

Sergei Rachmaninov
(1873-1943)



SERGEÏ RACHMANINOV (1873–1943)

Alexander Paley, piano



13 Préludes Op. 32

- 1 N° 1 en ut majeur – Allegro vivace – 1'55
- 2 N° 2 en si bémol mineur – Allegretto – 4'21
- 3 N° 3 en mi majeur – Allegro vivace – 3'30
- 4 N° 4 en mi mineur – Allegro con brio – 8'10
- 5 N° 5 en sol majeur – Moderato – 5'19
- 6 N° 6 en fa mineur – Allegro appassionato – 1'53
- 7 N° 7 en fa majeur – Moderato – 3'52
- 8 N° 8 en la mineur – Vivo – 2'26
- 9 N° 9 en la majeur – Allegro moderato – 3'18
- 10 N° 10 en si mineur – Lento – 6'37
- 11 N° 11 en si majeur – Allegretto – 2'29
- 12 N° 12 en sol dièse mineur – Allegro – 3'16
- 13 N° 13 en ré bémol majeur – Grave – Allegro – 6'34

Études-Tableaux Op. 33

- 14 N° 3 en ut mineur – Grave – Meno mosso – 5'46
- 15 N° 4 en ré mineur – Moderato – 4'23

LE CHANT DE LA TERRE RUSSE

Michel Fleury

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 le sentiment 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 fait 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 (son 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 particulièrement mise en relief 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 souvent difficiles à classer. Il serait, en ce sens aussi, presque aussi original que Prokofiev, pour peu que l'on s'efforce de le lire dans le détail, même si les dissonances sont dissimulées par 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* ».

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, ainsi qu'aux deux cycles d'*Études-Tableaux* op. 33 et op. 39. Assurément, il est possible de considérer certaines de ces pièces comme un équivalent sonore des paysages russes d'Alekseï Savrassov, Arkhip Kouïndji ou Isaac Levitan. Cela n'est pas étonnant : elles ont été conçues au cœur de la plaine russe, en la résidence d'Ivanovka, près de Tambov, au sud-est de Moscou, dont la propriété lui avait été cédée par son beau-père Alexandre Satine à compter de 1910. À la suite de son voyage de noce, il avait fait à Ivanovka un long séjour

estival au cours duquel avait vu le jour le premier livre de préludes op. 23 (1903). Sept ans plus tard, au retour de sa tournée américaine (qui avait vu la création du concerto n° 3 à New York, par son auteur, sous la direction de Walter Damrosch, le 28 novembre 1909), Rachmaninov s'y installa et ce lieu devint la résidence de prédilection du musicien jusqu'en 1917. C'est là qu'il composa ses principales œuvres, loin des contraintes d'une vie urbaine à laquelle il se sentait de plus en plus réfractaire, et tirant de grandes joies de la vie de famille dans le cadre d'une existence simple et agreste : il consacrait ses loisirs aux promenades, à la culture (des saules notamment) et aux soins à ses chers chevaux, palefrenier aussi attentionné qu'excellent cavalier. Souvent aussi, il sillonnait la campagne au volant de la luxueuse automobile Mercedes achetée grâce au produit de la tournée aux États-Unis de l'année précédente, suscitant alors l'ébahissement des paysans devant leur barine bien-aimé. Il fallait également « rentabiliser » le piano livré à grands frais depuis la gare (sur une charrette tirée par huit chevaux !) : ce à quoi s'employa la composition des recueils op. 32 (*Treize Préludes*), op. 33 et op. 39 (*Études-Tableaux*).

