

FALLA_Solo Piano Works_Wilhem LATCHOUMIA



Manuel de FALLA

1876 - 1946

マヌエル

デ・ファリャ

Cuatro piezas españolas 4つのスペイン小品		
1	Aragonesa アラゴネーサ	2'55
2	Cubana クバーナ	3'43
3	Montañesa (Paysage) モンタニェーサ(風景)	4'19
4	Andaluza アンダルーサ	3'54
5	Homenaje (Le Tombeau de Claude Debussy) クロード・ドビュッシーの墓のための讃歌	3'06
El sombrero de tres picos 三角帽子		
6	Danza de la Molinera 粉ひき女の踊り	3'51
7	Danza de los Vecinos 隣人の踊り	3'27
8	Danza del Molinero 粉屋の踊り	2'07
9	Canto de los remeros del Volga ヴォルガの舟歌	3'08
El amor brujo 恋は魔術師		
10	Pantomima パントマイム	5'27
11	Escena 情景	1'00
12	Canción del fuego fatuo きつね火の歌	1'31
13	Danza del terror 恐怖の踊り	2'09
14	Romance del pescador (El círculo mágico) 漁夫の物語(魔法の輪)	2'02
15	Danza ritual del fuego 火祭りの踊り	3'48
16	Pour Le Tombeau de Paul Dukas ポール・デュカスの墓のために	3'38
17	Fantasia baetica ベティカ地方の幻想曲	12'22

TT' 63'27

DU PIANO MAIS PAS SEULEMENT

On oublie trop souvent que Manuel de Falla s'imagina d'abord pianiste. À Cadix, ses professeurs successifs le firent à peine travailler et il forma seul sa première technique, en pratiquant la musique de chambre avec Salvador Viniegra, un ami de la famille, ce qui ne l'empêchera pourtant pas d'entrer sans encombre dans la classe du virtuose José Tragó au Conservatoire de Madrid ; mieux, elle forgera le socle d'une manière différente d'aborder le piano, en tout anti-romantique.

Le premier ouvrage majeur de Falla sera dédié à l'instrument en noir et blanc. Les *Cuatro piezas españolas* - un titre simplement indicatif plutôt qu'un manifeste à caractère nationaliste - peuvent être regardées comme la coda de l'*Iberia* d'Albéniz. Falla les acheva à Paris, après qu'Albeniz lui a divulgué quelques pièces des premiers cahiers d'*Iberia*. Cette révélation lui fait sortir de ses cartons deux pièces déjà totalement écrites à Madrid en 1906, *Aragonesa* et *Cubana* - il va les repolir - et lui procure l'impulsion pour deux autres : *Montañesa* puis *Andaluza* qu'il écrira dans la foulée, au cours du mois de février.

Dès 1906 *Aragonesa* avait été inspirée par les *Recuerdos de viaje* d'Albéniz. Si les thèmes d'*Aragonesa* sont d'un folklore imaginaire, celui de la *Cubana* est la citation d'une véritable « guajira », une musique de la Caraïbe comme celles qu'avait popularisées Gottschalk. Le chef-d'œuvre du recueil, et l'un des chefs-d'œuvre tout court de Falla, demeure *Montañesa*, sous-titrée « Paysage ». Elle répond note pour note à la grande pièce impressionniste écrite par Albéniz avant *Iberia*, *La Vega*. Jeux de cloches, spatialisation des timbres, un espace poétique dévoile un paysage tout en subtilité que divertit bientôt une petite chanson ironique - en fait la citation d'un couplet anticlérical ! - rapidement effacée sur l'horizon harmonique. *Andaluza* affirme avec son ardeur rythmique le caractère d'un vrai final. Elle évoque et stylise à la fois le *Cante Jondo*, donne à voir une danseuse, à entendre un *cantaor* et surtout propose un vocabulaire harmonique novateur. Ricardo Viñes créera les quatre pièces le 27 mars 1909 à la Salle Erard. Elles rapportèrent au compositeur un contrat avec l'éditeur Durand, à qui le recommandèrent rien moins que Dukas, Debussy et Ravel, tous conquis par les splendeurs du cahier comme par la discrète modestie de son auteur.

En 1918, Henry Prunières demanda au gratin des compositeurs du moment leurs contributions pour un numéro spécial de *La Revue Musicale* saluant la mémoire de Claude Debussy. *L'Homenaje* de Falla sera une habanera funèbre, sombre, qui cite dans sa coda *La Soirée dans Grenade*, témoignage affectueux d'un Espagnol pour qui la révolution debussyste ne fut pas vaine.

L'un des opus majeurs du clavier au XX^e siècle n'avait plus qu'à paraître : la *Fantasia baetica* qui lui fut commandée par Arthur Rubinstein. Le piano y est traité en instrument percussif, et utilise un vocabulaire redevable au canto flamenco : les traits guitaristiques abondent, on entend, inextinguible, le taconeo des danseurs, les longues phrases mélismatiques pétries d'ornements sont les décalques exacts du chant du *cantaor*, le tout contenu dans une très classique structure A-B-A. L'œuvre fut terminée en 1919. Rubinstein, tout d'abord décontenancé par l'ampleur de la pièce (Falla eut beau lui rappeler que l'Andalousie était sa province favorite en Espagne, le pianiste espérait probablement une page de caractère dans le style de la « Danse du feu ») la créa à New York l'année suivante puis l'abandonna rapidement...

En 1922, Falla transcrivit pour le piano le *Chant des bateliers de la Volga* à la demande de son ami Ricardo Baeza : les harmonies étonnantes, le caractère hiératique et sombre de cette brève pièce se retrouveront dans l'ultime ouvrage dédié au piano, *Pour le Tombeau de Paul Dukas* que Prunières lui commande en 1935, « Solennel et puissant...statique comme un bloc de pierre » selon les propres termes du compositeur.

Outre ses œuvres pensées pour le clavier, Falla réalisa deux séries de transcriptions tirées de ses ballets.

Installé à Grenade, le musicien s'immergea dans la communauté gitane, qui lui inspirera sa partition emblématique, *El amor brujo*, tout entier porté par les sortilèges du *Cante Jondo*. Sa seconde mouture sous la forme non plus d'un mélodrame, comme écrit initialement pour la compagnie de théâtre et de danse de Pastora Imperio, mais d'un ballet qui sera portée à la scène dans son ultime rédaction à Paris au Trianon Lyrique, la *Argentina* et Escudero y mettant leurs entrechats et leurs cambrures le 22 mai 1925, connut un succès foudroyant qui engagea l'auteur à présenter une version piano des quatre épisodes rassemblés dans une suite d'orchestre. Pourtant, Falla, face à la relative nudité du clavier, y intercale des éléments de récitatif qui rapprochent le pianiste de l'action initiale de la pantomime. L'auditeur accompagne Candelas, partagée entre le spectre de son ancien amant et sa passion pour Carmelo. L'ensemble agit à la façon d'une narration, un vrai théâtre au piano.

Rien de tel dans la transcription très pianistique, visant avant tout au brillant, que Falla réalisa de trois danses tirées du *Tricorné* (1918-1919). Ici le discours de l'interprète est roi, les doigts très sollicités savourant le mélange habile des éléments folkloriques, souvent piqués de références au traitement d'un clavier « alla Scarlatti ». Ces trois pièces de parade - fait rare chez Falla - font du très grand piano d'estrade.

POURQUOI FALLA ?

Un entretien avec Wilhem Latchoumia

On joue de moins en moins la musique de Manuel de Falla, pas vous. Pourquoi ?

Je suis un abonné aux programmes originaux, j'ai enregistré un disque autour de Villa-Lobos, un autre autour de Wagner, je suis toujours curieux de découvrir, et pour ce qui concerne Falla je connaissais sa musique depuis assez longtemps. J'ai toujours rêvé de jouer la *Fantasia baetica*, déjà lorsque j'étais étudiant au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, je l'avais entendue à plusieurs reprises, elle m'avait attiré, hélas alors les occasions ne se sont pas présentées. J'ai continué à découvrir d'autres œuvres de Falla mais le déclic s'est vraiment produit lorsque j'ai entendu au disque la *Candelas* de Ginesa Ortega dans la version originale d'*El amor brujo*. C'est la voix flamenca, son timbre, ses mots, qui m'ont fasciné, d'ailleurs je me suis mis à écouter régulièrement du *Cante Jondo*, cette voix gitane mariée à de la musique dite classique m'a interpellé et elle m'a fait reconsidérer les partitions de Falla. Je venais de passer mes trente ans, j'avais des amis à Madrid, j'y séjournais souvent, j'ai découvert la Zarzuela, toute une culture, un autre monde...

