le moule d'une forme d'une souveraine perfection. Cet alliage de générosité, de liberté et de proportions idéales est le résultat d'un véritable « printemps de la création », d'un retour à la vie au terme de plusieurs années d'un hiver stérile, sous l'emprise de la neurasthénie et de l'alcool, qui faillirent avoir raison du musicien. Le *Concerto n°2*, la *Sonate pour violoncelle et piano*, la cantate *Printemps*, les *Variations sur un thème de Chopin* et les *Préludes* op. 23 sont ainsi les fruits de la période de bonheur et de sérénité représentée par le début des années 1900. En avril 1902, Rachmaninov se maria avec sa cousine Natalia Satine (l'un des témoins était Alexander Siloti, qui avait dirigé l'orchestre l'année précédente lors de la création triomphale du *Concerto n°2*) ; après le voyage de noce, les jeunes mariés s'installèrent

dans la résidence familiale d'Ivanovka, au sud-est de Moscou, et c'est donc au cœur de la nature, au cours de l'été 1903, dans la félicité de la venue au monde d'une petite fille, que virent le jour les *Dix Préludes* op. 23. Youri Glebov a écrit à propos des préludes qu'ils représentent « *le sol originel russe... d'un paysage authentiquement russe, non pas imaginé par un esprit enclin au pittoresque, mais perçu par l'âme sensible du musicien* », ceci s'appliquant aussi bien à l'op. 23 qu'à l'op. 32. Certainement, ces pièces peuvent faire figure d'un équivalent musical des paysages impressionnistes de Levitan, et Sviatoslav Richter s'exprime ainsi au sujet de la pièce en fa # mineur, empreinte d'une tranquille nostalgie, qui ouvre le recueil : « *On y ressent la fraîcheur d'une soirée russe, au bord d'un étang d'où s'élève le brouillard. Ambiance lévitanienne* ». Les dix pièces du recueil constituent un échantillon représentatif des différentes facettes du style de l'auteur à l'époque du célèbre *Concerto n°2*. Le numéro 4 et le numéro 6 illustrent, chacun à leur manière, le lyrisme très direct de Rachmaninov, son inimitable capacité à faire chanter par le piano d'émouvantes cantilènes qui prennent leur essor sur d'opulentes harmonies arpégées par la main gauche. Dans la partie médiane du quatrième, en ré majeur, la cantilène s'installe dans le registre médian en s'ornant de contrepoints dans le registre aigu, d'autant plus expressifs que leur rythme ternaire se superpose au rythme binaire des arpèges de la main gauche ; ce beau nocturne s'apparente au *Moment musical n°5*. Le numéro 6 aurait été composé à l'aube du 14 mai, dans l'euphorie de la naissance de la petite Irina. Cette pièce pleine d'une innocence frémissante, ivre de bonheur, est peut-être la plus belle du cahier. Les arpèges de la main gauche, minutieusement orfévres, mettent d'autant mieux en valeur le chant en *portamento* de la droite que l'oreille les perçoit comme une sorte de contrechant expressif brochant la mélodie dans un contexte harmonique orné de chromatismes subtils. Cette sublime mélodie est la sœur jumelle du second thème lyrique du premier mouvement du *Concerto n°2*, lui aussi en mi b majeur. D'une très grande difficulté, le numéro 2 en si bémol majeur cultive l'héroïsme, avec ses exultantes fanfares d'accords émergeant d'une houle d'arpèges ; le registre médian de la partie centrale entonne une longue mélodie en valeurs longues, s'élevant par paliers modulant, dont les soupirs nostalgiques nous parviennent après avoir traversé un déferlement d'accords brisés carillonnés par la droite, l'ensemble épaulé par d'amples arpèges dans le grave : du Rachmaninov premier cru, un résumé épigrammatique des procédés les plus caractéristiques de l'auteur. Le numéro 3, en ré mineur, exploite une veine archaïsante avec sa coupe de menuet et ses imitations en canon d'un dessin de doubles croches que se renvoient les deux mains. Le numéro 5 est à juste titre célèbre : une marche héroïque encadrant un interlude lyrique dont l'ample mélodie interrogative se déploie sur un tapis d'arpèges (passe également comme un souvenir du *Concerto n°2* ; on entend ce prélude joué dans un salon pétersbourgeois, comme couleur locale additionnelle, au début du film de David Lean *Le Docteur Jivago*). Les préludes 7 et 8 sont des études

