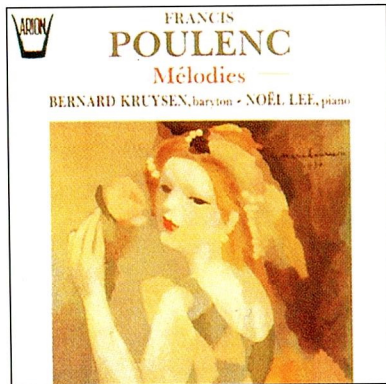


Déjà paru



FRANCIS POULENC (1899 - 1963)
MÉLODIES

Bernard KRUYSEN, baryton • Noël LEE, piano

ARN 68258



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE

Tél. : (33) (0) 1 45 63 76 70 - Fax : (33) (0) 1 45 63 79 54

© ARION PARIS 1996 — Tous droits réservés pour tous pays.
Reproduction interdite.

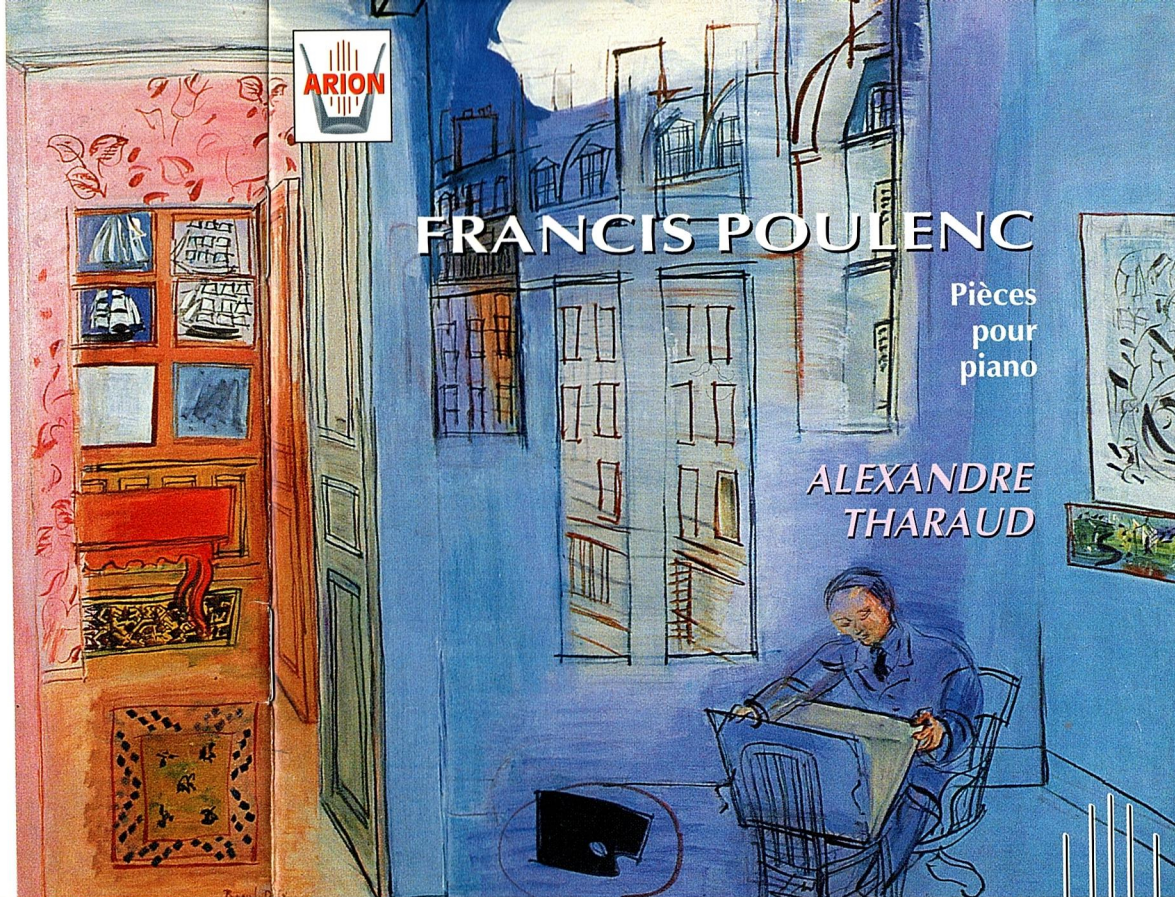
© ARION PARIS 1996 — Copyright reserved for all the world.