De même que le concerto n° 3 op. 30 dénotait une remarquable avancée par rapport au second, le second cahier de préludes témoigne du chemin parcouru au fil de sept années. Toute une décantation du style s'est opérée, dans le sens de la concision, d'un lyrisme intériorisé, d'une virtuosité tout autant vertigineuse mais moins démonstrative, d'une harmonie tout aussi riche mais moins ostentatoire, cultivant le glissement subtil, l'allusif et l'audace des enchaînements. Certains de ces préludes sont de véritables épigrammes musicaux, dont la perfection ciselée fait miraculeusement prendre corps à un équivalent moderne du chef d'œuvre de Chopin en matière de concision. Nous abordons maintenant un musicien au sommet de ses facultés créatrices, auxquelles il est loisible de s'exercer dans le cadre idéal et la plénitude d'une existence menée en accord avec lui-même (ce qui ne sera plus le cas dans l'exil postérieur à la Révolution d'octobre).

Le cahier s'ouvre par un feu d'artifice aussi bref que pétillant : ce premier prélude (en ut majeur) lance inlassablement ses fusées de triolets sous-

tendant de brèves montées chromatiques de tierces dont la course fait long feu en éclatant sur l'accord de tonique avant une retombée en arpèges. La brièveté de cette pièce accentue son caractère d'aphorisme sarcastique, aiguë de dissonances raffinées. Sensiblement plus développé, le second (en si bémol mineur) répète un motif plaintif en rythme ternaire pointé (croche pointée, double croche, croche). Coupe ABA : ce refrain lancinant est d'abord énoncé à la main droite sur une permanente variation harmonique en chromatisme d'accords ; dans la partie B il passe à la main gauche, la droite l'agrémentant d'arpèges ornements en rapides double croches, le tempo s'accélérait jusqu'à l'allegro avant la cadence sur une pédale de fa, pour la reprise de A. Le caractère est plus celui d'une « vision fugitive » fantasque que d'un « sarcasme », à condition toutefois, pour l'interprète, de ne pas céder à la tentation de la vitesse, comme cela s'avère souvent le cas. Le numéro 3 (en mi majeur) contraste par sa liesse éclatante : c'est ici la fête russe, le mardi gras de *Petrouchka*, résonnant de carillons, de danses et de la rumeur des chants liturgiques (l'harmonie en accords parfaits possède un caractère modal et insiste sur les degrés faibles (sol dièse, do dièse), semblant même un moment prendre ses quartiers dans le relatif mineur (do dièse mineur). Cette fresque colorée jusqu'au débraillé évoque quelque tableau populaire d'un peintre appartenant au groupe des Ambulants et se rapproche par là-même de certaines des *Études-Tableaux*. La quatrième pièce (mi mineur) ne manque pas d'humour en prétendant être un « prélude » : c'est une page au contraire fort développée, une sorte de « conte russe » (au sens des célèbres *Skazki* de Nikolaï Medtner) narrant une légende héroïque aux péripéties mouvementées, si l'on en croit les incessants rebonds du mouvement perpétuel d'accords en triolets. L'atmosphère russe doit beaucoup au caractère plagal de l'harmonie. La concision reprend ses droits avec l'exquise cinquième pièce (sol majeur) : ici prévalent la pureté et la fraîcheur de la steppe russe par un clair matin. La mélodie candide de la main droite monte au ciel, accompagnée des vaguelettes en arpèges ostinato de la gauche, et se déploie en un gracieux et liquide mélisme d'oiseau. « [...] pièce rayonnante, intitulée *Matinée et qui semblait baigner dans la chaude rosée du matin. L'apaisement, qui semblait*