extrêmement brillantes, l'épure géométrique des girations du numéro 7 (en do mineur) attestant une modernité souvent contestée à l'auteur, le numéro 8 ajoutant des chromatismes tournoyants et raffinés aux éclaboussements pianistiques dans le contexte fluide de jeux d'eau impressionnistes. Encore une étude, sorte de mouvement perpétuel en double croches d'une exécution extrêmement difficile en raison des chromatismes en perpétuelle notes de la main droite, le numéro 9 (en mi b mineur) fait allégeance à l'*Étude* op. 25 n°6 de Chopin. Le dernier morceau (sol b majeur) est encore un paysage au crépuscule dont la mélodie, d'abord confiée à la main gauche, se dissout dans les subtils chromatismes de brumes vespérales telles que les affectionnent Tchékhouv et Lévitane.

En tant qu'interprète, Rachmaninov était d'une implacable rigueur : respect total du texte, précision absolue du toucher, tempo enlevé, le tout assorti de doigts d'acier. Rubato et sentimentalité se situaient aux antipodes de son approche, dont témoignent un certain nombre d'enregistrements. Ces particularités semblent au premier abord en opposition avec le lyrisme sans complexe des œuvres écrites jusqu'au *Concerto n°3*, daté de 1909, qui abondent toutes en ces cantilènes prenantes à la limite de l'effusion sentimentale. Cependant, à partir de cette date, se manifeste une inclination vers l'objectivité, une condensation par laquelle sa musique tend à s'aligner avec la rigueur et l'exactitude de l'interprète. Cela tient peut-être à la condescendance avec laquelle ses œuvres étaient accueillies par les *cognoscenti*, qui se conjuga à un manque foncier de confiance en soi (qui avait conduit à la crise de neurasthénie des années 1897 – 1900). À compter du second cahier de *Préludes* op. 32 (1910), les mélodies romantiques se font rares, tandis que se renforce la richesse de détail de l'accompagnement, surtout dans les passages de transition, et que le langage harmonique se fait progressivement plus audacieux, cassant, acide jusqu'à l'abrasif, friand de ruptures inattendues. La vigueur rythmique s'accroît, avec un caractère percussif qui retient peut-être quelques-unes des innovations de Prokofiev et de Stravinski dans ce domaine. C'est à cette esthétique renouvelée que ressortissent les deux cahiers d'*Études-Tableaux* op. 33 (1911) et op. 39 (1916 – 1917). En ce qui concerne leur dénomination, les préoccupations descriptives l'emportent de beaucoup sur celles de la technique pianistique, et il faut davantage les considérer comme des « tableaux » que comme des « études » (l'auteur avait pensé au départ les appeler « Préludes-Tableaux »). Comme d'ordinaire, Rachmaninov resta secret sur l'origine littéraire ou picturale de ces tableaux, ne livrant quelques indices de programme que lorsque Koussevitzky demanda à Respighi d'orchestrer cinq de ces pièces : le n°6 s'inspire ainsi d'une fête foraine et le n°8 d'un tableau d'Arnold Böcklin. Se greffa sans doute sur les allusions picturales et littéraires le spectacle envoutant de la nature autour de la propriété d'Ivanovka, récemment donnée au jeune couple par Alexandre Satine. Rachmaninov sillonnait alors la vaste plaine au volant de la

luxueuse automobile Mercedes achetée à grands frais grâce au produit des tournées de concerts aux États-Unis l'année précédente. L'op. 33 se composait à l'origine de 9 pièces. Au moment de la publication, Rachmaninov retira les numéros 3, 4 et 5. La pièce n°5 fut par la suite intégrée à l'op. 39 en tant que n°6. Les pièces n°3 et 4 ont été réintégrées au recueil de l'op. 33 à titre posthume, occupant alors leur position originelle, ou bien quelquefois reportées en fin de volume en qualité d'opus posthumes.

