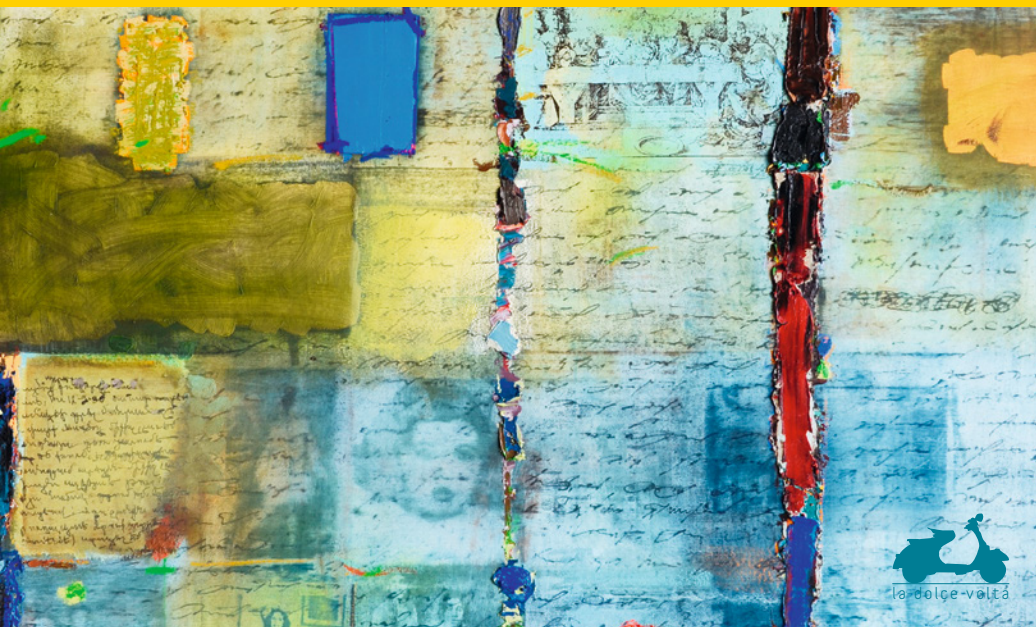




FLORIAN NOACK // ALBUM D'UN VOYAGEUR



ALBUM
D'UN VOYAGEUR

Florian NOACK

PERCY GRAINGER

British Folk-Music Settings (extraits)

- | | | | |
|---|--|------|------|
| 1 | No.19 - Molly on the Shore | 3'21 | 5'52 |
| 2 | No.18 - The Knight and the Shepherd's Daughter | 2'31 | |

JOHANNES BRAHMS / FLORIAN NOACK

Deutsche Volkslieder WoO33 (extraits) *

- | | | | |
|---|---|------|------|
| 3 | No.30 - All' mein' Gedanken | 1'54 | 6'51 |
| 4 | No.31 - Dort in den Weiden steht ein Haus | 1'05 | |
| 5 | No.7 - Gunhilde | 2'20 | |
| 6 | No.34 - Wie komm' ich dann de Poots eren? | 1'32 | |

SERGEÏ RACHMANINOV / FLORIAN NOACK

- | | | |
|---|--------------------------|------|
| 7 | Chant russe Op.41 No.3 * | 3'39 |
|---|--------------------------|------|

KOMITAS

Danses arméniennes (extraits)

- | | | | |
|---|-----------------|------|------|
| 8 | No.2 - Yerangi | 2'30 | 4'21 |
| 9 | No.5 - Shushiki | 1'51 | |

EDVARD GRIEG

Slåtter Op.72 (extraits)

- | | | | |
|----|--|------|------|
| 10 | No.14 - Tussebrureferda på Vossevangen | 2'07 | 6'48 |
| 11 | No.6 - Gangar (etter Myllarguten) | 1'15 | |
| 12 | No.4 - Haugelåt (Halling) | 3'26 | |

PAUL LADMIRALT / FLORIAN NOACK

Variations sur des airs de binou *

		4'31
13	Ronde	0'52
14	Bal	0'56
15	Passepied	0'57
16	Bal	0'59
17	Bal	0'47

FRANZ SCHUBERT

Valses D.145

		10'50
18	Valse n°1	1'16
19	Valse n°2	0'45
20	Valse n°3	1'35
21	Valse n°4	0'36
22	Valse n°5	0'32
23	Valse n°6	1'16
24	Valse n°7	0'58
25	Valse n°8	0'29
26	Valse n°9	0'37
27	Valse n°10	0'43
28	Valse n°11	0'56
29	Valse n°12	1'07

LEOŠ JANÁČEK / FLORIAN NOACK

Dances de Lachie (extraits) *

		4'25
30	No.2 - Požehnaný	2'20
31	No.5 - Čeladenský	2'05

JOAQUIN NÍN

32	Danza Ibérica (« Une nuit de Mai à Séville »)	7'18
----	---	------

KAROL SZYMANOWSKI

Quatre Danses polonaises (extraits)

		6'07
33	Mazurka	1'06
34	Krakowiak	1'13
35	Oberek	3'48

GIUSEPPE MARTUCCI / FLORIAN NOACK

36	Tarantelle Op.44 No.6 *	5'49
----	-------------------------	------

TT: 66'37

* Arrangements: Florian Noack
World premiere recording

A propos de l'album d'un voyageur...

Rencontre avec Florian Noack

Comment est née l'idée de ce voyage en musique ?

Il y a de nombreuses sources à l'origine de ce projet : l'une d'entre elles est la fascination et l'émerveillement que pouvaient exercer, lorsque j'étais enfant, les musiques évoquant des contrées lointaines (comme par exemple des chants russes, qui parlent à l'imagination !). S'est ajoutée à cela la curiosité, suscitée par la lecture de l'ouvrage de Guy Sacre, *La Musique de piano* ⁽¹⁾ dans lequel l'auteur parlait de certains répertoires rares avec tant de conviction. Ouvrir ce livre équivalait, pour moi, à partir à l'aventure, à chercher des œuvres de compositeurs dont je n'avais souvent jamais entendu le nom.

Enfin, la découverte, au cours de ces dernières années, de tout un pan du répertoire : celui des œuvres inspirées aux compositeurs par les différents folklores, le caractère unique et la richesse de chacun de ces langages musicaux. J'ai eu l'envie de les mettre côte-à-côte, d'explorer ce lien entre musique populaire et musique savante. J'ai éprouvé également le désir d'évoquer, à travers les pièces rassemblées ici, un temps où la musique n'était pas un objet d'art en marge du quotidien, mais faisait partie intégrante de la vie quotidienne, de manière à la fois simple et nécessaire. N'est-ce pas le cas des célébrations, des fêtes et des danses ?

Au cours de mes recherches, j'ai souvent eu des coups de cœur pour des œuvres qui n'avaient pas été composées, à l'origine, pour le piano. Je n'ai donc pas hésité à en proposer un arrangement, plus ou moins libre.

1. *La Musique de piano* par Guy Sacre, 2 volumes. (Collection "Bouquins", ed. Robert Laffont, 1998)

Je tiens à préciser que, même si j'ai cherché des partitions me semblant les plus « authentiques », ce voyage musical n'a pas l'ambition de répondre à une démarche ethnomusicologique, ni d'être exhaustif, mais simplement de partager la saveur unique de ces musiques, dans l'espoir d'offrir à l'auditeur des découvertes sonores inattendues.

Débutons, si vous le voulez bien, par votre transcription de quatre *Volkslieder* de Brahms...

J'ai été séduit par ces chants, à l'atmosphère souvent narrative (comme le troisième, « Gunhilde »), et qui s'impriment durablement dans la mémoire. Se limiter à quatre *Volkslieder*, issus de ce corpus de quarante-neuf numéros, a été particulièrement ardu. Brahms a eu toute sa vie durant, des affinités fortes avec la musique d'origine populaire, et ses propres compositions en ont souvent été influencées, de la même manière qu'il imprime sa marque, par petites touches très reconnaissables, à ces quelques chants.