avoir disparu à tout jamais de la palette de Rachmaninov, un mouvement frais et harmonieux, la mélodie légère d'une alouette qui planait tout en haut du ciel, tout cela donne à cette œuvre un charme sans pareil » (Nikolaï Bajanov). Tout aussi concentré, le numéro 6 (fa mineur) est au contraire une page frénétique, secouée d'angoisses et de visions, les cahots se redoublant de modulations dans des tonalités lointaines. Les ancêtres du septième prélude seraient plus à chercher dans telle *Novelette* ou telle *Romance* de Schumann que chez Chopin : dialogue polyphonique et syncopé entre soprano d'une part, et ténor et basse d'autre part, l'alto s'affairant à y ajouter un accompagnement plaqué à contretemps. Page subtile, non dénuée d'une tudesque bonhomie. La huitième pièce (la mineur), elle aussi un miracle de concision, est le spécimen parfait d'un genre particulier à Rachmaninov, que l'on pourrait intituler « danse-toccata », dans lequel la vertigineuse vélocité d'un mouvement perpétuel (ici les doubles croches de la main droite) est soulignée par des accents rythmiques de quelque danse russe endiablée (cf. finales des concertos n° 3 et 4). Un exploit sportif redoutable pour l'interprète... *Novelette* schumanienne également que le numéro 9 (la majeur), d'une savante polyphonie avec les canons ébauchés entre soprano et basses, dont la mélodie se heurte constamment à l'entrave d'un accompagnement en accords à contretemps dans le registre médian. Cette page confortable et fonctionnelle, empreinte d'une assez germanique bonhomie, suggère plus la peinture de Ludwig Richter que celle des Ambulants ou des paysagistes russes... La dixième pièce (si mineur) renoue avec la plainte inconsolable de la seconde : la mélodie lancinante en adopte le même rythme pointé, mais dans un tempo lento, le chromatisme et les altérations cette fois remplacés par un caractère plagal (enchaînement du premier au quatrième degré) qui accuse la nostalgie douloureuse de ce morceau. Dans l'interlude central, cette mélancolie s'élève en vastes et éloquentes poussées d'accords plaqués en une poignante déploration : au dire de Benno Moïseiwitch, ce prélude s'inspirerait d'un tableau d'Arnold Böcklin, *Le Retour au pays*, scène crépusculaire et empreinte d'une sombre nostalgie. La onzième pièce en si majeur pourrait figurer au nombre des célèbres *Contes* de Medtner : sa narration est ponctuée par le rythme

pointé, qui fait décidément figure de leitmotiv pour l'op. 32, et dont l'usage capricieux, joint à la modalité, imprègne le morceau d'un caractère légendaire lointain. Le numéro 12 (sol dièse mineur) est l'un des plus joués du cahier. Il pourrait passer pour un libre « renversement » du numéro 5 : l'accompagnement (un accord arpégé de sol dièse mineur sans la tierce) est à la main droite et fait résonner ses intervalles de quarte et de quinte à la manière d'un tintement lointain ; sous ces sonnaillles, la ligne de chant (à la main gauche) descend vers le grave. Dans la partie centrale, le chant passe cependant temporairement à la main droite, et l'on retrouve une configuration proche du numéro 5, la ligne descendante de la mélodie sur l'onde liquide de l'accompagnement affirmant maintenant un net sentiment de tristesse : après l'aube, le crépuscule... « *Le prélude en sol dièse mineur est, au contraire, plein de triste réflexion, de sonorité modulée, c'est un appel de cloches dans les lointains de la Russie embrumée en automne. Son refrain prenant est proche des mélodies d'une ancienne romance sur des paroles de Bounine La Nuit est triste.* » (Nikolaï Bajanov) Enfin, pour compléter par la seule tonalité manquant aux 23 préludes antérieurs, le treizième prélude change en majeur le ton du tout premier (ut dièse mineur) : ré bémol majeur. Son souffle lyrique puissant, sa somptueuse harmonie, sa virtuosité et l'éclatante puissance de sa péroraison en font un digne finale de la totalité des *24 Préludes*. Trois éléments thématiques : une large marche triomphale en ré bémol majeur ; un élément plus vif sur le rythme pointé obsessionnel du recueil en si bémol mineur ; un murmure sombre (fa dièse mineur) qui s'enfle de manière menaçante jusqu'à une cadence centrale Allegro, d'une virtuosité échevelée et dérivant du second thème.