La première pièce (fa mineur) oppose une mélodie lyrique jouée dans le registre moyen par la main droite (et apparentée au premier thème du premier mouvement du concerto n°3), à une marche dans le grave, dont le caractère hésite entre martial et grotesque. Il en résulte un déhanchement typique de l'humour sarcastique de l'auteur, qui n'est pas si éloigné de celui de Prokofiev. La seconde en ut majeur se situe dans un registre lyrique, avec une mélodie nonchalante à la main droite, portée par les flots ondoyants d'un accompagnement en arpèges sur un rythme ostinato de quatre doubles croches / une croche à la main gauche. L'accompagnement aussi bien que la mélodie apparentent ce morceau au prélude op. 32 n°12. Le n°5 (mi b mineur) possède vraiment un caractère d'étude et est l'une des plus difficiles de l'op. 33 avec sa course vertigineuse de la main droite affrontant sauts d'octaves et périlleux chromatismes ; cet incessant tournoiement lui a valu d'être surnommé en Russie « La Tempête de neige ». Le n°6 (mi b majeur) prend ses quartiers au cœur d'une fête foraine : fanfares entraînantes de l'ouverture, allègres sonnaillies et marches militaires évoquent des réjouissances aussi débridées que celles de *Petrouchka*. La coda est particulièrement brillante et virtuose. Après un tel déploiement sportif, le tempo modéré du n°7 (sol mineur) permet au pianiste de reprendre son souffle. Sa grande économie de moyen n'est pas incompatible avec une remarquable richesse harmonique. Le thème très chantant prend son essor sur des arpèges qui se partagent bientôt entre les mains, le chant alternant lui aussi entre main droite et main gauche. Cette mélodie s'interrompt pour une partie centrale en forme de cadence virtuose, avant la reprise, le chant se voyant cette fois interrompu par une gamme mélodique ascendante aux deux mains ; deux accords parfaits de sol mineur pianissimo concluent alors, à la façon de la *Ballade en sol mineur* de Chopin. Le dernier morceau est aussi le plus dramatique. Ce *Grave* en ut # mineur s'avère presque athématique. Un rythme pointé d'un caractère obsessionnel, un conflit majeur-mineur dont le mineur sort vainqueur, de lourds carillons percussifs étayés d'immenses arpèges de la main gauche créent un climat à la fois statique, sinistre et d'une violence extrême, dont le tragique funèbre et déclamatoire renouvelle celui du célèbre *Prélude en ut dièse mineur* avec, en prime, une modernité agressive, âpre et presque expressionniste.

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). Il a enregistré au piano pour le label La Música l'intégrale des œuvres de Jean-Philippe Rameau dont l'interprétation a passionné la critique.



LANDSCAPES OF THE SLAV SOUL

Michel Fleury

Musicologist

EN

With four concertos, two sonatas and a substantial number of shorter pieces, Rachmaninoff was a major contributor to piano repertoire, even though it took nearly a hundred years for that fact to be realised. The composer was long held up to ridicule while the cult of ugly was at its peak and sentiment banished from art. The richness and beauty of his harmonies, the inexhaustible wellspring of his melodic inspiration, the lush, luxuriant colours of his orchestra, prefiguring Hollywood: such lavishness, heretical to the proponents of “progress” in art, was condemned all the more harshly for the weight of an unforgivable emotional charge. These were indelible flaws in an age where neo-classicism and serialism reigned triumphant, and many of the enlightened, or supposedly so, saw Rachmaninoff as little more than a “simpleton” with an instinct for coming up with melodies so moving as to be an embarrassment. It was mood music for supermarkets, at best the score of a bad sentimental movie. The filmmaker David Lean’s use of the *Concerto no. 2* for the soundtrack of his 1945 masterpiece *Brief Encounter* only made matters worse. A critic as perceptive and refined as Lucien Rebatet, in his *Une Histoire de la musique*, echoes the received wisdom of the day: “Because *virtuosi* find in them their fill of technical feats, his *concerti* continue to clutter up our concert programmes. Outdated, hollow, not even having conserved their brilliance, they are our day’s equivalent of the fripperies of Henri Herz, Czerny, Thalberg and others of their ilk in the period between 1830 and 1850.” In the 1990s, however, weariness with the avant-garde and with an over-intellectualised idea of music led to a partial rehabilitation of the aesthetic values of romanticism. This in turn benefited Rachmaninoff, whose works are now among the most widely played and recorded.

