



la dolce volta



Sergei Lyapunov

1859-1924

Florian Noack

Piano

12 Études d'exécution transcendante, op.11

1	Berceuse (<i>Lullaby</i>) in F sharp major	3'38
2	Rondes des fantômes (<i>Ghosts's dance</i>) in D sharp minor	3'08
3	Carillon (<i>The bells</i>) in B major	6'14
4	Térek in G sharp minor	4'20
5	Nuit d'été (<i>Summer night</i>) in E major	6'44
6	Tempête (<i>Storm</i>) in C sharp minor	4'18
7	Idylle in A Major	4'33
8	Chant épique (<i>Epic song</i>) in F sharp minor	8'44
9	Harpes éoliennes (<i>Aeolian harps</i>) in D major	6'07
10	Lesghinka in B minor	6'37
11	Rondes des sylphes (<i>Dance of the sylphs</i>) in G major	3'53
12	Élégie en mémoire de François Liszt (<i>Elegy in memory of Franz Liszt</i>) in E minor	11'44

TT: 70'02

« Nulle part les méconnus, les mal connus et les inconnus ne sont plus nombreux que dans le domaine de la musique.

Une vie entière ne nous suffirait pas si nous entreprenions de réhabiliter ce peuple obscur des génies délaissés, si nous voulions faire reconnaître ces trésors abandonnés dans la nuit de la méconnaissance. »

Vladimir Jankélévitch

Les Études de Sergueï Liapounov sont encore méconnues, comme l'est sa production musicale en général, y compris celle pour piano qui en occupe la majorité. En dehors de leur formidable difficulté, y voyez-vous une raison particulière ? Seraient-elles une sorte d'îlot isolé dans l'histoire du piano, comme Iberia d'Albéniz, composé juste après elles ? Rappelons pourtant que Busoni ou encore Horowitz les jouaient fréquemment en leur temps...

Je me souviens encore de ce mélange d'enthousiasme, d'incompréhension et de révolte que j'avais éprouvé à quatorze ans en découvrant ses *Études* : comment se pouvait-il qu'une telle musique, si belle, si finement écrite pour le virtuose, et si accessible au mélomane, puisse être aussi méconnue ?

Sans doute Liapounov a-t-il fait les frais, comme beaucoup d'autres, d'une certaine vision de l'histoire musicale, qui célèbre avant tout les trouvailles, les innovations, les révolutions techniques, les œuvres qui modifient le cours de cette même histoire. Pour les tenants de cette vision-là, l'œuvre de Liapounov n'existe effectivement pas.

Mais le mélomane, le passionné qui, sans souci de contexte et de chronologie, découvre cette œuvre simplement pour ce qu'elle est, pour les beautés qu'elle exalte, ne peut s'expliquer sa disparition autrement que par cette « morne incuriosité » (comme dit Baudelaire) qui, au lieu de célébrer l'immense diversité de notre répertoire pianistique, a fini par le réduire à une vingtaine de compositeurs – dont le génie n'est pas en question, mais qui sont les seuls qu'on ait des chances d'entendre aujourd'hui en concert.

Liapounov vénéràit Liszt ; il lui dédia « spirituellement » ses Études qu'il qualifia « d'exécution transcendante », comme celles de son prestigieux aîné. Certaines de ces études semblent de véritables décalques, parfois jusqu'au pastiche : Carillon (Harmonies du soir chez Liszt), Harpes éoliennes (Chasse-Neige), Rondes des sylphes (Feux-Follets), Nuit d'été (Ricordanza) ; sans parler de l'Élégie finale, « en mémoire de François Liszt », composée sciemment dans le style hongrois ! En quoi sont-elles effectivement « transcendantes » selon vous ? Est-ce, comme chez Liszt, du fait d'un dépassement poétique et quasi spirituel de la matière technique ?

Le cycle de Liapounov est en effet davantage qu'un hommage : c'est un prolongement de celui de Liszt. On sait que ce dernier avait initialement prévu un ensemble de vingt-quatre études, couvrant toutes les tonalités majeures et mineures. Il n'en écrira que douze. C'est cet édifice inachevé que Liapounov cherchera à compléter, s'emparant des tonalités manquantes, et reprenant le flambeau là où Liszt l'avait laissé.