FRANCIS POULENC

Pièces
pour
piano

ALEXANDRE
THARAUD



La relation de Francis Poulenc (1899-1963) avec le piano ressemble à celle de deux amants qui se seraient aimés puis détestés sans finalement pouvoir se passer l'un de l'autre. Une liaison mêlant l'amour et la raison, la sincérité et l'opportunisme. Au long de sa carrière, Poulenc écrira de la musique pour piano sur commande des éditeurs, mais aussi pour exprimer le plus profond de lui-même, la première exigence n'excluant au demeurant pas forcément la seconde. Tout en ayant multiplié les déclarations négatives sur sa production pianistique, Poulenc s'est pourtant consacré à son instrument quasiment jusqu'à la fin de ses jours : en 1959, il publie une ultime pièce, magnifique, la *Troisième novelette* [FP 173], une commande de son éditeur londonien Chester clôturant en toute beauté un catalogue, inégal mais souvent passionnant, entamé dès 1917.

À dix-huit ans, Poulenc est un musicien en grande partie autodidacte. Son père ne l'a pas autorisé à suivre l'enseignement du Conservatoire et c'est donc en privé que le jeune homme reçoit les conseils de

Ricardo Viñes, l'illustre pianiste catalan ami d'Albeniz, Falla, Debussy ou Satie. Outre les rencontres que Viñes a permis de faire à son jeune élève ultra-doué et la création de ses premières pièces, Viñes devait lui apprendre à « *jouer clair dans un flot de pédales* ». Cette dimension du jeu poulencquien est essentielle car elle est consubstantielle à la plupart de ses parties pianistiques, où l'harmonie, les batteries d'accompagnement et le chant doivent être « *baignés de pédale* » tout en demeurant limpides.

Les *Trois mouvements perpétuels* [FP 14, 1918] sont le premier cycle « officiel » pour piano de Francis Poulenc. Le jeune homme est déjà célèbre : au Théâtre du Vieux-Colombier, quelques mois plus tôt, sa *Rapsodie nègre* [FP 3, 1917] l'a fait remarquer du Tout-Paris : d'emblée, il compte parmi les artistes d'avant-garde « patronnés » par Erik Satie et Jean Cocteau. Ainsi qu'il en va pour la *Rapsodie nègre*, qui n'est en rien exotique, les *Mouvements perpétuels* semblent opposer leurs couleurs atones au fauvisme honni par l'entourage de Satie et

Cocteau, plus particulièrement dans le mouvement central. À propos de l'interprétation de ce tryptique, Poulenc indique d'ailleurs sur son manuscrit : « *Le tout doit se dérouler uniformément et d'une façon tout à fait incolore.* » Les diverses consignes de jeu « anti-expressif », gravées sur la partition, vont dans le même sens : « *incolore* », « *indifférent* », « *gris* ». Vladimir Jankelevitch n'avait pas tort de parler, à propos des musiques de l'immédiat après-guerre, de « *candeur aburrie, naïve comme l'aurore* » (Le Nocturne, Albin Michel, 1957). Et la musique de « *neuf heures du matin* » d'Erik Satie n'est pas loin...

En 1916, Poulenc, encore inspiré par Debussy et Stravinsky, avait écrit ses premières pièces pour piano, notamment des *Préludes* [FP 2] « *d'une incroyablement complexité. [...] C'était écrit sur trois ou quatre portées. [...] Ces préludes de 1916 n'ont jamais été joués. Auric seul les a connus* », devait déclarer Francis Poulenc à Claude Rostand. À l'automne 1917, Poulenc met au point *Trois pastorales* [FP5]. Dédiées à Ricardo Viñes, elles n'ont probablement été jouées que quelques années plus tard, en 1921, par le pianiste catalan, lors d'une tournée en Italie. Ce premier recueil, abandonné, est la source directe des *Trois pièces* [FP 48] publiées en 1928. Alfredo Casella, qui avait dû entendre à Rome la création des *Pastorales*, demande à Poulenc pourquoi il ne les avait pas gardées à

son catalogue. Le compositeur reprend la partition en l'état de 1918 et transforme ce qui ne lui semble pas bon. La première édition des *Trois pièces* stipule l'ordre suivant : *Pastorale, Toccata et Hymne*. L'ultime révision de 1953 placera la *Toccata* en final, après la *Pastorale* et l'*Hymne*.