En réaliser un arrangement fut délicat. En effet, pour suggérer une certaine narration (la musique se répète, mais le texte change à chaque reprise du refrain), j'ai essayé de varier l'ornementation à chaque retour du thème, tout en sachant que, dans ce type de musique, même des variations minimales peuvent déformer l'esprit d'une partition pourtant « simple ». C'était une gageure de taille et j'ai passé beaucoup de temps à réaliser l'accompagnement.

Avez-vous ressenti un défi comparable avec le troisième des *Chants russes* Op.41 de Rachmaninov ?

En effet. Le chœur prononce souvent, sur les mêmes notes, un texte différent, mais on peut trouver quelques astuces au piano pour varier cela. L'important est de préserver la dimension traditionnelle du chant et d'un orchestre qui imite la balalaïka. La pièce est ancrée dans le folklore et demeure finalement peu harmonisée, mais Rachmaninov s'y manifeste par petits ajouts caractéristiques. Elle porte une grande nostalgie, celle de l'époque de l'exil américain. D'ailleurs, les *Trois Chants russes* composés presque en même temps que le *Quatrième Concerto pour piano* ont été dédiés au chef d'orchestre Leopold Stokowski. Autant le *Concerto* a eu peu de succès, autant les trois chants ont été favorablement accueillis. Le troisième – *Belles joues roses et blanches* – dont le texte raconte très simplement une dramatique histoire de jalousie, est d'une beauté extraordinaire.

Quel est le langage des *Danses paysannes norvégiennes – Slåtter* – de Grieg ?

J'ai sélectionné trois des dix-sept pièces du cycle. Un coup de cœur, à nouveau. Dans ces morceaux qui sont rarement joués, Grieg emploie un langage très original, plus rugueux, dont les dissonances conservent aux thèmes leur rusticité, afin d'évoquer le jeu des ménestriers. On y entend des effets suggérant l'arrivée et l'éloignement progressifs d'un groupe de musiciens, comme dans la deuxième pièce retenue ici.

Parlons de *Danza Ibérica*, *Une nuit à Séville* de Joaquín Nin...

J'ai découvert Joaquín Nin récemment. Au départ, j'avais naturellement pensé aux compositeurs espagnols plus célèbres (et en particulier De Falla), mais cette œuvre, évoquant si fortement le flamenco – même si le compositeur précise que, malgré tout, aucun thème réellement n'est utilisé – s'est naturellement imposée dans le programme. C'est une fantaisie de vastes proportions, dont l'écriture pianistique n'est pas sans évoquer la guitare. C'est le sens de l'improvisation qui s'impose dans cette page.

Un état d'esprit que je retrouve dans les *Valses D.145* de Schubert. Là encore, le choix a été difficile car il existe plus de trois cents danses. J'avais, un instant, songé aux parures plus sophistiquées que Liszt leur confère dans ses *Soirées de Vienne* (d'après ces mêmes valse) avant de leur préférer la version d'origine, dont la simplicité et la fraîcheur me parlaient davantage.

Avez-vous apporté des modifications à ces valse de Schubert ?

Absolument pas. Je les joue telles quelles, très simplement. J'ai essayé, dans mon jeu, de me rapprocher le plus possible du mouvement physique de la valse.

Pour le répertoire français, vous avez transcrit une partition de Paul Ladmirault. Parlez-nous de cette étonnante découverte...

Tout comme Joaquín Nin, j'ai découvert Paul Ladmirault, un disciple de Gabriel Fauré, par *La Musique de piano*, de Guy Sacre. J'ai eu un coup de foudre pour sa pièce (il faut avouer que le titre, *Cinq Variations sur des airs de biniou*, est déjà savoureux !). La musique me rappelle un concert auquel j'ai assisté, enfant, et dans lequel mon père, flûtiste classique, avait eu l'occasion de jouer des musiques celtes et notamment des danses bretonnes. Le morceau existe dans sa version orchestrale ou dans une version à quatre mains. Pour en réaliser un arrangement à deux mains, j'ai préféré travailler à partir des couleurs de l'orchestre, ce qui laisse plus d'espace à l'imagination pour la réécriture au piano.

Avez-vous également préservé l'authenticité du folklore dans deux des Danses de Lachie de Janáček dont vous présentez aussi votre propre transcription ?

Là encore, mes choix ont évolué au fil du temps. Tout d'abord, je me suis tourné vers Bedřich Smetana, dont l'œuvre monumentale est admirablement écrite pour le piano. La musique tchèque est riche dans ce répertoire, mais je trouvais que son écriture très pianistique restait malgré tout portée par une structure musicale profondément germanique.

C'est la raison pour laquelle j'ai préféré aller de nouveau vers l'inconnu et transcrire des pages symphoniques de Janáček et, en l'occurrence, les deuxième et cinquième *Danses de Lachie*. Le parfum de ces pièces est authentiquement tchèque, et les deux pièces sont semblables en ce qu'elles sont basées sur des répétitions de motifs très courts. La texture orchestrale est particulièrement riche, et en réaliser une transcription a été à la fois difficile et stimulant.

Peu d'interprètes programment des pièces du compositeur australien Percy Grainger. Comment avez-vous découvert sa musique ?

Je cherchais un compositeur ayant accompli un travail un peu similaire à partir de la musique populaire d'Angleterre, d'Écosse ou d'Irlande, et je suis tombé très vite sur Percy Grainger. Ces morceaux tirés de *folksongs* sont dédiés à Edvard Grieg, dont Grainger fut l'ami. À mon sens, ils partagent, dans des styles différents, une démarche assez similaire : celle, non seulement de noter des mélodies, mais d'évoquer le plus possible le style, la manière et l'instrument sur lequel elles étaient jouées.

Le pianisme de Percy Grainger tombe idéalement sous les doigts et je me suis inspiré parfois du jeu des *fiddle* ⁽²⁾ pour retrouver l'esprit improvisé des folklores dont le rythme interne est si particulier.

Est-ce cette même authenticité que vous retrouvez chez le Polonais Szymanowski ?

Assurément. Szymanowski utilise de véritables sources folkloriques, citant même les régions d'emprunts. Ce petit cycle a été composé pour les éditions Oxford University Press, qui les avait commandées pour son anthologie "Folk Dances of the World". Je n'ai choisi ici que trois des quatre *Danses polonaises* sans retenir la *Polonaise* conclusive dont l'esprit me paraît, à vrai dire, détonner un petit peu dans le cycle.

2. Fiddle. Terme générique plutôt dévolu aux violons utilisés dans les musiques traditionnelles, notamment anglo-saxonnes.

Dans votre souci de creuser au mieux votre approche des folklores, vous avez même repris la *Tarentelle* de l'Italien Martucci...

Dès le début de la conception du programme, un point était arrêté : j'avais vraiment envie d'inclure une tarentelle endiablée, et si possible celle d'un compositeur italien. Il existe déjà deux versions assez différentes de cette pièce aux thèmes si intéressants : l'une pour piano seul, et l'autre pour orchestre. J'ignore laquelle des deux fut écrite en premier, mais j'ai trouvé la version d'orchestre plus colorée, plus débridée, plus extravertie que sa version pianistique, somme toute assez sage. J'ai donc réécrit une version pianistique d'après le modèle orchestral.

Votre récital s'achève par deux pièces de Komitas, celui que l'on nomma le « Bartók de l'Arménie ».

J'ai découvert Komitas par mon épouse, pianiste arménienne. Les deux danses utilisent des modes différents : l'une emploie la seconde augmentée, une sorte « d'épice harmonique » évoquant immédiatement l'Orient, tandis que l'autre utilise le mode éolien (un mode mineur que l'absence de note sensible rend plus nostalgique encore, malgré l'indication « *Giocoso e con tenerezza* »). L'écriture de ces pièces est presque ascétique, et par ailleurs extrêmement précise dans sa notation. Chaque note, presque, possède une indication de caractère, d'articulation ou de nuance. Je trouve un caractère assez contemplatif à cette musique, certes des danses, mais vues d'une certaine distance...