Dans ce parcours au travers des œuvres pianistiques de Falla comment avez-vous abordé les pièces de jeunesse ?

La première pièce de Falla que j'ai jouée fut *l'Hommage à Debussy*, à l'occasion d'un concert thématique probablement. Puis je suis venu directement à la *Fantasia baetica*, j'ai fait le chemin inverse en quelque sorte et j'ai commencé à envisager les pièces de jeunesse dans l'hypothèse du disque. Ce regard rétrospectif m'a permis de trouver de petits détails qui dans ces premiers opus annoncent le langage de la maturité. C'est très infime mais du coup encore plus étonnant. Si l'on n'a pas conscience de l'aboutissement que représente la *Fantasia baetica* et de la singularité de sa syntaxe on pourrait ne voir dans les œuvres de jeunesse que des pièces pour le salon, un rien anecdotique, mais lorsque l'on sait l'aboutissement de ce style, alors les premiers signes d'une langue particulière apparaissent.

Mais justement, vous n'êtes pas un pianiste d'intégrale...

Chez Falla, le corpus est resserré, mais surtout il présente une unité de style, une cohérence, je ne me sentais pas confronté à plusieurs périodes échelonnées au cours de la vie d'un compositeur, mais bien à un ensemble dont les parties constituaient un tout. Si la pièce maîtresse est la *Fantasia baetica*, et elle l'est, alors toutes les autres œuvres gravitent autour.

Mais tout de même cet écart entre les premiers opus et la *Fantasia baetica* est patent, comment voyez-vous l'irruption des *Cuatro piezas españolas* au sein de ce corpus ?

On dit souvent qu'elles sont inspirées d'Albéniz, mais l'économie des moyens, le souci d'un langage précis où tout le superflu est déjà ôté, sont la signature de Falla. Cela me fait penser au *Tombeau de Dukas* où il écrit avec ce même sens de l'essentiel.

Les *Quatre Pièces* ont beau être des opus de jeunesse, on aura beau y trouver des influences d'Albéniz ou de Debussy, Falla y pose un des axiomes de son art : dire le maximum avec le minimum. La sécheresse du trait pianistique, le renoncement à l'ornement pour l'ornement, tout cela fait que cette manière de composer pour le piano est définitivement à part, et ce langage doit être dompté. J'ai longtemps différé le moment de mettre la *Fantasia baetica* sur le pupitre, et lorsque je l'ai lue, j'ai compris que j'allais me confronter à une langue absolument particulière, propre à Falla ; on pourrait affirmer que le piano de la *Fantasia baetica* est quasiment sans référence.

Cette musique tombe-t-elle sous les doigts pour un pianiste ?

Oui et non. Avant d'aborder Falla j'avais travaillé certaines pièces d'*Iberia*, les *Goyescas* de Granados, des œuvres de Mompou. Lorsque j'ai commencé à jouer sa musique, à la réaliser physiquement, j'ai d'abord eu le sentiment qu'il manquait quelque chose, j'ai mis du temps avant d'être satisfait de ce que j'entendais. J'avais déjà éprouvé cela avec Villa-Lobos, mais il faut dépasser ce premier sentiment, en fait il faut s'approprier non seulement un style, une langue, mais un univers. Or au Conservatoire on ne travaille guère les partitions de Falla ou de Villa-Lobos, ces formules pianistiques sont très à part, on évoque la guitare à leur sujet, mais je ne sais pas trop quelle tête ferait un guitariste si on lui donnait la partition de la *Fantasia baetica* en le priant de s'en débrouiller...

Pourtant l'idée de la guitare, enfin l'incarnation musicale de la guitare est omniprésente chez Falla, mais dans son imaginaire sonore...

Tout à fait, Falla utilise les caractéristiques de la guitare et les applique au piano afin de créer un nouvel instrument et de nouvelles sonorités.

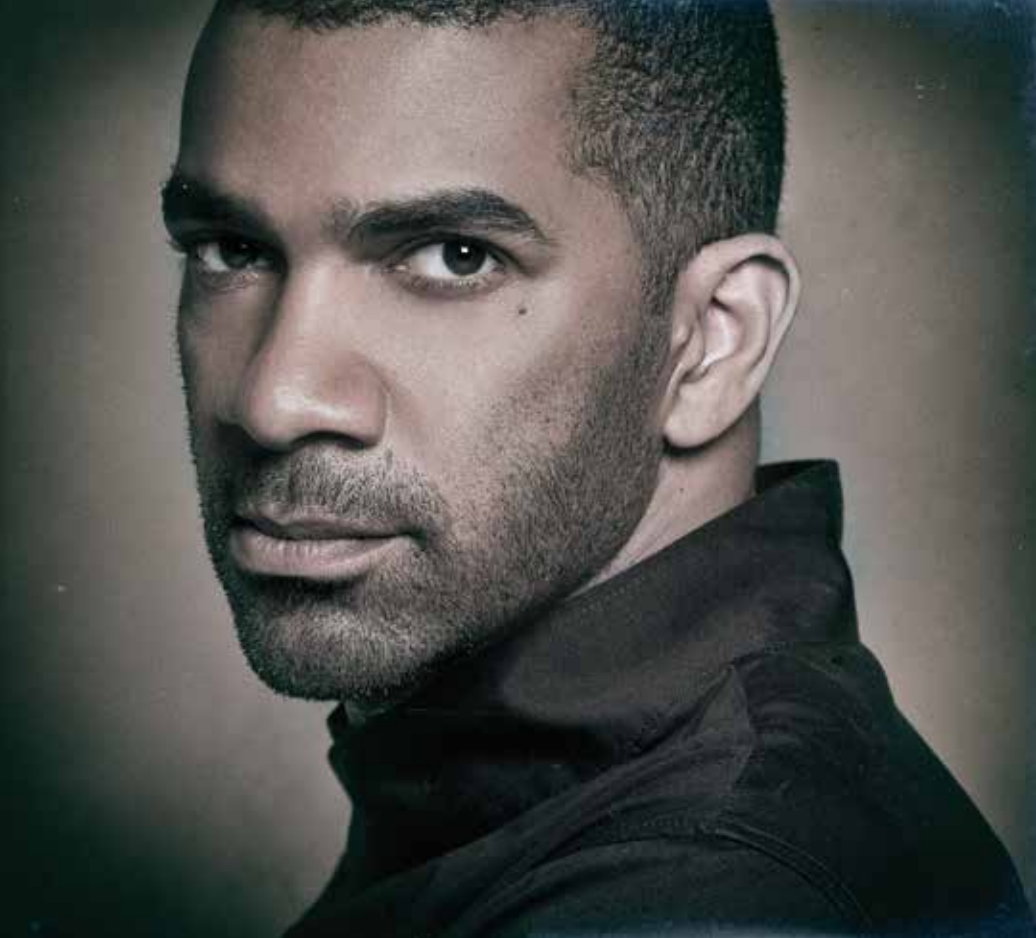
Cette *Fantasía baetica* si radicale, où la placez-vous dans l'œuvre pianistique du XX^e siècle ?

Comme le fait Bartók, Falla emploie des éléments de musique folklorique pour les transcender. C'est cela qui m'a plu dans la *Fantasía baetica*, comme dans certaines œuvres de Villa-Lobos ; ce sujet me tient à cœur, cette idée de prendre le matériau de base et de l'emmener plus loin. Son langage si âpre peut se comparer à celui du *Rudepoêma*, d'ailleurs les deux œuvres ont le même destinataire, Arthur Rubinstein. Et puis il y a cette dimension supplémentaire, produire une œuvre à portée universelle sans renoncer à une langue enracinée dans une identité singulière.

Vous avez également enregistré les transcriptions d'*El amor brujo*, des extraits d'*El sombrero de tres picos*, pourquoi ?

En concert je joue souvent la *Fantasia baetica* avec des extraits de *L'Amour sorcier*, ils facilitent la compréhension de celle-ci, le public saisit mieux comment tout cela fonctionne, d'ailleurs Villa-Lobos et Bartók ont fait la même chose avec leurs cahiers respectifs où ils collectaient les chants et danses populaires dont les matériaux musicaux se retrouvaient dans leurs œuvres plus « abstraites ».