C'est en quelque sorte l'œuvre fraternelle d'un homme qui admirait son aîné au point de dédier sa vie à poursuivre son œuvre, à la faire vivre à travers sa propre voix. En ce sens, Liapounov ne s'éloigne pas, me semble-t-il, de l'idéal de transcendance telle que Liszt le conçoit dans ses études : une sorte de transmutation de la difficulté la plus inaccessible en poésie la plus rare, qui ne puisse se cueillir qu'aux confins de la technique pianistique.

Mais la ressemblance entre les deux cycles est également trompeuse. De même que deux frères partagent des traits communs, cette ressemblance même révèle leurs différences.

Si l'un emprunte à l'autre de nombreux procédés, en particulier dans l'écriture pianistique, la musique, et la personnalité qu'elle révèle, est tout autre, et ce dès la première pièce : quoi de commun entre le fulgurant *Preludio* de Liszt et la fragile *Berceuse* de Liapounov ? Aucune de ces deux pièces d'ailleurs n'a de réel équivalent chez l'autre. Personnalité sans doute plus introvertie, on ne trouvera pas chez le cadet de réel pendant au *Presto furioso* de *Wilde Jagd*, à la cavalcade étourdissante de *Mazeppa*. En revanche, le folklore, absent du cycle de Liszt, est évoqué constamment chez Liapounov : le Caucase de *Térek* et *Lesghinka*, la Russie orthodoxe de *Carillon* et du *Chant épique*, et, en effet, *l'Élégie* qui profite de la dédicace à Liszt pour évoquer le style tzigane.

Sans oublier l'ombre de Chopin — son Étude Tempête en marque la flamme ! — Liapounov fut autant inspiré par Liszt que par son professeur et mentor, Mili Balakirev, l'âme du Groupe des Cinq et pianiste comme lui. Pour autant, partagé ainsi entre Orient et Occident, entre l'influence de Liszt et celle d'un romantisme « national russe », entre musique à programme et musique « pure », comment jugez-vous l'équilibre miraculeux auquel parvient Liapounov dans ses Études ?

Je partage aussi cette sensation d'équilibre, assez étonnant et presque un peu paradoxal pour un cycle d'*Études transcendantes*. On aurait pu s'attendre à une sorte de surenchère sur son prédécesseur ; pourtant celles de Liszt m'ont toujours paru plus extrêmes, plus spectaculaires. Sans doute Liszt avait-il conscience qu'il dépassait dans ses *Études* tout ce qui avait été jusqu'alors écrit pour l'instrument. En quelque sorte, le dépassement et la transgression font partie de leur identité.

En revanche, Liapounov n'est pas un révolutionnaire. Il a une conscience aiguë de tout ce qu'il doit à ces devanciers qu'il admire tant. S'il est capable de lyrisme, de souffle et de bravoure, j'aime imaginer que cette conscience a dû agir comme garde-fou, comme antidote aux excès de toutes sortes, à la virtuosité tapageuse et au romantisme échevelé.

Enfin, si sa musique en appelle presque toujours à la haute voltige — sans doute par choix, par sa formation de virtuose —, il me semble que sa vraie nature est davantage celle d'un introspectif. Peut-être se force-t-il un peu dans la frénésie de *Lesghinka*, dans l'apothéose qui conclut l'*Élégie* finale. Mais dans la *Berceuse*, ou dans *Nuit d'été*, il me semble entendre sa propre voix, reconnaissable malgré ce qu'elle doit à d'autres.

Liapounov semble mal placé dans l'histoire de la musique, entre Tchaïkovski puis Rachmaninov et Scriabine, ses exacts contemporains. Pensez-vous que cette place lui ait nui, de même que la « paternité » de Balakirev, sans parler de la présence si marquante de Rimski-Korsakov, Borodine ou encore Moussorgski, tous contemporains de Tchaïkovski ? Bientôt viendront Stravinsky, puis Prokofiev... Autant de génies d'une autre stature qui semblent l'avoir un peu écrasé... Que pensez-vous de cette situation historique si particulière ?