Florian Noack

Florian Noack est né en 1990 à Bruxelles. Il entre à douze ans la Chapelle Reine Élisabeth dans le cycle pour Jeunes Talents Exceptionnels, où il étudie avec Yuka Izutsu. Il poursuit ensuite ses études à la Musikhochschule de Cologne auprès du pianiste et compositeur russe Vassily Lobanov, et à la Musikhochschule de Bâle, avec Claudio Martínez-Mehner.

Florian Noack s'est très vite distingué par sa passion pour les œuvres rares du répertoire romantique et postromantique, et ses programmes de concert incluent souvent des compositeurs tels que Liapounov, Alkan, Medtner ou Dohnányi. Il est également l'auteur de transcriptions, remarquées par des musiciens tels que Boris Berezovsky, Dmitri Bashkirev ou Cyprien Katsaris.

Florian Noack est lauréat d'une vingtaine de concours internationaux, notamment le Concours International Rachmaninov, le Concours International Robert Schumann, et le Concours International de Cologne. Il est également lauréat du Prix « Grandpiano », de la Fondation Belge de la Vocation, de la Bourse Spes, de la Fondation Banque Populaire et de la Mozart Gesellschaft Dortmund.

Il est régulièrement l'invité de nombreux festivals en Europe, en Chine, en Corée du Sud, aux États-Unis, et au Japon. Il s'est notamment produit à la Philharmonie de Cologne, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, à l'Oriental Art Center de Shanghai, au Beijing Concert Hall, à la Comédie des Champs-Élysées à Paris, à la Konzerthaus de Dortmund et au Xinghai Concert Hall de Guangzhou. En France, il apparaît régulièrement à des festivals comme le Festival Chopin, l'Esprit du Piano, les Pianissimes, Piano en Valois, le Festival d'Annecy...

A Travel Album

A conversation with Florian Noack

How did you get the idea of this journey in music?

Many different factors lie at the origins of this project: one of them is the fascination and wonder I used to feel as a child when I heard music evoking distant lands (such Russian songs, which speak to the imagination!). Another is the curiosity aroused when I read Guy Sacre's book *La Musique de piano*,¹ in which the author wrote of rare repertory with such great conviction. For me, opening that book was like setting out on an adventure to look for works by composers whose very name was quite often completely unknown to me.

Finally, there was the discovery, over the past few years, of a whole area of the repertory, those works whose composers have been inspired to write them by the various folk traditions, the unique character and the richness of each of these musical languages. I wanted to set them side by side, to explore the link between popular and art music. I also felt the urge, through the pieces assembled here, to evoke a time when music wasn't an art object with a marginal connection to everyday life, but was an integral part of people's daily existence, in a way that was at once simple and necessary. After all, don't you need music for celebrations, festivals and dances?

In the course of my research, I often fell in love with works that weren't originally composed for piano. When that happened, I didn't hesitate to present a more or less free arrangement of them.

1. Guy Sacre, *La Musique de piano* (Paris: Robert Laffont, 'Bouquins' series, two volumes, 1998).

I must point out here that, even if I looked for the scores that seemed to me the most ‘authentic’, this musical journey doesn’t aim to follow an ethnomusicological approach, nor to be exhaustive, but simply to share the unique flavour of these pieces, in the hope of giving the listener some unexpected musical discoveries.

Can we start with your transcription of the four *Volkslieder* by Brahms?

I found these folksongs very appealing for their often narrative atmosphere (as in the third, *Gunhilde*) and the way they stick in your memory. It was very hard to limit myself to just four *Volkslieder* out of the corpus of forty-nine. All his life, Brahms had strong affinities with music of folk origins, and his own compositions were often influenced by them, just as he puts his personal stamp on these songs with small but easily perceptible touches.

It was a tough assignment to arrange them for solo piano. To suggest a certain narrative element (the music is repeated, but the text changes with each reprise of the tune), I tried to vary the ornamentation at each return of the theme, even though we know that, in this type of music, even tiny variations can deform the spirit of a piece that seems so 'simple'. It was quite a challenge, and it took me a long time to arrange the accompaniment.

Did you face a similar challenge with the third of Rachmaninoff's *Russian Songs* op.41?

Very much so. The choir often sings a different text to the same notes, but you can find tricks on the piano to vary the music. The important thing is to preserve the traditional dimension of the song and of the orchestral accompaniment, which imitates the balalaika. The piece is rooted in folklore, and in the end Rachmaninoff didn't over-harmonise it, but he added little touches that are personal to him. The song has a powerful element of nostalgia in it, as usual in music from his period of exile in America. Incidentally, the *Three Russian Songs* were composed almost at the same time as the Fourth Piano Concerto, and were dedicated to the conductor Leopold Stokowski. Although the concerto enjoyed little success, the three songs were received very favourably. The third, *Whiten my rouged cheeks*, whose text tells a dramatic story of jealousy very simply, is extraordinarily beautiful.

What is the musical language of Grieg's *Norwegian Peasant Dances* (*Slåtter*)?

I selected three of the seventeen pieces in the cycle. This was another case of love at first sight for me. In these rarely played pieces, Grieg uses a very original, more rugged language, in which the dissonances ensure the themes keep their rusticity, in order to evoke the playing of folk fiddlers. One hears effects suggesting the arrival of a group of musicians who then gradually move away into the distance, as in the second piece played here.

Can you tell us something about Joaquín Nin's *Danza Ibérica 'En Sevilla una noche de Mayo'*?²

I discovered Joaquín Nin only recently. At first I had naturally thought of including music by better-known Spanish composers (Fallá in particular), but this work, so powerfully evocative of flamenco – even if the composer specified that, in fact, he didn't use any genuine flamenco themes – naturally found its place in the programme. It's a fantasia on a large scale, whose piano writing is sometimes reminiscent of the guitar. The dominant characteristic of the piece is the feeling of improvisation.

And I find that same spirit in Schubert's Waltzes D145. There too, choice was difficult, because there are more than three hundred dances by Schubert. At one stage I thought of including the waltz in the more sophisticated garb in which Liszt decked it in his *Soirées de Vienne* (which is based on these same waltzes) before eventually deciding I preferred the original version, whose simplicity and freshness appealed to me more.

2. Spanish Dance, 'A May night in Seville'. (Translator's note)

Did you make any modifications to these waltzes by Schubert?

Absolutely none. I play them exactly as they are, very simply. I tried, in my performance, to get as close as possible to the physical movement of the waltz.

To represent the French repertory, you transcribed a work by Paul Ladmirault. Tell us about this astonishing discovery.

As with Joaquín Nin, I found out about Paul Ladmirault, a pupil of Gabriel Fauré, through Guy Sacre's book *La Musique de piano*. I really fell head over heels in love with this piece (you have to admit that even the title, *Cinq Variations sur des airs de biniou*,³ is already highly intriguing!). The music reminds me of a concert I attended as a child, in which my father, a classical flautist, had the opportunity to play Celtic music and notably Breton dances. The piece exists in versions for orchestra and for piano four hands. In making an arrangement for two hands, I preferred to work my way back from the colours of the orchestra, which gave my imagination greater scope for rewriting for solo piano.

3. Five variations on bagpipe tunes from Trégor (Trégor is a region of western Brittany). (Translator's note)

Did you also preserve the authenticity of the folklore in the two *Lachian Dances* by Janáček, which you again present in your own transcription?

There too, my choices changed over time. At first I looked at Bedřich Smetana, whose monumental output is admirably written for the piano. Czech music is very rich in this repertory, but I found that his very pianistic style was still underpinned by a profoundly Austro-German musical structure.