Si le public a conscience de ces deux versants, il saisit l'unité du propos, son sens. Ceci dit, je n'envisage jamais les transcriptions comme des décalques des originaux, même si évidemment un lien subsiste, mais ma démarche est vraiment d'en faire une œuvre pour piano, d'ailleurs je considère la version pianistique de *L'Amour sorcier* comme une suite à part, un autre monde. Vous allez me trouver paradoxal, mais tout en ramenant l'œuvre au seul piano je pense sans arrêt à l'orchestre. Je ne peux pas être au piano sans penser à un orchestre, cela détermine une part essentielle de mon jeu, de ma sonorité : il me faut des couleurs, la profusion des harmonies et des polyphonies, j'espère y être parvenu.



Wilhem Latchoumia

Singulier pianiste que Wilhem Latchoumia : il sert avec autant de bonheur et de charisme la création contemporaine et le grand répertoire. Concevoir des programmes sortant des sentiers battus, telle est la signature du musicien français, qui marque les esprits par sa capacité à instaurer d'emblée une jubilatoire connivence.

Il mène une brillante carrière de soliste, de concertiste et de chambriste en France et à l'international.

Il se produit sur les scènes du Barbican Centre de Londres, BOZAR de Bruxelles, Quincena musical de San Sebastián, Cité de la musique et Opéra Comique de Paris, Concertgebouw de Bruges, ainsi qu'en Chine (Shanghai et Beijing) ou encore aux Etats-Unis (New York). Il collabore avec les plus grands orchestres français (Orchestre philharmonique de Radio France, Orchestre national de Lille, de Lyon, d'Ile-de-France,...) et avec des formations musicales internationales de premier plan : Orchestre philharmonique de Séoul, Teatro Colón, Tokyo Sinfonietta, Ictus ensemble, Quatuor Diotima, etc. Son goût pour la création contemporaine lui vaut les faveurs de compositeurs tels que Pierre Boulez, Gilbert Amy, Gérard Pesson, Philippe Hersant, Michael Jarrell, Jonathan Harvey, Pierre Jodlowski, Francesco Filidei...

Né à Lyon en 1974, Wilhem Latchoumia a obtenu au Conservatoire National de Musique et de Danse de Lyon (classe d'Eric Heidsieck et Géry Moutier) son Premier Prix à l'unanimité, avec les félicitations du jury. Il a terminé sa formation avec Géry Moutier en classe de perfectionnement. Elève de Claude Helffer, il a suivi les master classes d'Yvonne Loriod-Messiaen et de Pierre-Laurent Aimard. Il est titulaire d'une licence en musicologie. Lauréat de la Fondation Hewlett-Packard « Musiciens de Demain » (2004) et du 12^e Concours International de Musique Contemporaine Montsalvatge (Girona, Espagne), il a brillamment remporté le Premier Prix Mention Spéciale Blanche Selva ainsi que cinq autres prix du Concours International de Piano d'Orléans 2006.

www.wilhemlatchoumia.com

NOT JUST PIANO MUSIC

It is too often forgotten that Manuel de Falla initially intended to be a pianist. His first teachers, in Cádiz, had difficulty in getting him to practise and he built up his initial technique on his own by playing chamber music with Salvador Viniegra, a family friend. Nevertheless, this did not prevent him from gaining entry easily enough to the class of the virtuoso José Tragó at the Real Conservatorio in Madrid; indeed, it laid the foundations of a different and thoroughly anti-Romantic approach to the piano.

Falla's first major work was for his own instrument. The *Cuatro piezas españolas* (Four Spanish pieces) – the title is purely indicative, rather than a nationalist manifesto of any kind – may be viewed as a coda to the *Iberia* of Albéniz. Falla completed them in Paris after Albéniz had given him a preview of some of the pieces from the first books of his collection. This revelation prompted him to take out of cold storage and revise two pieces already written in their entirety in Madrid in 1906, *Aragonesa* and *Cubana*, and stimulated him to compose two more, *Montañesa* and *Andaluza*, immediately afterwards, during the month of February.

Even in 1906, *Aragonesa* was already inspired by the *Recuerdos de viaje* of Albéniz. While the themes of *Aragonesa* derive from an imaginary folklore, the main theme of *Cubana* quotes a genuine *guajira* – music from the Caribbean of the kind previously popularised by Gottschalk. The masterpiece of the set, and one of Falla's masterpieces *tout court*, is *Montañesa*, subtitled 'Paysage' (Landscape). It is modelled almost note for note on the great impressionist piece Albéniz wrote before *Iberia*, *La Vega*. Bell effects, spatialisation of timbres, a poetic space revealing a landscape of great subtlety, soon with the diversion of an ironic little ditty – in fact a quotation of an anticlerical song! – that swiftly vanishes in its turn from the harmonic horizon. With its rhythmic ardour, *Andaluza* has the assertive character of a true finale. It both evokes and stylises the *cante jondo*, as if we could actually see a woman dancing the flamenco and a cantaor singing; and, above all, it presents a thoroughly innovative harmonic vocabulary. Ricardo Viñes premiered the four pieces at the Salle Érard in Paris on 27 March 1909. They earned the composer a contract with the publisher Durand, to whom he was recommended by Dukas, Debussy and Ravel, no less, all three of them captivated by the splendours of the set and the discretion and modesty of its creator.

In 1918, Henry Prunières asked the leading composers of the day to contribute to a special number of *La Revue Musicale* in memory of Claude Debussy. Falla's *Homenaje* proved to be a sombre funerary habanera, the coda of which quotes *La Soirée dans Grenade*, an affectionate tribute from a Spaniard for whom the Debussyan revolution had not been in vain.

The way now lay wide open for one of the major keyboard works of the twentieth century: the *Fantasia bætica*, commissioned by Arthur Rubinstein. Here the piano is treated as a percussive instrument, and employs a vocabulary influenced by flamenco: guitaristic figuration abounds; we hear the inextinguishable *taconeó* of the dancers' tapping feet; the long melismatic phrases replete with ornaments are precisely modelled on the vocal line of the *cantaor* – yet the whole is contained within an eminently classical A-B-A structure.

The work was completed in 1919. Rubinstein, initially disconcerted by its dimensions (for all that Falla had reminded him that Andalusia was his favourite province in Spain,¹ the pianist was probably hoping for a character piece in the style of the 'Ritual Fire Dance'), premiered it in New York the following year, then rapidly abandoned it . . .

In 1922 Falla transcribed the *Song of the Volga Boatmen* for piano at the request of his friend Ricardo Baeza: the astounding harmonies and the gloomy, hieratic character of this short piece recur in his final piano work, *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (Memorial for Paul Dukas), which Prunières commissioned from him in 1935, 'solemn and powerful . . . static like a block of stone', as the composer himself put it

1. 'Bætica' was the Roman name for Andalusia. (Translator's note).

In addition to his works originally conceived for keyboard, Falla also published two sets of transcriptions of music from his ballets.

Even before his move to Granada in 1919, the composer had already been inspired by his interest in the gypsy community to write his emblematic work *El amor brujo* (Love the magician), wholly in thrall to the magical spell of *cante jondo*. It was originally a melodrama, written in 1914-15 for Pastora Imperio's theatre and dance company. The second and final version, however, took the form of a ballet, premiered at the Trianon Lyrique in Paris on 22 May 1925 with La Argentina and Escudero in the leading roles. Its success was such that Falla chose to produce a version for piano of the four movements that comprise the orchestral suite from the ballet. When confronted with the relatively bare textures of the keyboard, however, he also inserted elements of recitative that take the piano suite closer to the action of the initial pantomime. The listener accompanies Candelas, torn between the ghost of her former lover and her passion for Carmelo. The work as a whole produces the effect of a narration, a genuine piece of theatre on the piano.

There is nothing of this in the highly pianistic transcription, aiming at brilliance above all, that Falla made of three dances from *El sombrero de tres picos* (The three-cornered hat, 1918-19). Here the performer's discourse is king, and the hyperactive fingers may savour the skilful blend of folkloric elements with frequent references to Scarlattian keyboard style. These three display pieces – a rare occurrence in Falla – are excellent vehicles for barnstorming pianism.

WHY FALLA?

An interview with Wilhem Latchoumia

People seem to be playing the music of Manuel de Falla less and less frequently, but not you. Why?