On a reproché à Liapounov l'absence d'un style personnel. Et de fait, plus encore qu'à Liszt, c'est à Balakirev, son maître, que Liapounov s'est si fortement assimilé, « *qu'il ne sut presque plus rien écrire qui ne pût passer pour une réplique exacte de son modèle* », comme l'écrit Guy Sacre. Peut-être l'élaboration d'un langage personnel lui paraissait-elle un peu vaine ; peut-être ce qu'il avait à exprimer ne nécessitait pas de révolution pour être dit.

Il est certain que des compositeurs comme Rachmaninov et Scriabine sont des individualités si fortes qu'elles finissent inévitablement par se libérer de leurs modèles, par imposer un nouvel univers musical.

Pourtant, aucun de ces compositeurs ne remplacerait, ni ne nous consolerait de la perte de l'œuvre pour piano de Liapounov, si elle venait à disparaître.

Scriabine, Rachmaninov et surtout Moussorgski parlent un idiome différent du sien ; l'œuvre pianistique de Tchaïkovski, à quelques exceptions près, n'en a ni les dimensions ni l'ambition instrumentale ; Borodine et Rimski-Korsakov n'ont presque rien écrit pour l'instrument.

Et même de Balakirev, à qui il ressemble parfois si fort, il se distingue, par une forme de douceur et de tendresse bien à lui, par une ferveur et une fragilité caractéristiques.

« Un imitateur, soit. Mais un créateur de beauté, ce qui ne devrait jamais être négligeable, quelque credo (esthétique, philosophique ou moral) que l'on mette en avant. Du reste, cette imitation consciente, et comme abreuvée jour après jour à la source, est-elle si rédhitoire, aujourd'hui qu'on ne connaît guère davantage Balakirev ? »

(Guy Sacre, *La Musique de piano*)

Véritable ethnologue avant l'heure, Liapounov utilise des mélodies authentiques du folklore russe dans ses Études comme dans l'ensemble de son œuvre. On les trouve ici en particulier dans Chant épique et Lesghinka, véritable pendant du célèbre Islamey de Balakirev. Est-ce principalement la nature viscéralement russe – à l'instar des Études-Tableaux de Rachmaninov – qui vous est proche, cet univers fantasmatique, souvent épique, si varié et coloré ? Ou quelque chose d'autre aussi, qui finalement n'appartiendrait qu'à lui ?...

J'ai toujours été attiré par ce qui présentait un caractère folklorique. Enfant, j'avais l'habitude d'écouter des chants russes avec ma grand-mère. J'étais subjugué par ces mélodies dont la couleur est étrangère, mais qui portent en elles une forme de simplicité et d'évidence. D'où qu'elles viennent, elles s'impriment dans la mémoire, si bien qu'on a l'impression de les avoir toujours connues.

C'est un sujet qui m'intéresse en soi, et je lui ai consacré mon premier disque pour La Dolce Volta (*Album d'un voyageur*), qui explorait l'Europe par le biais de musiques issues de ses différents folklores.

Mais c'est aussi sans doute ce qui m'a rapproché, très vite, de la musique de Liapounov. Au-delà de sa mission (il fut chargé par la Société impériale de Géographie de collecter des chants populaires russes), une grande partie de ses pages, qu'elle soit authentiquement inspirée par le folklore ou non, est colorée de modalismes, qui évoquent la Russie en ses différents aspects : slave, orthodoxe, ou caucasienne et plus orientale.

En y ajoutant les influences de Chopin et de Liszt, et ce soin extraordinaire, presque obsessionnel, appliqué à l'écriture pianistique, attaché à extraire du piano des beautés dont cet instrument seul est capable, on aboutit à un univers profondément riche et coloré, et c'est ce qui m'a toujours séduit dans l'œuvre de Liapounov.

‘Nowhere are there so many little-known, unsung and unknown figures as in the realm of music.