The music for solo piano may be less popular than the concertos, being generally less spectacular, though relatively better written for its time. While the *Morceaux de fantaisie* op. 3 and op. 10 and, to a lesser extent, the *Moments musicaux* op. 16 still owe a debt to Chopin, Liszt and Tchaikovsky, the beloved master, an entirely original personality shows through as of the *Ten Preludes* op. 23 (1903), in terms of both pianistic texture and harmony. It can never be over-emphasised: Rachmaninoff possessed not only a prodigious fount of melodic invention but also a remarkable harmonic

imagination, and that originality is even more apparent in his works for piano without orchestra. His unusual chord progressions may originate from a common note or a chromatic succession, but above all from the interplay of the inner parts. The often chromatic passing notes create complex clusters that can be difficult to classify: a detailed reading could buttress a claim to an originality almost as great as Prokofiev’s, even if dissonance is skilfully concealed within a euphonious whole. This is especially true of the *24 Preludes*, with the exception of the ultra-famous *Prelude in C sharp minor* op. 3 no. 2. A funeral procession of showy, almost violent contrasts whose tragic mood is overly calculated, this youthful work from 1892 continues to enjoy popular success despite its excessive theatricality. Adding it to the two mature sets (*10 Preludes* op. 23 and *13 Preludes* op. 32), Rachmaninoff’s *Preludes* cover all 24 major and minor keys, though, unlike those of Bach, Chopin, Debussy, Scriabin, Bowen or Shostakovich, in no systematic order. The composer gives a sufficiently extensive definition of the form to apply to a large number of works ranging from Bach to his contemporaries: “The prelude is a form of absolute music intended, as its name implies, to be played before a larger-scale piece or as an introduction to a certain function, though the form has been extended to music that stands entirely for itself. For as long as the name is given to a piece of music, however, the work must to some extent fulfil the meaning of its title.” The form remains very free, as the pieces in op. 23 show, including a simple, single-theme form (nos. 1 and 10), an ABA *Lied* (nos. 2 and 5) and even a rondo (no. 8). No. 6 is a song without words and no. 10 a nocturne, while no. 9 resembles a study. The entire set is a tribute to Chopin, his heritage enriched by modern pianistics and harmony. In contrast to the more reserved op. 32, similar in its economy of means and relative austerity to the *Etudes-tableaux*, here fantasy and imagination are given free rein, flowing miraculously into the mould of a sovereignly perfect form. This combination of generosity, freedom and ideal proportion is the fruit of a “creative spring”, a return to life after several years of sterile winter in the grip of neurasthenia and alcohol which almost did for the composer. The *Concerto no. 2*, the *Sonata for Cello and Piano*, the cantata *Spring*, the *Variations on a theme of Chopin* and the *Preludes* op. 23 were the rich harvest of a period of happiness and serenity in the early 1900s. In April 1902, Rachmaninoff married his cousin Natalia Satina (one of the witnesses was Alexander Siloti, who had conducted the orchestra during the triumphant first performance of the *Concerto no. 2* the previous year). After their honeymoon, the young couple moved into the family residence at Ivanovka, south-east of Moscow: it was thus amid nature, during the summer of 1903, in the happiness of the birth of a daughter, that the *10 Preludes* op. 23 came into being. Yuri Glebov has written of the preludes that they represent “the original Russian soil [...] of an authentically Russian landscape, not the construct of an imagination inclined to the picturesque but perceived by the sensitive soul of a musician”, a sentiment which applies equally