I like to make a habit of original programmes: I've recorded a disc of Villa-Lobos, another of Wagner – I'm always curious to discover something different. In the case of Falla, I've actually known his music quite a long time. It was always one of my dreams to play the *Fantasia bætica*, even when I was a student at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon; I'd heard it several times and found it attractive, but unfortunately the opportunity never arose. I continued to discover other works by Falla, but what really triggered things off for me was hearing Ginesa Ortega sing Candelas in a recording of the original version of *El amor brujo*. It was the *flamenca* voice, its timbre, its way with words, that fascinated me, and in fact after that I started listening to *cante jondo* regularly. I was intrigued by this gypsy voice in combination with so-called 'classical' music, and it made me think again about Falla's music, made me look at it from a new perspective. I had just turned thirty, I had friends in Madrid and often went there, and I started getting into zarzuela, which is a culture in itself, a different world.

In this voyage of discovery of Falla's output for piano, how did you approach the early pieces?

The first piece by Falla I played was the *Homenaje* for Debussy, probably for a thematic concert. Then I moved on directly to the *Fantasia bætica*, going backwards in a sense, and only then did I start thinking about the early pieces for a hypothetical disc. That retrospective approach helped me to find little details in his first published works that herald the language of his maturity. They're very tiny, but that only makes them all the more striking. If you're not aware of the culmination represented by the *Fantasia bætica* and the individuality of its syntax, you might see in these youthful works no more than slightly trivial salon pieces. But when you know where this style leads, the first signs of a special language appear.

Yes, but surely you're not known as the kind of pianist who goes in for 'the complete works' ...

With Falla, the corpus is a small one, but above all it displays unity of style and coherence – I didn't feel confronted with several periods spread out over a composer's whole life, but with an entity whose individual parts constitute a whole. If the masterpiece is the *Fantasia bætica* (and it is), all the other works revolve around it.

All the same, though, the disparity between the early works and the *Fantasia bætica* is obvious. How do you see the irruption of the *Cuatro piezas españolas* in this corpus?

It's often said that these four pieces were inspired by Albéniz, but the economy of resources, the care he takes to create a precise language in which everything superfluous has already been removed, is Falla's hallmark. It makes me think of *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, where he writes with the same feeling for the essential. Even though the *Cuatro piezas* are early works, even though you can find traces of the influence of Albéniz or Debussy, Falla already affirms one of the axioms of his art in them: to say the maximum with the minimum of resources. The dryness of the pianistic idiom, its renunciation of ornament for ornament's sake, puts this keyboard writing very much in a category of its own, and it's a language that has to be mastered. I long delayed the moment of finally placing the *Fantasia bætica* on my piano desk, and when I read it through I realised that I was going to have to wrestle with a unique language that is Falla's alone; it would be fair to say that the pianism of the *Fantasia bætica* is virtually without points of reference.

Is it music that falls easily under a pianist's fingers?

Yes and no. Before tackling Falla I had already worked on some of the pieces from *Iberia*, the *Goyescas* of Granados, works by Mompou. When I started to play his music, to realise it in physical terms, I initially had the impression that something was missing, and it took me a while before I was satisfied with what I was hearing. I'd already had that feeling with Villa-Lobos, but you have to get past that first impression; in fact you have to appropriate for yourself not just a style, a language, but a whole universe. Now, it happens to be the case that we get very little chance to work on the scores of Falla or Villa-Lobos at the Conservatoire. Their pianistic formulas are very different from anything else: it's often said they evoke the guitar, but I don't know how guitarists would react if you gave them the score of the *Fantasia bætica* and told them to have a go at playing it . . .

Yet the idea of the guitar, or rather the musical embodiment of the guitar, is omnipresent in Falla, but in the sound-world of his imagination.

Yes, the colours, the accents – in fact it's more the guitar reconceived in orchestral terms and only then taken up by the piano.

The *Fantasia bætica* is such a radical work, isn't it? Where would you place it in the context of the piano music of the twentieth century?

Like Bartók, Falla makes use of elements from folk music in order to transcend them. That's what appealed to me in the *Fantasia bætica*, as in certain works by Villa-Lobos; it's something I find fascinating, this idea of taking the basic material and going further with it. Its very harsh tone is comparable with the language of *Rudepoêma*, and in fact both works were written for the same pianist, Arthur Rubinstein. And then there's that additional dimension of producing a work of universal significance without renouncing a language rooted in a specific identity.

Why did you also choose to record the transcriptions of *El amor brujo* and the excerpts from *El sombrero de tres picos*?

In concert I often play the *Fantasia bætica* alongside excerpts from *El amor brujo*, because they make the fantasia easier to understand – the audience gets a better grasp of how the music functions. Actually, Villa-Lobos and Bartók did the same thing with the publications in which they collected folksongs and folk dances whose musical materials also appear in their own more 'abstract' works. If the audience is aware of these two aspects, it can grasp the unity and significance of the composer's intentions. That said, I never view these transcriptions as carbon copies of the originals, even though there's obviously still a link with them, but really try to make them works for piano; indeed, I regard the piano version of *El amor brujo* as a suite in its own right, another world. Yet at the same time as I see the work in exclusively pianistic terms – and you're going to find this paradoxical of me – I'm also constantly thinking of the orchestra. I can't sit at the piano without conjuring up the idea of the orchestra, which determines an essential part of my playing, of my sonority. I need colours, a profusion of harmonies and polyphonies. I hope I've succeeded in bringing that out.



Wilhem Latchoumia

Wilhem Latchoumia is a highly unusual kind of pianist, equally successful and charismatic in contemporary music and the mainstream repertory. The French musician is known for his skill in devising programmes that venture well off the beaten track and his ability to create a joyful rapport with audiences right from the start.

He pursues a brilliant career as a recitalist and concert soloist in France and on the international scene that has taken him to the Barbican Centre in London, BOZAR in Brussels, the Quincena Musical de San Sebastián, the Cité de la Musique and Opéra Comique in Paris, the Concertgebouw in Bruges, as well as China (Shanghai, Beijing) and the United States (New York). He works with the leading French orchestras (Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre National de Lille, Orchestre National de Lyon, Orchestre National d'Île-de-France) and with other international formations of the front rank, including the Seoul Philharmonic Orchestra, the Orchestra of the Teatro Colón, the Tokyo Sinfonietta, the Ictus Ensemble and the Quatuor Diotima. His taste for contemporary music has earned him the favour of such composers as Pierre Boulez, Gilbert Amy, Gérard Pesson, Philippe Hersant, Michael Jarrell, Jonathan Harvey, Pierre Jodowski, Karl Naegelen, Francesco Filidei, José Manuel López López, Samuel Sighicelli, Oscar Bianchi and Franck Bedrossian.

Born in Lyon in 1974, Wilhem Latchoumia studied in the class of Eric Heidsieck and Géry Moutier at the Conservatoire National de Musique et de Danse of his native city, where he obtained his Premier Prix with congratulations by unanimous decision of the jury. He completed his training with Géry Moutier in the postgraduate class in Lyon, then became a student of Claude Helffer and attended masterclasses by Yvonne Loriod-Messiaen and Pierre-Laurent Aimard. He also holds a bachelor's degree in musicology. Having received awards from the Hewlett-Packard Foundation ('Musicians of Tomorrow', 2004) and at the twelfth Montsalvatge International Contemporary Music Competition (Girona, Spain), he achieved dazzling success at the Orléans International Piano Competition in 2006, where he won the Premier Prix Mention Spéciale Blanche Selva and five other prizes.

www.wilhemlatchoumia.com

ピアノ音楽を越えて

マヌエル・デ・ファリャが当初ピアニストを目指していたという事実は、あまりに見過されている。ファリャが生地カディスの教師たちから授けられたピアノの演奏技術は、ごく些細だった。家族の友人サルバドル・ビニエグラのもとで室内楽を学びながら、独学でピアノの基礎を習得したファリャは、マドリード音楽院のホセ・トラゴのクラスにつつがなく受け入れられることになる。ファリャの実に反ロマン主義的な、独特のピアノ奏法の土台は、このヴィルトゥオーゾの恩師のもとで築かれたのである。

ファリャの最初の大作はピアノ曲だった——《4つのスペイン小品》というタイトルは、あくまでも曲の性格を表すものであって、そこに民族主義的な思惑はない。この曲集は、アルベニスの《イベリア》を受け継いでいると考えられる。1908年1月2日、ポリニャック公爵夫人のサロンでブランシュ・セルバが初演した《イベリア》から影響を受けたファリャは、パリで《4つのスペイン小品》を完成させた。ファリャは、すでに1906年にマドリードで〈アラゴネーサ〉と〈クバーナ〉を作曲していた。彼は《イベリア》との決定的な出会いをきっかけに、この2作を再び手に取り、推敲したのだ。刺激を受けた彼はさらに2月に、〈モンタニェーサ〉と〈アンダルーサ〉をすぐさま書き上げた。