Les huit *Nocturnes* [FP 56, 1930-1938] ne dénotent guère de sentiment vespéral. En fait, ces *Nocturnes* sont des musiques de jour, moins « blanches », certes, que les *Mouvements perpétuels* mais très éloignées des langueurs délétères des *Nocturnes* de Chopin ou des sortilèges ravéliens de *Gaspard de la nuit* (Les Cloches de Malines n'ont décidément rien à voir avec celles du *Gibet*)... Poulenc aimait ce recueil, et il avait raison : on y trouve les signes de sa première maturité, une expression harmonique innée ainsi qu'une écriture pianistique habitant naturellement l'espace du clavier. Le *Septième Nocturne*, au ton très chopinien d'ut mineur, est du grand Poulenc, et, passant, le seul vrai « nocturne » du recueil. Plutôt que de recueil, il faudrait parler de « cycle », puisqu'on retrouve dans le *Huitième Nocturne* (« *Pour servir de coda au cycle* ») un enchaînement harmonique entendu dans le *Premier*, dont Poulenc se souviendra dans ses *Dialogues des Carmélites* [FP 159, 1953-1955], pour le « thème de Blanche », employé, notamment, à l'extrême fin de l'ouvrage, lorsque Blanche se présente à l'échafaud.

Sur le manuscrit de ses *Villageoises* [FP 65, 1933], Poulenc qualifie son cycle de « *petites niaiseries* » à jouer « *de préférence sans interruption à la manière d'un pot-pourri* » (cette dernière remarque étant finalement biffée). C'est dire que ces pièces enfantines ne doivent pas être prises pour autre chose que ce qu'elles sont : de charmantes bluettes au trait simple et net. Cependant, Poulenc prouvera par la suite, avec *L'Histoire de Babar*, que la gravité et le sérieux ne sont pas incompatibles avec l'esprit enfantin... La matière des *Villageoises* découle probablement de la musique de scène écrite et improvisée (au clavecin) par Poulenc pour *Intermezzo* de Jean Giraudoux [FP 64], créé en mars 1933. La dédicace à l'auteur et au metteur en scène Louis Jouvet semblerait le confirmer.

La *Suite française d'après Claude Gervaise* (16^e siècle) [FP 80, 1935] est une suite instrumentale agencée par Poulenc à partir d'une musique de scène [FP 78, 1935] pour la pièce *Margot* d'Édouard Bourdet, dont ne subsiste par ailleurs que la chanson *À sa guitare* [FP 79] pour voix et harpe, écrite pour et enregistrée par Yvonne Printemps. Poulenc écrit concurremment deux versions de cette suite : l'une pour piano seul — la plus communément jouée —, l'autre pour petit orchestre d'instruments à vent, percussion et clavecin. Le Chesterian rapporte, dans son numéro de mars-avril 1936 : « *Pour la société*

Le Triton, Poulenc, au clavecin, réserva la première exécution d'un arrangement, sous la forme d'une Suite française, d'une musique de scène récemment composée par lui sur des thèmes de Claude Gervaise... » On ne sait si la revue britannique évoque là une version pour clavecin seul — ce que semble penser le curateur du catalogue des œuvres de Poulenc — ou d'une participation à la version instrumentale, créée par Charles Munch le 11 décembre 1935. De toute évidence, il s'agit bien de la même soirée, Poulenc ayant tenu le clavecin au sein de l'ensemble instrumental.

En 1932-1934, Poulenc écrit beaucoup pour le piano, à la demande de ses éditeurs. En novembre 1932, il avoue à Marie-Blanche de Polignac : « *Au seuil d'un biver sans commandes je dois donc "écrire pour piano" ce que tous ces "messieurs-éditeurs" veulent.* » Des lettres de tractations financières adressées à Jacques Lerolle durant cette période confirment que cette activité était, entre autres, d'ordre alimentaire, comme l'étaient les conférences-concerts que Poulenc donne autour de la « *musique française de piano de Chabrier à nos jours* ». Cependant, derrière ces « *besognes* » se cachent de petits bijoux : l'aimable *Presto en si bémol* [FP 70, 1934], dédié à Vladimir Horowitz, pianiste idolâtré par Poulenc (« *Lorsque Horowitz joue du piano, je perds la tête* », confessait-il en 1950) et surtout le [Deuxième] *Intermezzo*

en ré bémol [FP 71, 1934], dédié à Marie-Blanche de Polignac, d'une belle sensualité, assurément l'une des grandes pièces pour le clavier de Poulenc.