That's why I finally decided to launch into the unknown again and transcribe orchestral pieces by Janáček, namely the second and fifth of the *Lachian Dances*. These pieces have an authentically Czech flavour, and the two pieces are similar in that they are both based on repetitions of very short motifs. The orchestral texture is particularly rich, and it was at once difficult and stimulating to realise a transcription.

Very few artists include pieces by the Australian composer Percy Grainger on their programmes. How did you come across his music?

I was looking for a composer who had done the same sort of work on the folk music of England, Scotland and Ireland, and I very quickly found Percy Grainger. These pieces derived from folksongs are dedicated to Edvard Grieg, a friend of Grainger's. In my view, the two men share a fairly similar approach, though in rather different styles: they not only wrote folk melodies down, but also tried to evoke as vividly as possible the style and mode of performance of those tunes, and the instrument on which they were played.

Percy Grainger's piano writing falls ideally under the fingers, and I sometimes drew my inspiration from fiddle playing to try to recreate the improvisatory spirit of folk music, whose inner rhythm is so special.

Do you find that same authenticity in the Polish composer Szymanowski?

Definitely. Szymanowski uses genuine folk sources, and even mentions the regions they come from. This little cycle was composed for Oxford University Press, which commissioned it for the anthology 'Folk Dances of the World'. I have chosen to play only three of the four *Polish Dances* here, omitting the concluding *Polonaise*, which to be honest is in a spirit that seems to be somewhat out of place in the cycle.

In your concern to be as complete as possible in your approach to folk-inspired music, you have even arranged the *Tarantella* by the Italian composer Martucci...

Right from the initial conception of the programme, one thing was sure: I really wanted to include a frenzied tarantella, if possible by an Italian composer. There are already two rather different versions of this piece, which has such interesting themes: one for solo piano, and the other for orchestra. I don't know which of the two was written first, but found the orchestral version more colourful, wilder, more extravert than the version for piano, which in the end is a bit too restrained. So I rewrote a new piano version based on the orchestral model.

Your recital ends with two pieces by Komitas, who was known as 'the Armenian Bartók'.

I got to know the music of Komitas thanks to my pianist wife, who is Armenian. The two dances use different modes: one of them employs the augmented second, a sort of 'harmonic spice' that immediately conjures up the Orient, while the other is in the Aeolian mode (a minor mode made even more nostalgic by the absence of the leading note, despite the marking 'Giocoso e con tenerezza'). The style of these pieces is almost ascetic, and they are extremely precise in their notation. Almost every note has a marking indicating the character, the articulation or the dynamics. I find a somewhat contemplative character in this music: yes, these are dances, but viewed from a certain distance...



Florian Noack

Florian Noack was born in Brussels in 1990. At the age of twelve he entered the programme for Outstanding Young Talents at the Queen Elisabeth Music Chapel, where he studied with Yuka Izutsu. He subsequently continued his studies at the Musikhochschule in Cologne with the Russian pianist and composer Vassily Lobanov, and at the Musikhochschule Basel with Claudio Martínez-Mehner.

Florian Noack has very quickly made a name for himself with his passion for rare works from the Romantic and post-Romantic repertoires, and his concert programmes often include such composers as Lyapunov, Alkan, Medtner and Dohnányi. He is also the author of transcriptions, which have been taken up by such musicians as Boris Berezovsky, Dmitry Bashkirov and Cyprien Katsaris.

He has won prizes at some twenty international competitions, notably the Rachmaninov International Competition, the Robert Schumann International Competition and the Cologne International Competition. He has also won the Grandpiano Prize and has held prizes and scholarships from the Fondation Belge de la Vocation, the Bourse Spes, the Fondation Banque Populaire and the Mozart Gesellschaft Dortmund.

Florian Noack is a frequent guest at many festivals in Europe, China, South Korea, the United States and Japan. Among the notable venues where he has performed are the Cologne Philharmonie, the Palais des Beaux-Arts in Brussels, the Oriental Art Center in Shanghai, the Beijing Concert Hall, the Comédie des Champs-Élysées in Paris, the Konzerthaus in Dortmund and the Xinghai Concert Hall in Guangzhou. In France, he appears regularly at such festivals as the Festival Chopin, L'Esprit du Piano, Les Pianissimes, Piano en Valois and the Festival d'Annecy.

ある旅人のアルバム

フローリアン・ノアック

パーシー・グレインジャー

イギリス民俗音楽編曲集(抜粋)

- | | | | |
|---|-----------------|------|------|
| 1 | 第19番 - 岸辺のモリー | 3'21 | 5'52 |
| 2 | 第18番 - 騎士と羊飼いの娘 | 2'31 | |

ヨハネス・ブラームス／編曲: フロリアン・ノアック

世界初録音

《ドイツ民謡集》WoO 33(抜粋)

- | | | | |
|---|---|------|------|
| 3 | 第30番 - 私の思いのすべては(生き生きと、そして心を込めて) | 1'54 | 6'51 |
| 4 | 第31番 - あそこの牧場に一軒の家が建っている(愛らしく、そして生き生きと) | 1'05 | |
| 5 | 第7番 - グンヒルデ(穏やかなテンポで、そして共感して語るように) | 2'20 | |
| 6 | 第34番 - どうやって門から入ろうか?(生き生きと) | 1'32 | |

セルゲイ・ラフマニノフ／編曲: フロリアン・ノアック

世界初録音

- | | | | |
|---|---------------------|------|--|
| 7 | 《3つのロシアの歌》作品41から第3番 | 3'39 | |
|---|---------------------|------|--|

コミタス

《アルメニア舞曲集》(抜粋)

- | | | | |
|---|------------|------|------|
| 8 | 第2番 - エランギ | 2'30 | 4'21 |
| 9 | 第5番 - シュシキ | 1'51 | |

エドヴァルド・グリーグ

《スレッター(ノルウェーの農民舞曲)》作品72(抜粋)

- | | | | |
|----|---------------------------|------|------|
| 10 | 第14番 - ヴォッセヴァンゲンのトロルの婚礼行列 | 2'07 | 6'48 |
| 11 | 第6番 - ガンガル | 1'15 | |
| 12 | 第4番 - 妖精の丘のハリング | 3'26 | |

ポール・ラドミロー／編曲：フロリアン・ノアック

世界初録音

《トレギエの風笛の旋律にもとづく5つの変奏曲》

4'31

13	輪舞	0'52
14	舞踏会	0'56
15	パスピエ	0'57
16	舞踏会	0'59
17	舞踏会	0'47

フランツ・シューベルト

《ワルツ集》D145

10'50

18	ワルツ第1番	1'16
19	ワルツ第2番	0'45
20	ワルツ第3番	1'35
21	ワルツ第4番	0'36
22	ワルツ第5番	0'32
23	ワルツ第6番	1'16
24	ワルツ第7番	0'58
25	ワルツ第8番	0'29
26	ワルツ第9番	0'37
27	ワルツ第10番	0'43
28	ワルツ第11番	0'56
29	ワルツ第12番	1'07

レオシュ・ヤナーチェク／編曲：フロリアン・ノアック

世界初録音

《ラシュスコ舞曲集》(抜粋)

4'25

30 第2番 - 祝福の踊り

2'20

31 第5番 - チェラデンスキー

2'05

ホアキン・ニン

32 《イベリア舞曲》(セビリアでの五月の一夜)

7'18

カロル・シマノフスキ

《4つのポーランド舞曲》(抜粋)