‘An entire lifetime would not suffice us, were we to undertake to rehabilitate this obscure horde of neglected composers, to gain recognition for these treasures abandoned in the night of ignorance.’

Vladimir Jankélévitch

Lyapunov's Études are still little-known today, as is his musical output in general, including the piano music that accounts for the majority of it. Aside from their formidable difficulty, do you see any particular reason for this? Could it be because they are something of an isolated phenomenon in the history of the piano, like Albéniz's Iberia, for example, composed just after them? Though we shouldn't forget that Busoni and Horowitz frequently played them in their day.

I still remember the mixture of enthusiasm, incomprehension and revolt I felt when I discovered Lyapunov's Études at the age of fourteen: how could music so beautiful, so finely written for the virtuoso and so accessible to the music lover, be so little known?

No doubt Lyapunov, like many others, has been the victim of a certain conception of musical history that celebrates above all else inventions, innovations, technical revolutions, works that change the course of that history. For those who adhere to such a conception, Lyapunov's works, in effect, do not exist.

But the music lover, the enthusiast who, without worrying about context or chronology, discovers these works simply for what they are, for the beauty they exalt, cannot explain their disappearance other than by that 'dreary lack of curiosity' (*morne incuriosité*, as Baudelaire puts it) which, instead of celebrating the immense diversity of our piano repertory, has ended up reducing it to twenty or so composers – whose genius is not in question, but who are the only ones we ever get a chance of hearing in concert today.

Lyapunov revered Liszt; he dedicated his Études to him ‘in spirit’, designating them as ‘d’exécution transcendante’ like the equivalent collection of his prestigious elder. Some of these études seem to be veritable reproductions of specific pieces by Liszt, sometimes to the point of pastiche: Carillon (inspired by Liszt’s Harmonies du soir), Harpes éoliennes (Chasse-Neige), Rondes des sylphes (Feux-Follets), Nuit d’été (Ricordanza); not to mention the concluding Élégie, ‘en mémoire de François Liszt’, consciously composed in the Hungarian style! In what sense do you think they are genuinely ‘transcendental’? Is it, as with Liszt, because of the way they rise, poetically and almost spiritually, above the element of technique?

Lyapunov’s cycle is in fact more than a tribute – it is an extension of Liszt’s cycle. We know that the latter had originally planned a set of twenty-four études, covering all the major and minor keys. In the end he wrote only twelve. It was this unfinished edifice that Lyapunov sought to complete, taking possession of the missing keys and picking up where Liszt had left off.

It is, in a way, the fraternal deed of a man who so admired Liszt that he dedicated his life to continuing the older man's work, to bringing it to life through his own voice. In this sense, it seems to me that Lyapunov doesn't depart from the ideal of transcendence as conceived by Liszt in his études: a sort of transmutation of the most inaccessible difficulty into the rarest poetry, which can only be gathered at the very frontiers of piano technique.

But the resemblance between the two cycles is also deceptive. Just as two brothers share common features, that very similarity reveals the differences between them.

While one man borrows from the other in many ways – especially in the piano writing – the actual music and the personality it reveals are quite different, and this is true from the very first piece: what do Liszt's dazzling *Preludio* and Lyapunov's fragile *Berceuse* have in common? Neither of these two pieces, moreover, has any true equivalent anywhere in the respective collections. Perhaps because Lyapunov may have been a more introverted personality, there is no real counterpart to the *Presto furioso* of *Wilde Jagd* or the overwhelming stampede of *Mazeppa*. On the other hand, folklore, absent from Liszt's cycle, is constantly evoked in Lyapunov's set: the Caucasus in *Térek* and *Lesghinka*, Orthodox Russia in *Carillon* and *Chant épique*, and, as you mentioned, the *Élégie*, which seizes the pretext of the dedication to Liszt to evoke the gypsy style.