L'un des sommets du catalogue pianistique de Poulenc est certainement *Mélancolie* [FP 105, 1940], une magnifique élégie douce-amère écrite pendant la guerre, en hommage à Raymond Destouches, compagnon fidèle de Poulenc, mort à Noizay, en 1988, où il s'était installé avec sa femme. Raymond Destouches constituait pour Poulenc une référence affective aussi forte que celle représentée par son amie d'enfance Raymonde Linossier (morte prématurément en 1930. On pourrait commenter sans fin cette curieuse homonymie, semblant jouer de manière toute proustienne sur l'ambivalence masculin/féminin...) S'il n'y eut pas de relation amoureuse entre Poulenc et Raymonde, malgré le désir que Poulenc en eût, le musicien fut effectivement l'amant de Raymond, avant que cette liaison ne se mue en une relation fraternelle, voire paternelle, au cours des années cinquante. Dans ses lettres, le compositeur qualifiait volontiers sa musique de « *très Raymond* », ou « *très Raymonde* ». En l'occurrence, « *très Raymond* » signifiait plutôt un caractère mélancolique, tandis que « *très Raymonde* » se rapportait à ses premières œuvres, gaies et franches, comme la *Sonate pour cor, trompette et trombone* [FP 33, 1922]. Il faut certainement en-

tendre dans la tendresse mélancolique de cette élégie à fleur de peau, écrite aux premiers mois troubles et incertains de la seconde guerre mondiale, un hommage ému à cette relation. C'est l'un des rares cas chez Poulenc où l'écriture du piano est aussi riche que celle des grandes mélodies, dont le compositeur disait volontiers que c'était ce qu'il avait fait de mieux sur le plan pianistique...

RENAUD MACHART

Juillet 1996

Références et sources :

- Carl B. Schmidt : *The music of Francis Poulenc, a catalogue*, Clarendon Press, Oxford, 1995
- Francis Poulenc : *Correspondance 1910-1963*, réunie par Myriam Chimènes, Fayard, 1994
- Francis Poulenc : *Entretiens avec Claude Rostand*, Julliard 1954. Édition sonore : INA/Radio France, 1995

The relationship that existed between Francis Poulenc (1899-1963) and the piano was like that of two lovers, whose feelings shifted from love to hate but who, in the end, were unable to do without each other—an affair that was a mixture of love and reason, sincerity and opportunism. Throughout his career, Poulenc wrote piano music to commission from his publishers, but also as an expression of the deepest aspects of his personality (the one does not necessarily exclude the other). Despite the many negative comments he made about his pianistic output, Poulenc nevertheless continued to devote himself to the instrument almost until the end of his life: in 1959, he published a final, magnificent piece, his *Third Novelette* (FP 173), commissioned by his London publisher, Chester, thus handsomely bringing to an end an uneven but often exciting catalogue, begun in 1917.

At the age of eighteen, Poulenc was largely self-taught where music was concerned. His father had not allowed him study at the Conservatoire, so the young man took private lessons with Ricardo Viñes, the illustrious Catalan pianist and

friend of Albéniz, Falla, Debussy and Satie. Apart from introducing his young and highly gifted pupil to important members of the music world and interpreting his early works, Viñes taught him a clear style of piano playing, based on a subtle use of the sustaining pedal (the art of 'jouer clair dans un flot de pédales'). This dimension of Poulenc's playing is essential, for it is consubstantial to most of his piano parts, in which harmony, all the elements of accompaniment and the melody must be 'baignés de pédale' (literally, 'bathed in pedal') whilst remaining crystal clear.

The *Trois mouvements perpétuels* (FP 14, 1918) form Francis Poulenc's first 'official' piano cycle. At the time of its composition he was already celebrated: the performance of his *Rapsodie nègre* (FP 3, 1917) a few months earlier, at the Théâtre du Vieux-Colombier, had brought him to the attention of the Paris smart set: he was immediately counted among the avant-garde artists 'sponsored' by Erik Satie and Jean Cocteau. Like *Rapsodie nègre*, which is in no way exotic, the *Trois mouvements perpétuels*—particularly the second one—seem to be set-

ting their inexpressive colours against Fauvism, which was loathed by Satie, Cocteau and their entourage. Moreover, regarding interpretation of this work, Poulenc indicated on the manuscript: 'Le tout doit se dérouler uniformément et d'une façon tout à fait incolore' ('The whole piece must proceed uniformly and in a totally colourless manner'). The various 'anti-expressive' playing instructions that appear in the score—'incolore' ('colourless'), 'indifférent', 'gris' ('grey')—point in the same direction. Vladimir Jankelevitch was quite right in speaking, with reference to music composed immediately after the War, of 'candeur ahurie, naïve comme l'aurore' ('stupefied candour, as naïve as dawning day')¹. And we are not far away from Erik Satie's 'nine o' clock in the morning' music...