La cadence conduit à une grandiose réexposition de la marche (le pianiste semble alors faire lever de titanesques vagues sonores de l'ivoire), suivie d'une immense progression harmonique descendante en chromatisme (comme un solennel hymne agonisant) telle que seul Rachmaninov pouvait en écrire, avant l'éblouissante explosion en octaves de la fin et les accords géants, à la mesure du géant qui les avait écrits...

Pour compléter l'op. 32, Alexander Payley a retenu les deux études qui appartenaient à la version primitive du premier cahier *d'Études-Tableaux* op. 33. Retirées par l'auteur pour des raisons qui restent obscures, elles ont après sa mort été réintégrées sous les numéros 3 et 4 de ce recueil. L'étude-tableau n° 3 (ut mineur) commence par une longue introduction en récitatif : harmonies somptueuses mais sombres, discours saccadé et inquiétant, avant de s'abandonner à une extase portée par un chant en ut majeur, dont l'épisode conclusif modulant sur une marche d'harmonie frémissante de tendresse et de nostalgie nous ouvre les portes du paradis. Ce passage céleste sera repris textuellement vers la fin du mouvement lent du *Concerto n° 4*. Dans le n° 4 (ré mineur) le rythme dactylique s'impose d'une manière obsessionnelle ; l'humour et la fantaisie font bon ménage, les basses sonores, les résonances de quintes et le rythme obstiné créant une ambiance de sonnaillles qui suggère quelque festivité religieuse carillonnante. On pressent ici le début de la cantate *Les Carillons* (1913) et l'on peut aussi rapprocher ce morceau du prélude op. 23 n° 3, dans le même ton de ré mineur.

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), Paris et Vilnius, ses trois 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.



© Vyrautas Perikas

Alexander Paley

THE RUSSIAN SONG OF THE EARTH

Michel Fleury

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 Rebattet, 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."

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 as well as to the two cycles of *Etudes-tableaux* op. 33 and op. 39. The pieces can indeed seem like the musical equivalent of Russian landscapes by the painters Alexei Savrasov, Arkhip Kuindzhi or Isaac Levitan. That is hardly surprising since they were conceived in the heart of the Russian steppe, at the Ivanovka estate near Tambov, south-east of Moscow, gifted to Rachmaninoff by his father-in-law Alexander Satin in 1910. The composer wrote his first set of preludes (op. 23) there in 1903, in the course of a long summer spent at Ivanovka after his honeymoon, and was there again seven years later after his return from a tour of the United States which included the first performance of his *Piano Concerto no. 3* in New York on 28 November 1909, conducted by Walter Damrosch with the composer himself at the piano. Rachmaninoff's favourite place of residence until 1917, Ivanovka was where he composed his major works. Far removed from the

demands of an urban lifestyle which he found increasingly irksome, he took great joy in the company of his family in the simple, rural setting, spending his leisure time walking, gardening (he cultivated willows in particular) and looking after the horses he loved so much, a solicitous groom as well as an excellent rider. He also loved to drive around the countryside at the wheel of his luxurious Mercedes automobile, acquired with the proceeds of his American tour the previous year, to the amazement of the local peasantry. And he needed to get his money's worth from the piano delivered at great expense from the local railway station on a cart drawn by no fewer than eight horses, whence the composition of the *Thirteen Preludes* op. 32 and the *Etudes-tableaux* op. 33 and 39.

Just as the *Concerto no. 3* op. 30 showed a remarkable advance in relation to the *Concerto no. 2*, so the second book of preludes bears witness to the road travelled during the intervening seven years. Rachmaninoff's compositional style has settled: it is more concise, its lyricism more internalised, its virtuosity just as dizzying but less demonstrative, its harmony just as rich but less ostentatious, cultivating subtle transitions, artful allusions and bold sequences. Some of these preludes are musical epigrams which, in their finely-chased perfection, miraculously give form to a modern equivalent of Chopin's masterpieces of concision. Here is a musician at the peak of his creative powers, able to exercise them in an ideal setting and in the fullness of an existence in which he is at one with himself (which would no longer be the case in his exile after the October Revolution).