6'07

33 マズルカ

1'06

34 クラコヴィアク

1'13

35 オベレク

3'48

ジュゼッペ・マルトゥッチ／編曲：フロリアン・ノアック

世界初録音

36 《タランテッラ》作品44から第6番

5'49

TT: 66'37

“ある旅人のアルバム” をめぐって……

フローリアン・ノアックとの対話

“音楽による旅”をテーマにプログラムを組んだきっかけをお話してください。

きっかけは幾つかあります。そのうちのひとつは、遠い国々を喚起する作品に魅せられ、新鮮な驚きを与えられた幼い頃の経験です（例えば《ロシアの歌》に触れ、想像をかきたてられました！）ギイ・サクルの著作『ピアノ音楽La Musique de piano』（Collection “Bouquins”, ed. Robert Laffont, 1998）によって育まれた好奇心も、今回のプログラミングを支えています。この本の中でサクルは、揺るぎない確信をもって、知られざる作品について語っています。私にとってこの本の表紙をめくことは、たいていは名前すら耳にしたことのない作曲家の作品を求めて冒険に乗り出すことを意味します。

さらに私は、ここ数年のあいだ、さまざまな民俗音楽からインスピレーションを得た作曲家たちの多くの作品に出会いました。彼らは民俗音楽の独特な性格と豊かな音楽語法に感化されたのです。そこで私は、彼らの作品をひとつの場所に集め、芸術音楽と民俗音楽の関係を探求してみたいという思いにかられました。またそれらの作品を通じて、音楽が日常の枠外にある芸術品ではなく、日々の生活——祝宴、祭り、舞踊など——の中に“必需品”としてシンプルに根づいていた時代を懐古したいと望みました。

色々調べているあいだに、もともとはピアノのために書かれていない作品に心惹かれることが多々ありました。それらを多少なりとも自由に編曲し、今回のディスクに含めることにしました。

今回のプログラミングに当たっては、民俗音楽の精神をもっとも“真正に”表現している作品を集めたつもりです。ただし、この“音楽による旅”は、民族音楽学的な、あるいは網羅的なアプローチを試みようとする野心とは無縁です。むしろ私が目指したのは、それぞれの作品の独特な“味わい”を聴き手とともに分かち合い、思いがけない響きに触れる機会をお届けすることです。

まずは、あなたが編曲したブラームスの《ドイツ民謡集》4曲についてお話を伺いたいのですが……

私にとって《ドイツ民謡集》の魅力は、しばしば立ち現れる叙述的な雰囲気(とりわけ<グンヒルデ>)にあります。そしてどの曲もひとたび聴けば、永遠に記憶に刻まれます。今回とりわけ困難を極めたのは、49曲から成る《ドイツ民謡集》から、たった4曲だけを選び出す作業です。ブラームスはその生涯の間ずっと、民俗音楽と密な関係を保っていました。彼の“芸術音楽”の領域の作品は、しばしば民俗音楽から影響を受けていますし、一方で《ドイツ民謡集》の数曲には、彼独自の音楽言語が、ささやかながら明瞭な形で見出されます。

《ドイツ民謡集》をピアノ用に編曲する際には、繊細な配慮が求められます。実際、原曲では、リフレインで同じ音楽が繰り返されながら、歌詞はつど変化しますが、この叙述の効果を生かすために、私の編曲版では主題が回帰するたびに装飾音が変化します。当然、この種の音楽は“シンプル”でありながら、ごくわずかな変化によって真髄が損なわれる場合がありますので、それを肝に銘じて編曲したつもりです。編曲は一筋縄ではいかず、とりわけ伴奏パートの編曲には長い時間がかかりました。

ラフマニノフの《3つのロシアの歌》作品41の第3曲の編曲版も、苦心の作なのでしょうか？

確かにそうです。この曲でもしばしば合唱が、同じ旋律に乗せて異なる詞を歌います。しかし、そのような変化をピアノで表現する“こつ”は在ります。むしろこの歌曲の編曲で重視すべきは、声楽パートとバラライカを模倣するオーケストラ・パートの民俗的な性格を維持することでした。この歌曲は実在の民謡に忠実であり、必要最低限のハーモニーしか加えられていません。それでもラフマニノフはこの作品に、彼独自のものといえる筆致を少しずつ散りばめています。この歌曲は強い郷愁を漂わせていますが、それはアメリカ亡命時代に書かれたことと関係しています。《ピアノ協奏曲第4番》とほぼ同時に作曲された《3つのロシアの歌》は、指揮者のレオポルド・ストコフスキーに献呈されました。この《ピアノ協奏曲》は高い評価を得ませんでしたが、一方で《ロシアの歌》は好意的に受けとめられました。嫉妬をめぐるドラマティックな物語を展開する第3曲＜赤らめた頬におしろいを塗ってよ＞は、この上ない美しさを湛えています。

グリーグの《スレッター（ノルウェーの農民舞曲）》の書法についてご説明いただけますか？

《スレッター》には、出会った瞬間に恋に落ちました。今回はこの曲集の全17曲の中から、3曲を選んでみます。めったに演奏されない作品ですが、グリーグはそこで、きわめて独創的で、粗野な音楽言語を用いています。そして田舎のヴァイオリン弾きの演奏を想起させるために、不協和な音によって、旋律の無骨な性格が保たれています。さらに、演奏家たちの集団が徐々に接近し、遠ざかっていく様子を暗示する音響効果もみとめられます。

ホアキン・ニンの《イベリア舞曲、セビリアでの五月の一夜》はいかがでしょうか？

ニンの存在を知ったのはごく最近です。最初は当然、もっと有名なスペイン人作曲家（とりわけファリャ）を取り上げるつもりでいました。しかしニンの作品は、きわめて力強くフラメンコを連想させるため、今回のプログラムと自然に合致したのです。ただしニン本人は、実際のフラメンコに由来する旋律は一切用いていないと証言しています。この作品は大規模な幻想曲で、そのピアノ書法はギターを彷彿させます。この音楽を支えているのは、即興的な感覚です。

そのようなニンの舞曲の気質は、シューベルトのワルツ（D145）と通底しているように思えます。ところでこのワルツの選曲においても、苦勞を味わいました。シューベルトは300曲以上ものワルツを書いているからです。いつとき私は、リストがシューベルトのワルツを改編曲した、原曲よりもいっそう洗練された《ウィーンの夜会》をプログラムに含めようと考えていました。しかしその後、やはり原曲に惹かれました。素朴さと瑞々しさが、よりいっそう魅力的に感じられたのです。

シューベルトのワルツにも、手を加えていらっしゃるのでしょうか？

いいえ、編曲はせず、そのまますべて原曲どおりに弾いています。演奏に当たっては、実際のワルツの動きにできるだけ近づけるように努めました。

“フランスもの”としては、ポール・ラドミローの作品を編曲なさっていますね。この“発掘”には驚かされます……

ラドミローはフォーレの弟子です。ニンと同様に、ラドミローの存在も、サクルの『ピアノ音楽』を通じて知りました。私はラドミローの音楽を聴き、すっかり虜になってしまったのです(じつは作品のタイトル《トレギエの風笛(バグパイプ)の旋律にもとづく5つの変奏曲》に、すでに興味をそそられました！)この音楽は、私が子どものときに聴きに行ったある演奏会を思い出させてくれます。フルート奏者として普段はクラシック音楽を吹いていた父がこのとき演奏したケルト音楽、とりわけブルターニュの舞曲が、印象に残っているのです。このラドミローの変奏曲には、オーケストラ版とピアノ連弾版(4手)があるのですが、私が編曲したピアノ独奏版は、音色が多彩なオーケストラ版にもとづいています。ピアノ連弾版を参照するよりも、より自由に想像を広げることができると期待したのです。

同じくあなたが編曲したヤナーチェクの《ラシュスコ舞曲集》2曲においても、民俗的な“真正”が保たれているのでしょうか？

チェコに関連する作品の選曲においても、紆余曲折がありました。当初は、ベドルジハ・スメタナの作品を検討していたのです。彼の記念碑的ともいえる一連のピアノ曲は、見事に書かれており、そこにはチェコの民俗音楽が豊かに反映されています。しかし私は結局、スメタナのきわめてピアニスティックな書法は、ドイツ音楽に深く根差した構造によって支えられているとの結論にいたりしました。