In 1916, Poulenc, still inspired by Debussy and Stravinsky, had written his first piano pieces, including a number of *Préludes* (FP 2) 'of incredible complexity. [...] They were written over three or four staves. [...] Those preludes of 1916 were never played. Only Auric knew of them,' the composer declared to Claude Rostand. In autumn 1917, Poulenc finalised his *Trois pastorales* (FP 5). Dedicated to Ricardo Viñes, they were probably not played by the Catalan pianist until several years later, in 1921, during an Italian tour. This first set of works, which he abandoned, was the di-

rect source of *Trois pièces* (FP 48), published in 1928. Alfredo Casella, who must have heard the first performance of *Pastorales* in Rome, asked Poulenc why he had not kept them in his catalogue. The composer took up the score as it stood in 1918 and changed what he did not think was good. The order specified for the first version of *Trois pièces* was: *Pastorale*, *Toccata*, *Hymne*. During the final revision of 1953, the author placed the *Toccata* last, after the *Pastorale* and the *Hymne*.

The eight *Nocturnes* (FP 56, 1930-1938) are not particularly 'vesperal'. They were in fact intended for daytime performance—though admittedly not so blatantly as *Mouvements perpétuels*, and they are a long way from the deleterious languor of Chopin's *Nocturnes* or the magic of Ravel's *Gaspard de la nuit* (the bells heard in *Les Cloches de Malines* have decidedly little in common with those of *Le Gibet*)... Poulenc was fond of this set of works, and rightly so: we find signs of his early mature style, his innate sense of harmonic expression and a pianistic style that naturally occupies the keyboard space. The *Seventh Nocturne*, in the very Chopinian key of C minor, is great Poulenc, and, by the way, the only true 'nocturne' in the set. We should really call it a 'cycle', since, in the *Eighth Nocturne* ('Pour servir de coda au cycle'—'To serve as a coda to the cycle'), we find a connection of chords already heard in the first, and

which Poulenc was to use again in his *Dialogues des Carmélites* (FP 159, 1953-55), for 'Blanche's theme', particularly remarkable in the final scene, when Blanche comes to the scaffold.

In the manuscript, Poulenc described his cycle *Villageoises* (FP 65, 1933) as 'petites niaiseries' ('small inanities'), to be played 'preferably without a break like a pot-pourri' (this remark was finally crossed out). That is to say that these childish pieces must not be taken for anything other than what they are: charming trifles with a simple, clear line. (Poulenc later proved, with *L'Histoire de Babar*, that gravity and seriousness are not, however, incompatible with the childish spirit.) The substance of *Villageoises* was probably taken from the incidental music Poulenc wrote and improvised (on the harpsichord) for Jean Giraudoux's play *Intermezzo* (FP 64), premièred in March 1933. The author's dedication to the director Louis Jouvet seems to confirm this.

The *Suite française, after Claude Gervaise* (16th century), (FP 80, 1935) is an instrumental suite arranged by Poulenc from incidental music for the play *La reine Margot* (FP 78, 1935) by Edouard Bourdet, of which only the song *À sa guitare* (FP 79), written for and recorded by Yvonne Printemps, to harp accompaniment, still survives. Poulenc concurrently wrote two

versions of this suite: the most commonly played of the two is for solo piano; the other is for a small orchestra consisting of wind instruments, percussion and a harpsichord. In its March-April issue of 1936, The Chesterian reported: 'For the Triton Society, Poulenc, at the harpsichord, reserved the first performance of an arrangement, in the form of a French suite, of incidental music he had recently composed on themes by Claude Gervaise...' We do not know whether the British review was referring to a version for solo harpsichord (the custodian of the catalogue of Poulenc's works seems to take this view) or to his participation in the instrumental version, conducted at the première on 11 December 1935 by Charles Munch. It was quite obviously the same evening and Poulenc did play the harpsichord with the instrumental ensemble.