to op. 23 and op. 32. The pieces can indeed seem like the musical equivalent of Levitan's impressionist landscapes, and Sviatoslav Richter says of the F sharp minor prelude which opens the set, tinged with quiet nostalgia: "In it you can feel the freshness of a Russian evening beside a pond from which mist rises. Levitanian atmosphere." The ten pieces in the set are a representative sample of the different facets of the composer's style in the period during which he wrote the famous *Concerto no. 2*. No. 4 and no. 6 illustrate, each in their own way, Rachmaninoff's very direct lyricism, the inimitable way in which the piano sings moving cantilena lines which take flight over opulent arpeggiated harmonies in the left hand. In the central section of no. 4 in D major, the cantilena settles in the middle register, embroidered with upper-register counterpoint, made all the more expressive by the superimposition of their ternary rhythm on the binary metre of the left-hand arpeggios; this beautiful nocturne bears a family resemblance to the *Moment musical* no. 5. No. 6 is said to have been composed early in the morning of 14 May, in the euphoria of Irina's birth. Full of a shimmering innocence, intoxicated with happiness, the piece is perhaps the loveliest in the set. The meticulously crafted left-hand arpeggios set off the portamento line in the right hand all the more as the ear hears them as a sort of expressive counter-melody, embroidering the tune against a harmonic background ornamented by subtle chromaticisms. The sublime melody is the twin of the lyrical second theme of the first movement of the *Concerto no. 2*, also in E flat major. The very difficult no. 2 in B flat major cultivates heroism with its exultant fanfares of chords emerging from a tumult of arpeggios; in the central section, a chant in long note-values is sustained in the middle register, rising by modulation in steps whose nostalgic sighs reach us through cascading peals of broken chords in the right hand, all underpinned by broad arpeggios in the lower register: the essence of Rachmaninoff, an epigrammatic summary of the composer's most typical processes. No. 3 mines a quasi-archaic seam with its nod to the minuet and imitations in canon of a semiquaver motif exchanged between the two hands. No. 5 is rightly famous, a heroic march framing a lyrical interlude whose broad, questioning melody unfurls over a carpet of arpeggios (raising a subliminal memory of the *Concerto no. 2*; the prelude can be heard as local background colour in a St Petersburg salon at the start of David Lean's film *Dr Zhivago*). Nos. 7 and 8 are extremely brilliant studies, the geometrical precision of the whirls in no. 7 in C minor attesting to a modernity often denied the composer, no. 8 adding swirling, refined chromaticism to the sprays of semiquavers in a fluid context of impressionist fountains. No. 9 in E flat minor is another study, this time a sort of perpetual motion, extremely difficult to play because of the chromatic double-notes in the right hand, which owes allegiance to Chopin's *Etude* op. 25 no. 6. The last piece, in G flat major, is another twilight landscape whose melody, initially entrusted to the left hand, dissolves in the subtle chromaticisms of evening mists like those so beloved of Chekhov and Levitan.

Rachmaninoff was an implacably rigorous performer, showing total respect for the text, absolute precision of touch and fast tempi, all combined with fingers of steel. Rubato and sentimentality could not have been further from his approach, as a number of recordings show. These features initially seem to contradict the unapologetic lyricism of his compositions up until the *Concerto no. 3*, written in 1909, all of them full of compelling, almost gushing cantilena lines. After that date, however, an inclination towards objectivity becomes apparent, a condensing through which his music inclines towards the rigour and precision of the performer. It may owe something to the condescendence with which his works were received by the cognoscenti, combined with a fundamental lack of self-confidence (which had led to the bout of neurasthenia between 1897 and 1900). From the second book of *Preludes* op. 32 (1910), there are fewer romantic melodies and greater wealth of detail in the accompaniment, especially in transitional passages; the harmonic language also becomes bolder, more abrupt, acid if not to say abrasive, partial to unexpected shifts. There is greater rhythmic vigour too, with a percussive aspect that perhaps owes something to Prokofiev and Stravinsky. That is the new aesthetic from which the two sets of *Etudes-Tableaux* op. 33 (1911) and op. 39 (1916-1917) spring. As far as the name is concerned, descriptive intentions easily win out over technical considerations and they should be regarded more as "pictures" than as "studies" (the composer had initially thought of calling them "Preludes-Tableaux"). As usual, Rachmaninoff remained tight-lipped about the literary or artistic origin of the pictures, providing only a few programmatic clues when Koussevitzky asked Respighi to orchestrate five of the pieces: no. 6 is inspired by a fair and no. 8 by a painting by Arnold Böcklin. The allusions to paintings and literature were doubtless complemented by the bewitching spectacle of nature around the Ivanovka estate, recently given to the young couple by Alexander Satin. Rachmaninoff would tour the vast plain at the wheel of his luxurious Mercedes automobile, acquired at considerable expense from the proceeds of concert tours in the United States the previous year. Op. 33 originally comprised nine pieces, but Rachmaninoff withdrew nos. 3, 4 and 5 on publication. No. 5 was subsequently included in op. 39 as no. 6, while nos. 3 and 4 were restored to the op. 33 set posthumously, in their original place, or in some cases appended as posthumous works.