そのため、再び未知の領域に足を踏み入れることにし、ヤナーチェクの管弦楽曲、つまり《ラシュスコ舞曲集》の第2曲と第5曲を編曲したのです。いずれの曲の“芳香”も、正真正銘にチェコ的であり、両曲はごく短いモチーフの反復を基礎に置いている点で似ています。その管弦楽法はじつに豊かであり、これをピアノに置き換えることは、難しくも刺激的な試みでした。

オーストリアで生まれイギリスにわたった作曲家パーシー・グレインジャーの作品を取り上げる演奏家は、ほとんどいません。彼の音楽をどのように知ったのですか？

イギリス、スコットランド、アイルランドの民俗音楽をもとに作品を書き上げた作曲家を探していたのです。そしてすぐさま、グレインジャーにたどり着きました。今回のディスクで取り上げた《民俗音楽編曲集》の数曲は、彼の友人だったグリーグに献呈されています。グレインジャーとグリーグは、様式を異にしながらも、かなり類似したアプローチを取っているように思えます。つまりふたりとも、単に民謡の旋律を曲に取り入れるだけでなく、その様式や流儀、そしてそれが演奏されていた楽器を聴き手に想起させます。グレインジャーのピアノ書法は、ピアニストの指に理想的になじみます。ところで私は、この曲の演奏においては、きわめて特異なリズム感を宿す民謡の即興性を表現するために、フィドル(民俗音楽やフォークミュージック等で使われるヴァイオリン)の奏法を時おり参照しました。

ポーランド人シマノフスキの作品にも、同様の“真正”がみとめられるのでしょうか？

その通りです。シマノフスキは実在の民俗的な素材を曲に取り入れており、どの地域のものを借用したのか明記してさえいます。この小さな曲集《4つのポーランド舞曲》は、オックスフォード大学出版局からの依頼で、選集「世界の民俗舞踊」のために作曲されました。今回のディスクに収めることができたのは、終曲〈ボロネーズ〉をのぞく3曲だけです。とはいえ正直に申し上げれば、〈ボロネーズ〉の精神は、この曲集の中でやや異質であるような気がします。

あなたは、今回の民俗音楽の探求を徹底させるために、イタリア人作曲家ジュゼッペ・マルトゥッチの《タランテッラ》をもプログラムに含めています。

このプログラムの構想を練り始めた当初から、ひとつ、固く決心していたことがあります。もの狂おしいタランテッラを一曲、含めたいと強く望んでいたのです。可能であればイタリア人の作曲家の手によるものを、とも考えていました。

実に興味深い旋律が用いられているこの作品には、ふたつの版があります。ひとつはピアノ独奏版、もうひとつはオーケストラ版です。どちらが先に書かれたのかはわかりません。ただし私には、全体として控えめなピアノ独奏版に比べて、オーケストラ版は、より多彩で、奔放で、外向的に感じられました。そこで私は、みずからオーケストラ版をピアノ独奏用に書き替えたのです。

プログラムの最後を飾るのは、“アルメニアのバルトーク”の異名をもつコミタスの2曲です。

アルメニア出身のピアニストである私の妻を介して、コミタスの存在を知りました。2作の舞曲は、異なる旋法をもとに書かれています。ひとつは増二度音程を含むため、一種の“和声的なスパイス”が、ただちに東洋を連想させます。もうひとつはエオリア旋法、つまり自然的短音階です。これは導音と主音の音程が半音ではなく全音であることから、通常の短音階よりもノスタルジックな印象をもたらし、“Giocoso e con teneramente(こっけいに、そして優しく)”という演奏指示を相対化しています。これら2曲の書法は概して禁欲的であり、極めて綿密に記譜されています。ほぼ各音符に、曲調、アーティキュレーション、ニュアンスに関する演奏指示が添えられています。この音楽の性格は、私にはかなり瞑想的に感じられます。舞曲でありながら、そこには、ある種の客観的な視点が見出されるのです……。



フローリアン・ノアック

1990年、ブリュッセル生まれ。12歳でエリーザベト王妃音楽大学の天才児養成コースの受講生に選ばれ、井筒ゆかに師事。その後、ケルン音楽大学ではロシア出身のピアニスト・作曲家のヴェシリー・ロバノフ、バーゼル音楽大学ではクラウディオ・マルティネス・メーナーのもとで学ぶ。

早くから、ロマン派と後期ロマン派の知られざるレパートリーの紹介に情熱を傾け、彼の演奏会プログラムには、しばしば、リャプノフ、アルカン、メネル、ドホナーニといった作曲家たちの名が並んでいる。すぐれた編曲家でもあるノアックは、ボリス・ベレゾフスキー、ドミトリー・バシキーロフ、シプリアン・カツァリスをはじめとする演奏家たちに編曲作品を提供している。

ラフマニノフ国際コンクール、シューマン国際コンクール、ケルン国際コンクールなど、およそ20の国際コンクールに入賞。傑出した若手ピアニストのためのGrandpiano賞を贈られ、ベルギー職業財団、SPES、バンク・ポピュレール財団、ドルトムント・モーツァルト協会の奨学生に選出された。

ヨーロッパ、中国、韓国、日本、アメリカの多数の音楽祭から定期的に招かれ、これまでケルン・フィルハーモニー、パリのシャンゼリゼ劇場、コンツェルトハウス・ドルトムント、ブリュッセルのパレ・デ・ボザール、北京音楽庁、上海東方芸術センター、広州の星海音楽庁など世界各地のコンサート・ホールで演奏。フランスでは、アヌシー音楽祭、ショパン音楽祭、エスプリ・デュ・ピアノ、レ・ピアニッシモ、ピアノ・オ・ヴァエロワなどの音楽祭で演奏を重ねている。

Über das Album eines Reisenden...

Treffen mit Florian Noack

Wie ist Ihnen die Idee zu dieser musikalischen Reise gekommen?

Am Ursprung des Projekts stehen viele Inspirationen: Eine davon ist die Faszination und Entzückung, die ich als Kind für Musikstücke empfand, die ferne Länder heraufbeschwören (wie russischer Gesang, der die Fantasie anregt!). Hinzu kam die Neugier, geweckt von Guy Sacres Buch *La Musique de piano* ¹⁾, in dem er mit großer Überzeugung von gewissen seltenen Stücken spricht. Wenn ich das Buch aufschlug, war es, als begäbe ich mich auf eine Abenteuerreise, auf die Suche nach Werken von Komponisten, deren Namen ich oftmals nicht kannte.

Zu guter Letzt habe ich in den vergangenen Jahren einen ganz neuen Teil des Repertoires entdeckt: Werke, bei denen sich die Komponisten von der verschiedenen Volksmusik haben inspirieren lassen, dem einzigartigen Charakter und dem Reichtum jeder dieser musikalischen Sprachen. Ich wollte diese Werke Seite an Seite stellen, die Verbindung zwischen der volkstümlichen und der gelehrten Musik erkunden. Zudem hatte ich den Wunsch, anhand der hier vereinten Stücke eine Zeit heraufzubeschwören, in der die Musik kein Kunstobjekt am Rande des Alltags war, sondern ein fester Bestandteil des täglichen Lebens, zugleich simpel und notwendig. Ist dies bei Feiern, Festen und Tänzen nicht der Fall?

Im Laufe meiner Recherchen habe ich mich oft in Werke verliebt, die ursprünglich nicht fürs Klavier komponiert worden waren. Ohne Zögern habe ich eine mehr oder weniger freie Bearbeitung dargeboten.

1. *La Musique de piano* von Guy Sacre, 2 Bände. (Sammlung „Bouquins“, Verlag Robert Laffont, 1998)

Dazu möchte ich sagen: Obwohl ich möglichst „authentische“ Partituren gesucht habe, verfolgt diese musikalische Reise kein ethnomusikologisches Ziel und soll auch nicht erschöpfend sein, sondern einfach den einzigartigen Reiz der Stücke vermitteln, in der Hoffnung, dem Zuhörer unerwartete klangliche Entdeckungen zu bieten.