In 1932-34, at the request of his publishers, Poulenc wrote many pieces for the piano. In November 1932, he admitted to Marie-Blanche de Polignac: 'Finding myself on the verge of a winter without any commissions, I must "write for piano" what all these "publisher-gentlemen" require'. Letters about financial matters written to Jacques Lerolle during that period, confirm the fact that he accepted those activities partly as a means of earning a living; the same was also true of the concert-talks he gave on the subject of 'French piano music

from Chabrier to the present day'. Amongst these pieces composed as a 'fatigue', we nevertheless find some small gems, including the pleasant *Presto in B flat major* (FP 70, 1934), dedicated to Vladimir Horowitz, a pianist Poulenc idolised ('When Horowitz plays the piano, I lose my head,' he confessed in 1950), and, above all, his *Second Intermezzo* (FP 71, 1934) in D flat major, dedicated to Marie-Blanche de Polignac—a beautifully sensuous piece, and most certainly one of Poulenc's great piano works.

One of the summits of Poulenc's pianistic catalogue is surely *Mélancolie* (FP 105, 1940), a magnificent bitter-sweet elegy written during the War as a tribute to Raymond Destouches, Poulenc's faithful companion (who died in 1988 at Noizay, where he had settled with his wife). Affectively, Raymond Destouches played as strong a role in Poulenc's life as his childhood friend Raymonde Linossier (who died prematurely in 1930). The curious homonymy, seemingly playing, in a very Proustian manner, on male-female ambivalence, could give rise to endless comment...) There was no love relationship between Poulenc and Raymonde, despite Poulenc's desire to the contrary, but the musician was indeed Raymond's lover, before the affair turned into a more fraternal, or even paternal, association during the 1950s. In his letters, the composer readily qualified his music as 'très Raymond' or

'très Raymonde', 'très Raymond' indicating a rather melancholy character and 'très Raymonde' relating to his early works, full of clarity and brightness, such as the *Sonata for horn, trumpet and trombone* (FP 33, 1922). The melancholy tenderness of this extremely sensitive elegy, written during the first troubled and uncertain months of the Second World War, must certainly be seen as a moving tribute to the relationship between Raymond Destouches and Poulenc. This is one of the few cases in Poulenc's works in which the piano writing is as rich as that of his great mélodies (songs), which the composer readily admitted as being what he had done best where pianistic writing were concerned.

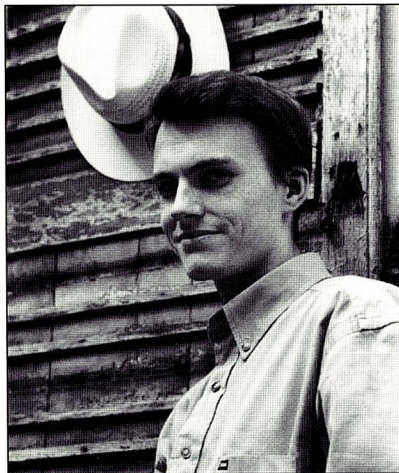
RENAUD MACHART

July 1996

Translation: Mary PARDOE

References and sources:

- Carl B. Schmidt: *The music of Francis Poulenc, a catalogue*, Clarendon Press, Oxford, 1995
- Francis Poulenc: *Correspondance 1910-1963*, collected by Myriam Chimènes, Fayard, 1994
- Francis Poulenc: *Entretiens avec Claude Rostand*, Julliard, 1954. Recorded version: INA/Radio France, 1995



ALEXANDRE THARAUD

Alexandre Tharaud est devenu en quelques années l'un des fleurons du jeune piano français.

Formé au Conservatoire National Supérieur de Paris où il obtient à dix-sept ans un Premier Prix dans la classe de Germaine Mounier et suit le troisième cycle de Theodor Parakivesko, il reçoit les conseils de Nikita Magaloff, Leon Fleisher, Jacqueline Robin, Geneviève Joy-Dutilleux, Bronislawa Kawalla et Claude Helffer.