〈アラゴネーサ〉はもともと、アルベニスの《旅の思い出》からインスピレーションを得て書かれた。〈アラゴネーサ〉で用いられているテーマは架空の民謡であるが、〈クバーナ〉のそれは、実在の「グアヒーラ」に由来する。これはゴットシャルクが人気を高めた種々の音楽と同様、カリブの音楽である。「風景」という副題が付された〈モンタニェーサ〉は、曲集中の傑作であり、ファリャのもっとも優れた小品のひとつに数えられる。この曲の一音一音は、アルベニスが《イベリア》以前に書いた印象主義的な大作《ラ・ベガ(草原)》に呼応している。鐘の音、音色の拡がり、詩的な空間が、どこまでも緻密な風景を織りなし、続いてアイロニーを帯びた小歌が私たちの耳を楽しませる——それは反教権主義的な歌の引用だ！そしてこの歌は、和声的な展開の中にすぐさま消えていく。〈アンダルーサ〉のリズミカルな熱情は、フィナーレならではの性格を際立たせている。フラメンコのカンテ・ホンドを呼び起こし、様式化しているこの曲は、踊り子の姿を浮かび上がらせ、カンタオール(フラメンコ歌手)の歌声を響かせる。和声書法は革新的だ。《4つのスペイン小品》は、リカルド・ビニェスによって1909年3月27日にサル・エラールで初演された。曲集の壮麗さと、ファリャの謙虚さに魅了されたデユカス、ドビュッシー、ラヴェルらの口利きで、ファリャはデュラン社と楽譜出版契約を交わすことになる。

1918年、編集者アンリ・ブリュニエールは『ルヴュ・ミュージカル』誌のドビュッシー追悼号のために、当時の錚々たる作曲家たちに協力を求めた。ファリャの《クロード・ドビュッシーの墓のための讃歌》は、暗澹とした吊いのハバネラの様相を呈している。コーダでの〈グラナダの夕〉の引用は、ドビュッシーがなした革新の恩恵を受けたファリャの愛情を物語っている。

アルトゥール・ルービンシュタインが委嘱した《ベティカ地方の幻想曲》は、20世紀ピアノ音楽史上の傑作のひとつと言えよう。ファリャはピアノを打楽器のごとく扱いながら、カンテ・フラメンコに由来する語彙を駆使している。ギターを彷彿させるパッセージがふんだんに用いられ、踊り手のタコネオ(靴音)が絶え間なく響きわたる。装飾音から成る長いメスマは、カンタオールの歌をそのまま再現している。全体は、A-B-Aの実に古典的な構成の中で展開されていく。

《ベティカ地方の幻想曲》が1919年に完成した折、ルービンシュタインはその規模の大きさに面食らった。ファリャはルービンシュタインに、彼がもっとも好きなスペインの地がアンダルシアであることを思い出させようとしたが、それは徒労に終わった。(訳注:ベティカはアンダルシアの古名)ルービンシュタインは〈火祭りの踊り〉風のキャラクター・ピースを期待していたのだろう。翌年のニューヨークでの初演後、彼はすぐさまこの作品の演奏をやめてしまった。

1922年、ファリャは友人リカルド・バエザからの依頼で《ヴォルガの舟歌》をピアノ用に編曲した。この小品の見事な和声書法と、重々しくほの暗い雰囲気は、彼の最後のピアノ曲《ポール・デュカスの墓のために》でも踏襲されている。後者は1935年にブリュニエールからの依頼で作曲されたもので、ファリャ本人いわく「厳かで力強く…石のように静的な」作品である。

以上の純粋なピアノ曲の他に、ファリャは自身のバレエをピアノ用に編曲した2作品を残している。

グラナダに移住したファリャは、ヒターノ(スペインジプシー)から靈感を得、代表作《恋は魔術師》を書き上げた。作品全体は、フラメンコのカンテ・ホンドの魅惑に満ちている。《恋は魔術師》は、もともとパストーラ・インペリオの舞踊団のための音楽劇(《ヒタネリア》)として書かれ、後年にバレエ作品として改められた。後者は1925年5月22日に、パリのル・トリアノン劇場にて、舞踊家ラ・アルヘンティーナとエスクデーロによって初演され、大当たりした。ファリャはこれをきっかけに、同作の管弦楽組曲版から4つのエピソードを選び、ピアノ独奏用に編曲した。ピアノの簡素さに直面した彼は、冒頭の〈パントマイム〉のアクションを際立たせるレチタティーヴォの素材を挿入している。聴き手は、主人公カンデーラが、かつての恋人の亡霊とカルメロへの恋心の板挟みになるさまを追体験する。全体は物語調であり、ピアノがまさしく“劇”を繰り広げていく。

これと正反対の手法がとられているのが、《三角帽子》(1918-1919)の3つの舞曲をピアノ用に編曲した作品である。何よりも華麗さを追求する、ピアニスティックな仕上がりが。ここでは奏者の表現がもっとも重視され、煽られた指が、様々な民俗的要素の巧みな融合を楽しむ一時に“スカララッティ風”のピアノ書法からも刺激を受けながら。ファリャは珍しいことに、これら3作の華々しい舞曲を通して、ピアノの演奏効果を余すところなく誇示している。

なぜファリャなのか？

ウィレム・ラチュウミアとの対話

概して、ファリャの作品が取り上げられる機会は減りつつあります。貴方はなぜファリャを演奏するのでしょうか？

私はしばしば、独自のプログラムを提案しています。これまでにヴィラ＝ロボスやワーグナーをテーマに録音を行ったこともあります。常に新たな発見を求めているのです。長年、ファリャの音楽になじんではいきました。《ベティカ地方の幻想曲》を弾いてみたいといつも夢見ていたのです。リヨン国立高等音楽院に在籍中に、すでにこの曲を何度か聴いたことがあり、魅了されていました。残念なことに当時は、自ら演奏する機会には恵まれませんでした。その後もファリャの様々な作品と出会いましたが、フラメンコ歌手ヒネサ・オルテガがカンデーラ役を歌った原曲版の《恋は魔術師》の録音との出会いは決定的でした。オルテガが表現する音色や言葉に感銘を受けたのです。さらに当時、カンテ・ホンドを熱心に聴くようになりました。古典音楽と融合されたヒターノの歌声は私の心に強く訴えかけ、ファリャの音楽に再び目を向けるきっかけを与えてくれました。そうして私は、新たな角度からファリャと向き合うようになったのです。当時30歳代だった私は、友人を訪ねて頻繁にマドリードに滞在しており、サルスエラの虜にもなりました——私たちを異世界にいざなう、実に素晴らしい芸能だと思います。

ファリヤのピアノ音楽に向き合う過程で、貴方はどのように“若書きの作品”と出会ったのでしょうか？

初めて演奏したファリヤの作品は《クロード・ドビュッシーの墓のための讃歌》です。確かテーマ付の演奏会だったように思います。続いてすぐに《ベティカ地方の幻想曲》を弾きました。つまり先に、後期の2作品に取り組んだわけです。その後レコーディングを視野に入れて、初期の作品を演奏し始めました。こうして初期を“回顧”することによって、この時期の種々の作曲書法が、円熟期のそれを予示していることに気付かされました——ごく些細ですが、その素晴らしさには驚かされます。《ベティカ地方の幻想曲》が体現しているファリヤの音楽的な帰結や独自性を理解しないかぎり、彼の初期の作品は、単にサロン向けの、些末で取るに足りないものに思えてしまいます。反対に、ファリヤの円熟期の作曲様式を知っていれば、初期の作品がすでに示している独特な音楽言語の兆候に気付くことができます。少なくともファリヤのピアノ音楽に関しては、オメガ(終わり)がアルファ(始まり)を解明してくれるという意味で、全曲録音は意義があると思います。

しかし貴方は、全曲演奏にこだわるタイプの演奏家ではありません…

ファリヤの場合、ピアノ曲の数が限られているうえに、全曲がまとまった様式、一貫性を示しています。私は今回、作曲家の人生の各々の時期に向き合っているというよりも、それぞれの部分が織りなす総体を相手にしているという感覚を抱きました。《ベティカ地方の幻想曲》を核とすれば——実際そうですが——、他の全てのピアノ曲がこの作品を取り巻いています。