Beginnen wir doch mit Ihrer Transkription der vier *Volkslieder* von Brahms...

Diese Lieder, die einem dauerhaft im Gedächtnis bleiben und oft einen erzählerischen Charakter besitzen (wie das dritte, „Gunhilde“), haben mich verzaubert. Es fiel mir überaus schwer, mich auf vier von den 49 *Volksliedern* zu beschränken. Brahms mochte sein Leben lang Volksmusik, und seine eigenen Kompositionen wurden oft von ihr beeinflusst, ebenso wie er den Liedern seinen ganz eigenen, unverkennbaren Stempel aufdrückte.

Die Bearbeitung war delikat. Um eine gewisse Erzählung nahezulegen (die Musik wiederholt sich, aber der Text ändert sich bei jeder Wiederholung des Refrains), habe ich versucht, die Verzierung bei jeder Wiederkehr des Themas zu variieren, ohne dabei zu vergessen, dass bei dieser Art Musik auch die winzigsten Variationen das Wesen einer noch so „einfachen“ Partitur verformen können. Es handelt sich um ein gewagtes Unterfangen. So habe ich viel Zeit mit der Umsetzung der Begleitung verbracht.

Stellte sich Ihnen beim dritten der *Drei russischen Volkslieder* von Rachmaninow eine vergleichbare Herausforderung?

Absolut. Der Chor singt trotz derselben Noten oft einen unterschiedlichen Text, aber am Klavier lassen sich einige Tricks für Variationen finden. Wichtig ist, den traditionellen Aspekt des Gesangs und eines Orchesters, das die Balalaika nachahmt, zu wahren. Das Stück ist in der Folklore verankert und bleibt letztendlich wenig harmonisiert, doch Rachmaninow bringt seine ganz persönliche Handschrift ein. Es zeugt von großer Nostalgie, jene zur Zeit seines Exils in Amerika. Im Übrigen waren die *Drei russischen Volkslieder*, die fast zeitgleich mit dem 4. Klavierkonzert komponiert wurden, dem Dirigenten Leopold Stokowski gewidmet. So wenig Erfolg das Konzert hatte, so wohlwollend wurden die *Drei Volkslieder* empfangen. Das dritte – *Meine Wangen, so weiß, so rosig* – dessen Text auf einfache Weise eine dramatische Eifersuchtsgeschichte erzählt, ist außerordentlich schön.

Welche Sprache haben Griegs *Bauerntänze – Slåtter* – inne?

Ich habe drei der 17 Stücke des Zyklus ausgewählt. Auch wieder eine Herzensangelegenheit. In diesen selten gespielten Stücken bedient sich Grieg einer sehr originellen, raueren Sprache, deren Dissonanzen die Ländlichkeit der Themen wahren und an das Spiel der Fiedler erinnern. Man hört Effekte, die das Ankommen und das langsame Entfernen einer Musikergruppe evozieren, wie im zweiten hier dargebotenen Stück.

Sprechen wir über *Danza Ibérica*, *Nacht in Sevilla* von Joaquín Nin...

Ich bin erst vor Kurzem auf Joaquín Nin gestoßen. Zunächst hatte ich natürlich an die bekanntesten spanischen Komponisten gedacht (besonders De Falla), aber dieses Werk, das so sehr an Flamenco erinnert - auch wenn der Komponist angab, dass es kein wirkliches Thema gibt - hat sich wie von selbst im Programm durchgesetzt. Es ist eine Fantasie gewaltigen Ausmaßes, deren Klaviersatz die Gitarre in Erinnerung ruft. Das Stück vermittelt ein Gefühl der Improvisation.

Diese Stimmung finde ich auch in Schuberts *Walzer D 145* wieder. Auch hier fiel die Wahl schwer, da es über 300 Walzer gibt. Ich hatte einen Augenblick lang an das elegantere Gewand gedacht, in das Liszt sie in seinen „Soirées de Vienne“ (zu Dt. Wiener Abende, benannt nach den Walzern) hüllt, und letztendlich doch die Originalversion bevorzugt, deren Schlichtheit und Frische mir mehr zusagten.

Haben Sie diese Walzer von Schubert verändert?

Überhaupt nicht. Ich spiele sie ganz einfach wie sie sind. Ich habe versucht, mich bei meinem Spiel der Tanzbewegung des Walzers möglichst anzunähern.

Was das französische Repertoire angeht, haben Sie eine Partitur von Paul Ladmirault bearbeitet. Erzählen Sie uns von dieser erstaunlichen Entdeckung...

Genau wie Joaquín Nin bin ich durch Guy Sacres Buch *La Musique de piano* auf Paul Ladmirault, ein Schüler von Gabriel Fauré, aufmerksam geworden. Bei seinem Stück war es Liebe auf den ersten Blick (zugegeben ist schon der Titel köstlich: *Cinq Variations sur des airs de biniou trégorois* – zu Dt. Fünf Variationen über Melodien des Trégor-Dudelsacks). Die Musik erinnert mich an ein Konzert, das ich als Kind besucht habe und bei dem mein Vater, klassischer Flötist, keltische Stücke und vor allem bretonische Tänze spielte. Das Werk gibt es in einer Orchesterversion und als Stück für vier Hände. Um eine Bearbeitung für zwei Hände umzusetzen, habe ich lieber die Orchesterfarben als Ausgangspunkt genommen, was der Fantasie zum Umschreiben fürs Klavier mehr Freiraum lässt.

Haben Sie ebenfalls die volkstümliche Authentizität in zwei der *Lachischen Tänze* von Janáček gewahrt, deren eigene Bearbeitung Sie darbieten?

Auch da änderte sich meine Wahl im Laufe der Zeit. Zunächst wandte ich mich Bedřich Smetana zu, dessen monumentales Werk wunderbar fürs Klavier geschrieben ist. Die tschechische Musik bietet eine Fülle an Material in diesem Repertoire, aber ich fand, dass seine überaus pianistische Schreibweise trotz allem von einer tief germanischen musikalischen Struktur beherrscht ist.

Deshalb widmete ich mich erneut lieber dem Unbekannten und bearbeitete Janáčeks sinfonische Stücke, in diesem Fall dem zweiten und fünften der *Lachischen Tänze*. Die Würze dieser Stücke ist authentisch tschechisch, und die zwei Werke ähneln sich, da beide auf Wiederholungen sehr kurzer Motive basieren. Die Orchesterstruktur ist besonders reichhaltig, und die Transkription war zugleich schwierig und anregend.

Wenige Interpreten setzen Stücke des australischen Komponisten Percy Grainger aufs Programm. Wie sind Sie auf seine Musik gestoßen?

Ich suchte einen Komponisten, der sich von der englischen, schottischen oder irischen Volksmusik hatte inspirieren lassen und stieß sehr schnell auf Percy Grainger. Diese an Folksongs angelehnten Stücke sind Edvard Grieg gewidmet, mit dem Grainger befreundet war. Meiner Meinung nach teilten sie trotz unterschiedlichem Stil einen ähnlichen Ansatz: Sie schrieben nicht nur Melodien nieder, sondern beschworen auch möglichst genau den Stil, die Art und das Instrument herauf, auf denen sie gespielt wurden.

Percy Graingers Pianismus geht leicht von der Hand, und ich ließ mich zuweilen vom Spiel der Fiddle⁽²⁾ inspirieren, um das improvisierte Wesen der Volkslieder zu wahren, dessen innerer Rhythmus so besonders ist.

Ist das dieselbe Authentizität wie beim Polen Szymanowski?