The first prelude in C major opens the set with a firework display as brilliant as it is brief, launching triplet rockets in rapid chromatic ascents in thirds that shoot upwards to burst on the tonic chord and shower back down in descending arpeggios. The piece's brevity underlines its sarcastic, laconic character, heightened by refined dissonances. The rather longer second prelude in B flat minor, in ABA form, is based on the repetition of a plaintive dotted ternary rhythm (dotted quaver, semiquaver, quaver). The haunting motif is first picked out by the right hand against a constantly shifting

background of chromatic chords; in the central section it passes into the left hand, embroidered by right-hand arpeggios in swift semiquavers. The tempo accelerates to allegro before reaching a cadence on a pedal F, followed by a reprise of the A section. The piece is more whimsical in the manner of a “*vision fugitive*” than sarcastic, provided that the performer does not give in to the temptation of velocity, as often tends to be the case. The third prelude in E major is in sharp contrast, a rumbustious outburst of Russian merry-making like Shrove Tuesday in *Petrushka*, resonant with the pealing of bells, dancing and echoes of liturgical chant (the harmony based on perfect chords has a modal cast, emphasising the weak degrees of G sharp and C sharp, even seeming for a moment to shift into the relative C sharp minor). Colourful, gaudy even, the pageant conjures up some popular canvas painted by one of the Itinerants, establishing a link with certain of the *Etudes-tableaux*. The claim of the fourth piece in E minor to prelude status is firmly tongue-in-cheek since it is a highly developed composition, a sort of Russian folk tale in the vein of Nikolai Medtner’s famous *Skazki*, recounting a heroic legend replete with all manner of incident, judging from the constant twists and turns of triplet chords in perpetual motion. The Russian atmosphere owes much to the plagal nature of the harmony. Concision is once again the order of the day in the exquisite fifth prelude in G major, redolent of the purity and freshness of the Russian steppe on a clear morning. The ingenuous right-hand melody rises skywards, accompanied by rippling ostinato arpeggios in the left hand, then unfurls in a gracious, liquid, birdsong-like melisma. In Nikolai Bazhanov’s words, “entitled *Morning*, [it is] a radiant piece which seems suffused with the dewy warmth of early day. Soul’s ease, which seemed to have disappeared from Rachmaninoff’s palette for ever, a fresh and harmonious sense of movement, the light song of a lark soaring high in the sky: all these elements combine to give the piece its unique charm.” Though equally concentrated, the sixth piece in F minor is quite the opposite, frenetic, shaken with anxieties and visions, the jolts compounded by modulations into distant keys. The origins of the seventh prelude, a subtle piece with a Teutonically-tinted cheerfulness, are perhaps to be sought more in a

Schumann *Novelette* or *Romance* than in Chopin, the soprano conducting a polyphonic, syncopated dialogue with the tenor and bass as the alto adds a sprightly off-beat accompaniment. The eighth prelude in A minor, which could also be entitled “dance-toccata”, is another miracle of concision as well as a redoubtable sporting feat for the performer, the dazzling fleetness of right-hand semiquavers in perpetual motion underpinned by the rhythmic accents of some wild Russian dance in a manner reminiscent of the finales of the third and fourth piano concertos. Number nine in A major, another Schumannesque *Novelette*, displays skilful polyphony in sketched canons between soprano and bass, its lilting melody seemingly checked by a constant off-beat chordal accompaniment in the middle register. Comfortable and functional, imbued with a rather Germanic bonhomie, it is more suggestive of the paintings of Ludwig Richter than of the Russian Itinerants or landscape painters. The tenth piece in B minor reiterates the inconsolable complaint of the second: the plangent melody has the same dotted rhythm but in a slower tempo, the chromaticism and accidentals of the former replaced by a plagal shift from tonic to subdominant which evinces the piece’s aching melancholy, swelling in the central section to a poignant, full-throated lament over vast and eloquent successions of chords. In Benno Moiseiwitsch’s account, the piece was inspired by Arnold Böcklin’s painting *The Homecoming*, a gloomy scene infused with sombre nostalgia. The eleventh piece in B major is another that could find a place among Medtner’s *Skazki*, a tale told to a lilting dotted rhythm (decidedly a leitmotif in op. 32) whose whimsical deployment coupled with a modal tinge give the piece a slightly distant, legendary quality. The twelfth prelude in G sharp minor is one of the most often played of the set. It could pass for a free “inversion” of the fifth: intervals of fourths and fifths ring like distant bells in the right-hand accompaniment (an arpeggiated G sharp minor chord without the third), while beneath their chimes the left-hand melody descends into the lower register. In the central section it passes for a moment into the right hand in a configuration similar to that of the fifth prelude, its descending line over the liquid, rippling accompaniment evoking a feeling of sadness: after dawn, dusk... To quote