とはいえ、初期の作品群と《ベティカ地方の幻想曲》の隔たりは明らかです。貴方は、ファリャの作品全体の中に《4つのスペイン小品》をどのように位置づけていますか？

《4つのスペイン小品》はアルベニスから靈感を得ているとよく言われます。しかし、ごく限られた素材や、余計なものを排除した簡潔な音楽言語は、ファリャならではのものです。これは《ポール・デュカスの墓のために》にも指摘できます。この作品にも、必要不可欠な表現のみに徹するという、同様の態度が見て取れるからです。《4つのスペイン小品》は若書きの作品ですし、確かにアルベニスやドビュッシーから影響を受けています。それでもファリャはこの曲集を通して、最小限の素材で最大限の表現をするという、自らの芸術の原則を示しています。むき出しのピアノ書法、“装飾のための装飾”の放棄…そうした全てが、決定的な独自性をもたらしています。奏者は、こうした音楽言語を“手なづける”必要があります。私もまた、長い年月を経てようやく《ベティカ地方の幻想曲》を演奏しました。譜読みを始めた時には、自分がファリャ固有の、極めて特異な音楽言語に向き合うことになるかと悟りました。《ベティカ地方の幻想曲》は紛れもなく、稀有なピアノイズムに貫かれています。

《ベティカ地方の幻想曲》はピアニストにとって、“指になじむ”作品なのでしょうか？

答えはイエスでありノーでもあります。ファリヤの音楽に挑む前に、《イベリア》の数曲や、グラナドスの《ゴイエスカス》、モンボウの作品などを弾いたことがありました。ファリヤの音楽を演奏し、身体的にこれを知覚し始めた当初、私は“まだ何かが欠けている”と感じました。耳に入ってくる自分の演奏に満足するまでに、時間がかかったのです。私はすでにこの感覚を、ヴィラ＝ロボスの作品で経験していました。奏者はこうした最初の感覚を、乗り越えるべきです。作品の様式や音楽言語のみならず、その世界に順応せねばならないのですから。一般的に音楽学校の外では、ファリヤやヴィラ＝ロボスの作品は滅多に演奏されません。彼らの極めて独特なピアノ書法は、ギター音楽に喩えられることがあります。しかし私には、ギタリストに《ベティカ地方の幻想曲》の譜を手渡しても、彼らが自在に演奏してくれるとは思えません。

それでも、作曲家としてのファリヤの想像世界には、常にギター的な発想、つまりギターを具現する音楽が存在しています…

確かにギターの音色やアクセントが遍在しています。しかしそれは、ピアノに託された“オーケストラ”のイディオムによって構想し直されたギターであると言えるでしょう。

極めて急進的な《ベティカ地方の幻想曲》を、20世紀に書かれたピアノ音楽としてどのように捉えていますか？

バルトークと同じく、ファリャは種々の民俗音楽の要素を用いながら、これらを超越しました。こうした側面こそ、《ベティカ地方の幻想曲》やヴィラ＝ロボスの幾つかの作品が私を魅了する所以です。楽曲の基礎となる素材を、さらに発展させていくという発想が、私の心をとらえるのです。《ベティカ地方の幻想曲》の極めて粗い音楽言語は、ヴィラ＝ロボスの《野生の詩》のそれに喩えられます。そういえばこの2曲は、いずれもルービンシュタインに献呈されていますね。さらに2人の作曲家は、独特の文化的アイデンティティに根を張る音楽言語を駆使しつつ、普遍的な作品を生み出しています。

貴方は今回、《恋は魔術師》のピアノ版、《三角帽子》の抜粋も録音しました。その理由をお聞かせください。

演奏会ではしばしば、《ベティカ地方の幻想曲》に《恋は魔術師》の抜粋を組み合わせています。聴衆は《恋は魔術師》のおかげで、《ベティカ地方の幻想曲》全体をより深く理解できるようになります。たとえばヴィラ＝ロボスやバルトークは、民謡や民俗舞踊を自作に取り入れています。そうした民俗的な要素は、彼らのより“抽象的な”作品の中にも見出されます。聴き手はこの二種の手法を意識することで、楽曲全体の意図や意味を理解できます。つまり私にとって編曲作品は、原曲の単なる“転写”ではないのです。もちろん、原曲とのつながりは明白に存在していますが、私は編曲を、一個のピアノ作品とみなしています。ピアノ版の《恋は魔術師》を、独立した組曲、そして原曲とは別の世界としてとらえているわけです。矛盾していると思われるでしょうが、私はこの作品を一台のピアノで演奏する際に、常にオーケストラを意識しています。オーケストラの存在を想像せずにピアノに向き合うことはできません。そうしたアプローチは、私の演奏、私の響きの本質的な側面を決定づけています。私には、色彩、そして豊富なハーモニーとポリフォニーが必要なのです。それが実際の演奏に反映されていることを願っています。



ウィレム・ラチュウミア

ウィレム・ラチュウミアは稀有なピアニストである——現代曲の初演とメジャーなレパートリーの演奏に、同等の意欲とカリスマを持って向き合っている。彼の何よりの特徴は前例の無い斬新なプログラムの考案であり、聴き手との間にすぐさま至福の一体感を生むその能力によって、聴く者の心を掴んでいる。

ラチュウミアは、フランスはもとより世界の檜舞台上で活躍し、独奏・協奏曲の両分野で輝かしいキャリアを築いている。

新作の初演に積極的に取り組むラチュウミアは、ピエール・ブーレーズやジルベール・アミ、ジェラルド・ペソン、フィリップ・エルサン、ミカエル・ジャレル、ジョナサン・ハーヴェイ、ピエール・ジョドロフスキ、カール・ネジュラン、フランチェスコ・フィリデイ、ホセ・マニュエル・ロペス＝ロペス、サミュエル・シグチェリ、オスカル・ピアンキ、フランク・ペドロシアンら多くの現代作曲家たちから信頼を寄せられている。彼が企画・演奏を務めるジョン・ケージの[プリペアド・ピアノのための]《孤島の娘たち》を取り上げるプロジェクトは、ロワイオン財団の支援により、フランス国内外で繰り返し上演されている。

1974年、フランスのリヨン生まれ。フランス国立リヨン高等音楽院のエリック・ハイドシェックおよびジェリー・ムティエのクラスで学び、同院にて審査員満場一致・賞賛付の1等賞を獲得。同院の修士課程に進み、ムティエのもとで更なる研鑽を積んだ。クロード・エルフェにも師事したほか、メシアン夫人イヴオンス・ロリオ、ピエール＝ロラン・エマールのマスタークラスを受講。音楽学の学士号も取得している。2004年、ヒューレット・パッカード財団「明日の音楽家」賞を受賞。第12回モンサルバーチェ国際現代音楽コンクール(スペイン・ジローナ)に入賞。2006年、オルレアン国際20世紀ピアノ音楽コンクールで第1位「ブランシュ・セルヴァ特別賞」に輝き、同時に5つの賞も授与された。

www.wilhemlatchoumia.com

KLAVIER, ABER NICHT NUR

Man vergisst leicht, dass sich Manuel de Falla zunächst als Pianist sah. In Cádiz ließen ihn seine Lehrer kaum arbeiten, und er entwickelte seine erste Technik allein, indem er mit dem Familienfreund Salvador Viniegra Kammermusik spielte, was ihn jedoch nicht daran hinderte, mühelos in die Klasse des Virtuosen José Tragó im Madrider Konservatorium aufgenommen zu werden. Besser noch: Seine Technik bildete die Grundlage einer anderen, anti-romantischen Herangehensweise an das Klavierspiel.

Das erste große Werk de Fallas war dem Tasteninstrument gewidmet. Die *Cuatro piezas españolas* (Vier spanische Stücke) – ein einfacher Titel, kein nationalistisches Manifest – können als Coda von Albéniz' *Iberia* betrachtet werden. De Falla beendete sie in Paris im Zuge seiner Entdeckung der ersten Bände, die der Komponist Blanche Selva zur Uraufführung am 2. Januar 1908 in den Salons der Prinzessin de Polignac anvertraut hatte. Diese Offenbarung ließ ihn zwei bereits 1906 in Madrid vollständig beendete Stücke aus seinen Schubladen hervorholen: *Aragonesa* und *Cubana*. Er verlieh ihnen den letzten Schliff und erhielt zugleich den Impuls, zwei weitere zu schaffen: *Montañesa*, dann *Andaluza*, die er anschließend im Monat Februar schrieb.