Après s'être présenté en 1987/1988 aux concours internationaux Maria Canals (Barcelone), Città di Senigallia (Italie) et Munich — remportant respectivement les troisième, premier et second prix —, il débute une belle carrière internationale, qui l'a déjà mené dans plus de vingt pays. Il se produit dans plusieurs villes européennes telles que Oslo, Munich (Herkulesaal, Max Joseph Saal...), Bayreuth, Salzbourg (Mozarteum), Vienne, Bâle, Bologne (Sala Bossi), Madrid (Théâtre Albeñiz), Barcelona (Palau de la Musica). À Paris, il s'est fait entendre au Théâtre des

Champs-Élysées, Salles Pleyel et Gaveau, au Théâtre du Châtelet, Théâtre de la Ville, Musée d'Orsay. De Montpellier à Kuhmo (Finlande), de prestigieux festivals l'accueillent. En 1996 il fait ses débuts au Festival International de La Roque d'Anthéron et au Festival Chopin. En Asie (où il a réalisé une douzaine de tournées — entre autres, Festival de Yokohama, Suntory Hall et Tsuda Hall de Tokyo, Recital Hall in Osaka, Hoam Art Hall de Séoul), il donne des masterclasses très remarquées. En Amérique du Nord il a donné des récitals et des concerts de musique de chambre à New York (Carnegie Hall, Weill Recital Hall), Québec (Grand Agora) et Montréal.

De nombreux orchestres font appel à lui, tels que le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Münchner Rundfunkorchester, l'Orchestre du Collegium Musicum de Bâle, le Philharmonique de Radio France, l'Orchestra Filarmonica Marchigiana, le Tokyo Metropolitan Orchestra ou le Japan Philharmonic Orchestra.

Passionné de musique de chambre, Alexandre Tharaud se produit aux côtés de nombreux partenaires tels que Pierre Amoyal, Philippe Bernold, Marc Coppey, Patrick Gallois, Hervé Joulain, Franck Leguérinel, Jean-Marc et Xavier Phillips, Michel Portal et Ronald Van Spaendonck. Il forme par ailleurs avec François Chaplin un duo de pianos dont la réputation va croissant.

Alexandre Tharaud est lauréat Juventus de la Fondation C.N. Ledoux / Conseil de l'Europe.

ALEXANDRE THARAUD

The pianist Alexandre Tharaud has become in a few years one of the most promising artists of the new generation French School.

Alexandre Tharaud entered the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in Germaine Mounier's class graduating age 17 with the Premier prix, continuing his post-graduate studies with Theodor Parakivesko whilst also studying with pianists such as Nikita Magaloff, Léon Fleisher, Jacqueline Robin, Geneviève Joy-Dutilleux, Bronislawa Kawalla et Claude Helffer.

Following to the International Competitions of Maria Canals (Barcelona), of Città di Senigallia (Italy) and of Munich to which he participated and where he won respectively the third, the first and the second prizes, he started a brilliant international career that took him to more than twenty countries. He performs in many European cities such as Oslo, Munich (Herkulesaal, Max Joseph Saal...), Bayreuth, Salzbourg (Mozarteum), Wien, Basel, Bologna (Sala Bossi), Madrid (Albeñiz Theatre), Barcelona (Palau de la Musica). He could be heard in Paris at the Théâtre des Champs-Élysées, at the Pleyel Hall, at the Gaveau Hall, at the Théâtre du Châtelet, at the Théâtre de la Ville and at the Musée d'Orsay. He is welcomed at prestigious Festivals such as Montpellier's and Kuhmo's (Finland). In 1996, he started at the International Festivals of La Roque d'Anthéron and at the Chopin Festival. He frequently toured in Asia, in such venues as Yokohama Festival, Suntory Hall and Tsuda Hall in Tokyo, Recital Hall in Osaka, Hoam Art Hall in Seoul, giving also noteworthy masterclasses. In North America he has given recitals and chamber music concerts in New York (Carnegie Hall, Weill Recital Hall), Quebec (Grand Agora) and Montreal.

Orchestras with whom he appeared as soloist include the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Basel Orchestra des Collegium Musicum, Orchestre Philharmonique de Radio France, the Orchestra Filarmonica Marchigiana, the Tokyo Metropolitan- and Japan Philharmonic Orchestras.

Alexandre Tharaud is very fond of chamber music, performing regularly with Pierre Amoyal, Philippe Bernold, Marc Coppey, Patrick Gallois, Hervé Joulain, Franck Leguérinel, Jean-Marc et Xavier Phillips, Michel Portal et Ronald Van Spaendonck. Furthermore, he and François Chaplin make a piano duet whose reputation is growing.

Alexandre Tharaud is a "laureate of the Juventus" of the C.N. Ledoux Foundation / European Council.

Je dédie ce disque à Gabrielle Narahara.

A.T.