Allerdings. Szymanowski bediente sich echter volkstümlicher Quellen und führte sogar die Ursprungsregionen an. Dieser kleine Zyklus wurde für den Verlag Oxford University Press komponiert, der ihn für die Anthologie *Folk Dances of the World* in Auftrag gab. Hier habe ich nur drei der *Vier polnischen Tänze* ausgewählt und dabei die abschließende *Polonaise* außen vor gelassen, die, so scheint mir ehrlich gesagt, im Zyklus etwas querschießt.

2. Fiddle. Bezeichnung für Geigen in der traditionellen angelsächsischen Musik.

In Ihrem Bestreben, die Volksmusik zu ergründen, haben Sie sogar die *Tarantella* des Italieners Martucci aufgenommen...

Gleich zu Beginn der Ausarbeitung des Programms war eins klar: Ich hatte wirklich Lust, eine wilde Tarantella aufzunehmen, und wenn möglich, die eines italienischen Komponisten.

Es gibt bereits zwei überaus verschiedene Versionen dieses Stücks mit so interessanten Themen: eine für Klavier solo und eine für Orchester. Ich weiß nicht, welche zuerst geschrieben wurde, aber fand die Orchesterversion farbenfroher, zügelloser, aufgeschlossener als die Klavierversion, die letztendlich recht artig ist. So schrieb ich eine Klavierversion nach dem Orchestervorbild.

Ihr Konzert schließt mit zwei Stücken von Komitas, dem „armenischen Bartók“.

Ich wurde durch meine Frau, die armenische Pianistin ist, auf Komitas aufmerksam. Die beiden Tänze bedienen sich verschiedener Modi: Einer verwendet die übermäßige Sekunde, eine Art „harmonische Würze“, welche sofort an den Orient erinnert, während der andere den äolischen Modus nutzt (eine Molltonart, die durch den fehlenden Leitton noch nostalgischer wirkt, trotz Angabe „Giacoso e con tenerezza“). Die Schreibweise dieser Stücke ist nahezu asketisch und zudem extrem präzise in ihrer Notierung. Fast jede Note besitzt eine Angabe zu Charakter, Artikulation oder Nuance. Ich finde, diese Musik hat eine versonnene Art. Gewiss sind es Tänze, aber mit ein wenig Abstand betrachtet...



Florian Noack

Florian Noack ist 1990 in Brüssel geboren. Im Alter von zwölf Jahren kam er im Rahmen des Programms für „herausragende junge Talente“ an die Chapelle Reine Elisabeth, wo er von Yuka Izutsu unterrichtet wurde. Daraufhin lernte er an der Musikhochschule Köln beim russischen Pianisten und Komponisten Vassily Lobanov und an der Musikhochschule Basel bei Claudio Martínez-Mehner.

Florian Noack fiel sehr schnell durch seine Leidenschaft für seltene Werke des romantischen und postromantischen Repertoires auf. So stehen auf seinen Konzertprogrammen oft Komponisten wie Ljapunow, Alkan, Medtner und Dohnányi. Er fasst ebenfalls Transkriptionen, die Anklang bei Musikern finden, darunter Boris Berezovsky, Dmitri Baschkirow und Cyprien Katsaris.

Florian Noack wurde bei rund 20 internationalen Wettbewerben ausgezeichnet, so auch beim Internationalen Rachmaninow-Wettbewerb, beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb und beim Internationalen Musikwettbewerb Köln. Auch wurde ihm der Grandpiano-Preis verliehen, von der Fondation Belge de la Vocation, der Bourse Spes, der Fondation Banque Populaire und der Mozart-Gesellschaft Dortmund.

Regelmäßig wird der junge Pianist zu Festivals in Europa, China, Südkorea, den USA und Japan eingeladen. Er trat zum Beispiel in der Kölner Philharmonie, im Brüsseler Palais des Beaux-Arts, im Shanghai Oriental Art Center, in der Beijing Concert Hall, in der Comédie des Champs-Élysées in Paris, im Konzerthaus Dortmund und in der Xinghai Concert Hall in Guangzhou auf. In Frankreich beehrt er regelmäßig Festivals, darunter das Chopin-Festival, Esprit du Piano, Les Pianissimes, Piano en Valois und das Festival d'Annecy.





La Salle philharmonique de Liège

La Salle philharmonique de Liège (anciennement salle du Conservatoire) est administrée depuis septembre 2000 par l'Orchestre philharmonique Royal de Liège (OPRL).

Grâce aux travaux de restauration menés entre 1998 et 2000, le niveau acoustique de la Salle philharmonique est passé de la catégorie B à la catégorie B+, ce qui la place au premier rang des salles de concerts européennes.

Depuis sa réouverture, la Salle philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement à la fois pour le répertoire symphonique et pour la musique de chambre. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay, Louis Langrée ont conduit plusieurs grandes maisons de disques à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

The Salle Philharmonique de Liège

The Salle Philharmonique de Liège (formerly Salle du Conservatoire) has been administered by the Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) since September 2000.

Thanks to the restoration carried out between 1998 and 2000, the acoustic standard of the Salle Philharmonique rose from category B to category B+, which places it in the front rank of European concert halls.

Since it reopened, the Salle Philharmonique de Liège has regularly served as a recording studio for both the symphonic repertoire and chamber music. Testimonials from such artists as Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay and Louis Langrée have led several major record companies to choose the hall for its particularly flattering acoustic qualities.

リエージュ・フィルハーモニー・ホール

リエージュ・フィルハーモニー・ホール（旧：リエージュ王立音楽院附属ホール）は、2000年9月よりリエージュ・フィルハーモニー管弦楽団（OPRL）によって運営されている。

1998年から2000年にかけて行われた改修工事を経て、当初「B」であったリエージュ・フィルハーモニー・ホールの音響レベルは、ヨーロッパのコンサートホールの音響レベルとして第一級とされる「B+」へ格上げされた。

リニューアル・オープン以降、リエージュ・フィルハーモニー・ホールは交響曲や室内楽作品のレコーディング用スタジオとしても定期的に使用されている。フィリップ・ヘレヴェッヘ、マルタ・アルゲリッチ、オーギュスタン・デュメイ、ルイ・ラングレらの証言や助言によって、ハルモニア・ムンディ、ドイツ・グラモフォン、ユニバーサル、ヴァージン・クラシックス等の大手レーベルが、卓越した音響クオリティを誇るリエージュ・フィルハーモニー・ホールを録音会場として選んでいる。

Die Lütticher Philharmonie

Die Lütticher Philharmonie (Salle philharmonique de Liège; ehemals Saal des Konservatoriums) wird seit 2000 von dem Königlichen philharmonischen Orchester Lüttich (Orchestre philharmonique Royal de Liège, OPRL) verwaltet.

Dank der Renovierungsarbeiten, die zwischen 1998 und 2000 durchgeführt wurden, ist die akustische Qualität des philharmonischen Konzertsaals von der Kategorie B zur Kategorie B+ aufgestiegen, was den Saal an die Spitze der europäischen Konzertsäle befördert.

Seit der Wiedereröffnung dient der Konzertsaal regelmäßig als Aufnahmestudio sowohl für das sinfonische Repertoire als auch für Kammermusik. Die Wertschätzung von Interpreten wie Philippe Herreweghe, Martha Argerich, Augustin Dumay und Louis Langrée hat dazu geführt, dass mehrere große Plattenlabels den Saal aufgrund seiner besonders hervorragenden akustischen Qualitäten zu einem ihrer Aufnahmeorte erkoren haben.



© La Prima Volta 2017 & © La Dolce Volta 2018
Enregistrement : 21-23 décembre 2017, Salle philharmonique de Liège (Belgique)
Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Martin Rust
Piano Steinway D – 600557 préparé par Étienne Boillod (Pianos Sibret)

Texte : Stéphane Friederich
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB),
Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krüger (D)

Illustrations : © Arthur Sarkissian
Couverture : *Hurly-burly in the Museum*, 2005 - Livret : *Human Rights*, 2012

Photographies : © Danilo Floreani

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