Aragonesa war von Albéniz' *Recuerdos de viaje* inspiriert. Während die Themen von *Aragonesa* aus einer imaginären Folklore stammen, beschwört *Cubana* eine wahrhaftige *Guajira* herauf, eine karibische Musik wie jene, die Gottschalk beliebt gemacht hatte. Das Meisterstück des Werks und de Fallas insgesamt bleibt *Montañesa*, das den Untertitel „*Paysage*“ (Landschaft) trägt. Es greift Note um Note das große impressionistische Stück *La Vega* auf, das Albéniz vor *Iberia* schrieb. Glockenspiel, Verräumlichung der Klangfarben, ein poetischer Rahmen, der eine subtile Landschaft enthüllt, alsbald unterhalten von einem kleinen ironischen Lied – eigentlich eine kirchenfeindliche Strophe! – das schnell am harmonischen Horizont verschwindet. *Andaluza* bekräftigt mit seinem rhythmischen Schwung den Charakter eines wahren Schlusstücks. Es beschwört und stilisiert zugleich den *Cante jondo*, lässt eine Tänzerin erscheinen, einen Cantaor ertönen und bietet vor allem ein neues harmonisches Vokabular. Am 27. März 1909 wurde es im Salle Erard von Ricardo Viñes uraufgeführt. Die Stücke brachten de Falla einen Vertrag mit dem Verlag Durand, dem ihm keine Minderen als Dukas, Debussy und Ravel empfohlen hatten, welche alle von der Herrlichkeit des Bands sowie von der diskreten Bescheidenheit des Komponisten erobert waren.

1918 bat Henry Prunières die Crème de la Crème der damaligen Komponisten um Beiträge für eine Sonderausgabe der *Revue Musicale* in Andenken an Claude Debussy. De Fallas *Homenaje* ist eine düstere Trauer-Habanera, die in ihrer Coda *La Soirée dans Grenade* aufgreift und somit von der Zuneigung des Spaniers zeugt, für den die Debussy-Revolution nicht umsonst gewesen war.

Nun fehlte nur noch eines der größten Klavierwerke des 20. Jahrhunderts: Die *Fantasía bética* wurde von Arthur Rubinstein in Auftrag gegeben. Darin wird das Klavier wie ein Schlaginstrument behandelt und ein Vokabular des *Cante flamenco* verwendet: Gitarren-Merkmale im Überfluss, das Taconeo der Tänzer, lange melismatische Phrasen voller Ornamente als exakte Abbilder des Cantaor-Gesangs – all dies in einer überaus klassischen A-B-A-Struktur.

Nach der Vollendung des Stücks 1919 war Rubinstein zunächst von dessen Ausmaß verwirrt (de Falla hatte ihn zwar daran erinnert, dass Andalusien seine Lieblingsprovinz Spaniens war, doch der Pianist hoffte wohl auf ein Werk im Stil des *Danza ritual del fuego*). Er spielte das Stück erstmals im Jahr darauf in New York und gab es dann schnell auf...

1922 arbeitete de Falla im Auftrag seines Freundes Ricardo Baeza *Das Lied der Wolgaschlepper* fürs Klavier um: Die erstaunlichen Harmonien sowie der feierliche und düstere Charakter dieses kurzen Stücks würden sich im letzten Klavierwerk *Pour le Tombeau de Paul Dukas* wiederfinden, das Prunières 1935 in Auftrag gab. Der Komponist selbst nannte es „feierlich und mächtig... standhaft wie ein Felsblock“. Neben den Klavierwerken schuf de Falla zwei Transkriptionsreihen aus seinen Balletten.

In seiner Zeit in Granada tauchte der Musiker in die Zigeunergemeinde ein, die ihm seine emblematische Partitur *El amor brujo* eingab, die vollkommen vom Zauber des *Cante jondo* getragen wird.

Die zweite Version war kein Melodrama mehr, wie ursprünglich für die Theater- und Tanzkompanie Pastora Imperio geschrieben, sondern ein Ballett, das am 22. Mai 1925 in seiner endgültigen Fassung im Pariser Trianon Lyrique aufgeführt wurde. Das Stück, mit einer Choreografie von La Argentina und Escudero in der Hauptrolle, machte Furore. So stellte de Falla später eine Klavierversion aus vier Episoden in einer Orchestersuite zusammen. Jedoch fügte der Komponist angesichts der relativen Nacktheit des Klaviers Rezitativelemente ein, die den Pianisten der ursprünglichen Pantomimehandlung annähern. Der Zuhörer begleitet Candela, die zwischen dem Geist ihres toten Geliebten und der Leidenschaft für Carmelo hin- und hergerissen ist. Das Ganze wirkt wie eine Erzählung, ein wahres Theaterstück fürs Klavier.

Nichts dergleichen in der sehr pianistischen Transkription aus drei Tänzen des *Dreispitz* (1918-1919), die vor allem Brillanz anstrebt. Hier trumpft der Diskurs des Interpretens, die Finger kosten die geschickte Mischung der volkstümlichen Elemente aus, oft gespickt mit Anspielungen auf die Behandlung eines Klaviers „alla Scarlatti“. Diese drei Paradestücke – eine Seltenheit bei de Falla – sorgen für großartige Podiumsaufführungen.

WARUM DE FALLA?

Ein Gespräch mit Wilhem Latchoumia

Manuel de Fallas Musik wird immer seltener gespielt, von Ihnen jedoch schon. Warum?

Ich bin ein Liebhaber origineller Programme. So habe ich eine Platte zu Villa-Lobos aufgenommen, eine zu Wagner. Ich gehe stets neugierig auf Entdeckungsreise, und de Fallas Musik kannte ich schon lange. Ich habe immer davon geträumt, die *Fantasia bética* zu spielen, schon als Student am Pariser Konservatorium. Ich hatte sie mehrmals gehört. Sie hatte mich angezogen, doch die Gelegenheit hatte sich mir nie geboten. Daraufhin entdeckte ich weitere Werke de Fallas, aber der Auslöser kam erst, als ich auf einer Platte Ginesa Ortega als Candela in einer Originalversion von *El amor brujo* hörte. Es waren die Flamenco-Stimme, ihr Timbre, ihre Worte, die mich faszinierten. Ich fing übrigens an, regelmäßig *Cante jondo* zu hören. Diese Zigeunerstimme, vereint mit der sogenannten klassischen Musik, sprach mich an und ließ mich de Fallas Partituren aus einem neuen Blickwinkel betrachten. Ich war gerade 30 geworden, hatte Freunde in Madrid und verbrachte oft Zeit dort. Ich begeisterte mich für die Zarzuela. Es ist eine andere Kultur, eine andere Welt.

Wie sind Sie auf dieser Reise durch de Fallas Klavierwerke seine frühen Stücke angekommen?

Das erste Stück, das ich von de Falla spielte, war *Homenaje de Claude Debussy*, wahrscheinlich zum Anlass eines Themenkonzerts. Dann ging ich direkt zur *Fantasia bética* über. Ich bin das Ganze sozusagen rückwärts angegangen und habe die frühen Werke im Rahmen der Platte betrachtet. Dieser Rückblick hat es mir ermöglicht, kleine Details in diesen ersten Werken zu finden, die der späteren reifen Sprache vorgreifen. Es sind winzige und dadurch noch erstaunlichere Elemente. Wenn man nicht um die Vollendung der *Fantasia bética* und der Einzigartigkeit ihrer Syntax weiß, könnte man in den frühen Werken nur anekdotische Salonstücke sehen, doch im Bewusstsein der Vollkommenheit dieses Stils erscheinen darin die ersten Anzeichen einer besonderen Sprache.

Aber eigentlich sind Sie kein Pianist, der Gesamtausgaben aufnimmt...

Bei de Falla ist der Korpus dicht, bildet aber vor allem eine stilistische Einheit, eine Stimmigkeit. Ich hatte nicht das Gefühl, mit mehreren Lebensperioden eines Komponisten konfrontiert zu sein, sondern mit einem Gefüge, dessen Teile ein Ganzes bilden. Wenn die *Fantasia bética* das Herzstück ist, und das ist sie, dann drehen sich alle anderen Werke darum.

Allerdings ist der Unterschied zwischen den ersten Werken und der *Fantasia bética* offenkundig. Wie sehen Sie die *Cuatro piezas españolas* innerhalb dieses Korpus?