The first piece, in F minor, contrasts a lyrical melody played by the right hand in the middle register (related to the first theme of the first movement of *Concerto no. 3*) with a now-martial, now-grotesque march in the bass. This generates a dislocation typical of the composer's sarcastic humour, not far removed from that of Prokofiev. The second in C major is in lyrical vein, with a nonchalant right-hand melody sustained by the undulations of an arpeggio accompaniment over an ostinato rhythm of four

semiquavers and a quaver in the left hand. Both the accompaniment and the melody link the piece to the *Prelude* op. 32 no. 12. No. 5 in E flat minor is like a genuine study and one of the most difficult of the op. 33, with its dizzily racing right hand facing octave leaps and perilous chromatics in an incessant whirl which in Russia earned it the nickname “The Snowstorm”. No. 6 in E flat major takes us into the middle of a fair, the rousing fanfares of the overture, pealing bells and military marches evoking merrymaking as unrestrained as in *Petrushka*, ending with a particularly brilliant and virtuoso coda. After such sporting endeavours, the moderate tempo of no. 7 in G minor lets pianists get their breath back. A great economy of means does not belie a remarkable richness of harmony. The cantabile theme takes wing over arpeggios soon shared between both hands, the melody also alternating between the right and the left hand. It breaks off for a central section in the form of a virtuoso cadenza before the reprise, during which the melody is interrupted this time by a rising ascending melodic scale in both hands. It ends on two perfect, pianissimo G minor chords, like Chopin’s G minor *Ballade*. The final piece is also the most dramatic. Marked *Grave* and in C sharp minor, it is almost without theme. An obsessive dotted rhythm, a major-minor conflict from which the minor comes out on top and heavy percussive bell motifs underpinned by immense left-hand arpeggios create an atmosphere that is at once static, sinister and extremely violent, its funereal, declamatory tragedy renewing that of the famous *Prelude in C sharp minor* with the addition of an aggressive, harsh and almost expressionist modernity.

ALEXANDER PALEY

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

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

His undoubted musical personality immediately caught the attention of orchestras, concert halls and music festivals all over the world, from the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and the Amsterdam Concertgebouw to the Carnegie Hall in New York, the Kennedy Center in Washington D.C. and the Aspen Festival in Colorado. Bearing witness to the unqualified admiration he commands, Alexander Paley has been an invited soloist with the most prestigious orchestras in the United States, including the Los Angeles Philharmonic and the New York Philharmonic, in France (Orchestre National de France, Philharmonique de Radio France, Orchestre de Chambre de Paris, Philharmonique de Strasbourg, Orchestre National de Montpellier) and elsewhere, including Canada’s Montreal Symphony Orchestra. The list of his partners on the rostrum and on the concert platform is equally impressive, including conductors Myung-Whun Chung, Ivan Fischer and Leonard Slatkin, and top instrumentalists, especially Russian virtuosos such as the late Mstislav Rostropovich, the cellist Alexander Dmitriev and the violinists Vladimir Spivakov and Dorota Anderszewska.

Alexander Paley divides his life between New York (he moved to the United States in 1988) and Paris, his two adoptive homes. He is artistic director of the Moulin d’Andé Festival in Normandy and the Paley Music Festival in Richmond, Virginia. His piano recording of Jean-Philippe Rameau’s complete keyboard works for the label La Musica has won critical acclaim.

LES AUTRES DISQUES D'ALEXANDER PALEY DISPONIBLES



Je remercie très chaleureusement Martynas Pekarskas pour l'œuvre originale qu'il a spécialement conçue pour la couverture de ce disque. Nul autre que lui ne pouvait mieux peindre l'âme de Rachmaninov.

Alexander Paley

Enregistrement réalisé du 10 au 12 août 2020 à l'Église Protestante luthérienne de Bon-Secours, Paris

Sources musicales : Éditions Gutheil

Direction artistique, prise de son, mixage et mastering : François Eckert.

Assistant : Aurélien Bourgois

Montage : Cyprien Matheux

Visuel de couverture du disque et en pages 3 et 11 du livret : © Martynas Pekarskas - <https://pekarskas.weebly.com>

Photos : © Alamy

Livret : Michel Fleury

Traductions : Adrian Shaw

© La Música pour l'ensemble des textes et des traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Arnaud Bahuaud

La Música SAS

Philippe Maillard

21, rue Bergère

75009 Paris

www.lamusica.fr

© La Música 2020 © La Música LMU 024

la  música

www.lamusica.fr


SOCIÉTÉ CIVILE DES PRODUCTEURS
PHONOGRAPHIQUES