Nikolai Bazhanov again: “In contrast, the G sharp minor prelude is full of sad thoughts, muted sonorities, the distant pealing of bells in the mists of a Russian autumn, its haunting melody reminiscent of an earlier song-setting of Bunin’s poem *Noch’ pechal’na* (*The Night is Sad*).” Rounding off the preludes with the only missing key from the previous 23, the thirteenth is in the parallel major of the very first in C sharp minor. With its forceful lyrical sweep, sumptuous harmony and bravura virtuosity coupled with the surging power of the peroration, it makes a worthy finale for the full 24-prelude cycle. The piece is built on three thematic elements: a broad triumphal march in D flat major, a more animated theme in B flat minor on the obsessive dotted rhythm characteristic of the set, and a sombre murmur in F sharp minor which swells threateningly into an allegro central cadenza of coruscating virtuosity, derived from the second theme. The cadenza leads into a grandiose reprise of the march in which the pianist seems to summon towering waves of sound from the instrument, followed by an immense descending chromatic harmonic progression, a solemn, expiring hymn of the kind only Rachmaninoff could write, to culminate in a dazzling explosion of octaves and vast, oceanic chords on the scale of the giant who composed them.

To complement the op. 32, Alexander Paley has chosen the two studies which belonged to the early version of the first set of *Etudes-tableaux* op. 33. Withdrawn by the composer for reasons that remain obscure, they were reinstated after his death as numbers 3 and 4. *Etude-tableau* no. 3 in C minor starts with a long recitative introduction, a jerky and disturbing narrative over sumptuous but dark harmonies, which then surrenders to ecstasy in a C major melody and concludes with an episode whose modulations, shimmering with tenderness and nostalgia, open the gates of paradise. This heavenly passage is quoted directly towards the end of the slow movement of the *Concerto no. 4*. In no. 4 in D minor, the dactyl rhythm dominates obsessively; humour and fancy rub shoulders, while the sonorous bass notes, resonant fifths and ostinato rhythm create a chime-laden atmosphere suggestive of some religious festival. The opening of the cantata *The Bells* (1913) is not far, and this piece can also be linked to the *Prelude* op. 23 no. 3, in the same key of D minor.



© Martynas Pekarskas

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), Paris and Vilnius, his three 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



Merci à Martynas Pekarkas pour l'œuvre originale et les illustrations qu'il a spécialement conçues pour ce disque.

Alexander Paley

Enregistrement du 1 au 3 Juin 2021 à l'Église Protestante luthérienne de Bon-Secours, Paris

Sources musicales : Éditions Gutheil

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

Montage : Blaise Carpenne

Visuel de couverture du disque et en pages 2 et 13 du livret : © Martynas Pekarkas – <https://pekarskas.weebly.com>

Photos : © Vytautas Petrikas, © Bridgeman

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

© 2021 La Musica © 2022 La Música LMU027



la  música