Es heißt oft, dass sie von Albéniz inspiriert sind, aber die wenigen Mittel, die sorgfältige und präzise Sprache, in der alles Überflüssige beseitigt wurde, sind typisch für de Falla. Es erinnert an *Pour le Tombeau de Paul Dukas*, das er mit demselben Gefühl für das Wesentliche schrieb. Die *Cuatro piezas españolas* sind zwar frühe Werke, in denen sich die Einflüsse von Albéniz oder Debussy finden, aber de Falla begründet darin eines der Axiome seiner Kunst: So viel wie möglich mit dem Minimum ausdrücken. Die Trockenheit der Klavierpassage, der Verzicht auf Ornamente um der Ornamente willen – all dies führt dazu, dass diese Art des Komponierens für das Klavier absolut besonders ist, und diese Sprache gilt es zu beherrschen. Ich schob den Augenblick, als ich die *Fantasia bética* auf den Notenhalter stellte, lange hinaus, und als ich sie las, verstand ich, dass ich es mit einer absolut speziellen Sprache zu tun hatte, die de Falla eigen ist. Man könnte sagen, dass das Klavier der *Fantasia bética* seinesgleichen quasi nicht kennt.

Ist diese Musik für einen Pianisten einfach zu spielen?

Ja und nein. Bevor ich de Falla anging, hatte ich an mehreren Stücke von *Iberia*, *Goyescas* von Granados und Mompous Werken gearbeitet. Als ich dann seine Musik zu spielen und physisch umzusetzen begann, hatte ich zunächst das Gefühl, dass etwas fehlte. Ich brauchte lange, bis ich mit dem Gehörten zufrieden war. Ich hatte dies bereits bei Villa-Lobos verspürt, doch dieses erste Gefühl gilt es zu überkommen. Man muss sich nicht nur einen Stil und eine Sprache aneignen, sondern eine Welt. Allerdings arbeitet man im Konservatorium kaum an de Fallas oder Villa-Lobos' Partituren. Diese Klavierformeln sind etwas ganz anderes. Man erwähnt oft die Gitarre, aber ich weiß nicht, welches Gesicht ein Gitarrist ziehen würde, wenn man ihm die Partitur der *Fantasia bética* gäbe und er damit zurechtkommen müsste...

Die Idee der Gitarre, also die musikalische Verkörperung der Gitarre, ist bei de Falla allgegenwärtig, aber in seiner klanglichen Vorstellungswelt...

Ja, die Farben, die Akzente, tatsächlich eher eine neu erdachte Gitarre in einem Orchester, dessen sich das Klavier allein bemächtigt.

Welchen Stellenwert hat diese derart radikale *Fantasia bética* für Sie unter den Klavierstücken des 20. Jahrhunderts?

Wie Bartók nutzte de Falla Elemente der Volksmusik und wuchs über sie hinaus. Genau das gefiel mir an der *Fantasia bética*, wie in einigen Werken von Villa-Lobos. Dieses Thema liegt mir am Herzen, diese Idee, ein Grundmaterial zu nehmen und es weiterzuführen. Ihre so herbe Sprache ist mit *Rudepoëma* zu vergleichen. Die beiden Werke wurden übrigens für denselben Pianisten geschrieben: Arthur Rubinstein. Und dann gibt es da noch diese zusätzliche Dimension: das Erschaffen eines Werks mit universeller Tragweite ohne Verzicht auf eine Sprache, die in einer einzigartigen Identität verwurzelt ist.

Sie haben ebenfalls die Transkriptionen von *El amor brujo* und Passagen aus *Der Dreispitz* aufgenommen. Warum?

Im Konzert spiele ich oft die *Fantasia bética* mit Auszügen aus *El amor brujo*. Sie erleichtern ihr Verständnis, das Publikum erfasst besser, wie all das funktioniert. Im Übrigen taten Villa-Lobos und Bartók dasselbe mit ihren Bänden, in denen sie die Volkslieder und -tänze, deren musikalische Materialien sich in ihren „abstrakteren“ Werken wiederfanden, vergleichend darstellten. Wenn das Publikum beide Aspekte kennt, erfasst es die Einheit der Absicht, ihren Sinn. Abgesehen davon betrachte ich die Transkriptionen nie als Abklatsch der Originale, selbst wenn natürlich eine Verbindung besteht, sondern möchte wirklich ein Klavierwerk schaffen. Übrigens sehe ich die Klavierversion von *El amor brujo* als eine eigene Suite, eine eigene Welt. Sie werden mich paradox finden, aber wenn ich das Werk auf das Klavier allein reduziere, denke ich unablässig ans Orchester. Ich kann nicht am Klavier sitzen, ohne an ein Orchester zu denken. Es bildet einen wesentlichen Teil meines Spiels, meines Klangs. Ich brauche Farben, eine Fülle an Harmonien und Polyfonien. Ich hoffe, dies erreicht zu haben.



Wilhem Latchoumia

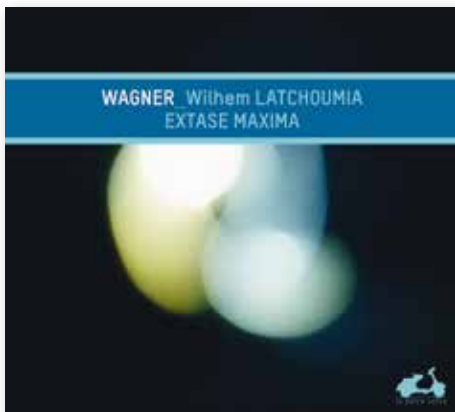
Ein erstaunlicher Pianist ist er, dieser Wilhem Latchoumia: Er stellt sich mit derselben Begeisterung und demselben Charisma dem zeitgenössischen Schaffen wie auch dem großen traditionellen Repertoire. Das Markenzeichen dieses französischen Musikers, der durch die Fähigkeit besticht, auf Anhieb einen begeisternden Zusammenhalt herzustellen, besteht darin, ausgetretene Pfade zu verlassen.

Wilhem Latchoumia wirkt in Frankreich wie auch im Ausland sowohl als Solist als auch als Konzertpianist. Seine Begeisterung für das zeitgenössische Wirken macht ihn bei Komponisten wie Pierre Boulez, Gilbert Amy, Gérard Pesson, Philippe Hersant, Michael Jarrell, Jonathan Harvey, Pierre Jodlowski, Karl Naegelen, Francesco Filidei, José Manuel López López, Samuel Sighicelli, Oscar Bianchi oder auch Franck Bedrossian sehr beliebt. Er ist der Initiator und Interpret einer von der Fondation Royaumont geförderten Produktion rund um *Daughters of the Lonesome Isle* von John Cage. Die Produktion tourt nach wie vor in Frankreich wie auch im Ausland.

Wilhem Latchoumia wurde 1974 in Lyon geboren. Er studierte (in der Klasse von Eric Heidsieck und Géry Moutier) am Konservatorium von Lyon (Conservatoire National de Musique et de Danse) und schloss seine Studien in einvernehmender Anerkennung der Jury mit dem Ersten Preis ab. Es folgte ein vertiefendes Aufbaustudium bei Géry Moutier. Latchoumia war zudem Schüler von Claude Helffer. Er hat an Meisterklassen von Yvonne Loriod-Messiaen und Pierre-Laurent Aimard teilgenommen und besitzt einen Licence-Abschluss in Musikwissenschaft. Latchoumia ist Preisträger der Fondation Hewlett-Packard beim Programm „Musiciens de Demain“ (2004) sowie des 12. Internationalen Montsalvatge Wettbewerbs für zeitgenössische Musik (Girona, Spanien). Er ist außerdem stolzer Gewinner des Ersten Preises mit besonderer Auszeichnung B. Selva sowie fünf weiterer Preise beim Internationalen Klavierwettbewerb von Orléans 2006.

www.wilhemlatchoumia.com

Également disponible / Also available / 好評発売中 / Auch erhältlich



WAGNER ワーグナー

Extase Maxima

エクスターズ・マクシマ

ピアノ作品・トランスクリプション集

LDV16 / TT' 69'22



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2016

Enregistrement : 26-28 mars 2016, Cahors (Auditorium du Conservatoire du Grand Cahors)

Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné
Yamaha C7 n°6325545 préparé par Frédéric Lumen

Textes : Jean-Charles Hoffélé

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) - Kumiko Nishi (JP) - Carolin Krüger (D)

Couverture et illustration : © Axel Arno

Crédits photos : © Anthony Arquier

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV27