Though we should not neglect the shade of Chopin (from whom the Tempête étude borrows its ardent passion), Lyapunov's chief inspiration, alongside and equal to Liszt, was his teacher and mentor, Mili Balakirev, the soul of the Mighty Handful and a pianist like himself. (Balakirev once said to him, speaking of Liszt: 'Don't even try to escape his ever-dominant influence!') Nevertheless, torn as he was between East and West, between the influences of Liszt and that of a 'Russian national' Romanticism, between programmatic and 'pure' music, how do you judge the miraculous balance that Lyapunov achieves in his Études?

I share that impression of a balance, which is quite astonishing and almost a little paradoxical for a cycle of transcendental études. One might have expected Lyapunov to try to outdo his predecessor; yet Liszt's cycle has always seemed to me more extreme, more spectacular – he was probably conscious that his *Études transcendantes* surpassed everything that had been written for the instrument up to that point. In a way, going beyond and transgressing the limits form part of their identity.

Lyapunov, by contrast, was no revolutionary. He was acutely aware of all he owed to those forerunners whom he admired so much. Although he was capable of lyricism, epic sweep and bravura (and he was a brilliant pianist, as a few recordings still testify), I like to imagine that this awareness must have acted as a safeguard, an antidote to excesses of all kinds, to boisterous virtuosity and unbridled Romanticism.

Finally, while his music almost always calls for keyboard acrobatics – no doubt by choice, stemming from his training as a virtuoso – it seems to me that his true nature was more introspective. Perhaps he is forcing himself a little in the frenzy of *Lesghinka* or the apotheosis that concludes the *Élégie*. But in the *Berceuse*, or in *Nuit d'été*, I think I hear his personal voice, recognisable despite what it owes to others.

Lyapunov seems awkwardly placed in the history of music, between Tchaikovsky and then Rachmaninoff and Scriabin, his exact contemporaries. Do you think that this position was detrimental to him, as was the ‘paternity’ of Balakirev, not to mention the commanding figures of Rimsky-Korsakov, Borodin and Mussorgsky, all of whom were contemporaries of Tchaikovsky’s? And soon afterwards came Stravinsky, then Prokofiev . . . So many geniuses of a different stature from his, who seem to have overwhelmed him somewhat. What do you think of this very special historical situation?

Lyapunov has been criticised for his lack of a personal style. And in fact, even more than with Liszt, it was with Balakirev, his teacher, that Lyapunov identified, so strongly ‘that he was barely capable of writing anything that could not pass for an exact replica of his model’, as Guy Sacre has written. Perhaps the elaboration of a personal language seemed a little pointless to him; perhaps what he had to express did not require a revolution for its utterance.

It is certain that composers like Rachmaninoff and Scriabin are such strong personalities that they inevitably end up breaking free of their models, imposing a new musical universe. Yet none of the composers mentioned would replace, or console us for the loss of Lyapunov’s oeuvre for piano, if it were to disappear.

Scriabin, Rachmaninoff and most of all Mussorgsky speak a different idiom from his; Tchaikovsky's piano works, with a few exceptions, have neither the dimensions nor the instrumental ambitions of Lyapunov's; and Borodin and Rimsky-Korsakov wrote almost nothing for the instrument.

And Lyapunov is distinguished even from Balakirev, whom he sometimes resembles so closely, by a form of gentleness and tenderness all his own, a characteristic fervour and fragility.

'An imitator? If you wish. But a creator of beauty, which should never be negligible, whatever creed (aesthetic, philosophical or moral) one professes. Besides, is conscious imitation of this kind, as if absorbed day after day from the source, so fatally unacceptable nowadays when Balakirev is scarcely any better-known [than Lyapunov]?'

(Guy Sacre, *La Musique de piano*)

A true ethnologist ahead of his time, Lyapunov used authentic melodies from Russian folklore in his Études, as he did throughout his output. They are found here in particular in Chant épique and Lesghinka, a veritable companion piece to Balakirev's famous Islamey. You have already devoted two discs to Lyapunov's piano works. What is it that chiefly appeals to you? The viscerally Russian nature – as in Rachmaninoff's Études-Tableaux? This phantasmatic universe, often epic, so varied and colourful? Or something else again, which in the end is his alone?

I've always been attracted to anything with a folk character. I used to listen to Russian songs with my grandmother when I was a child – those melodies whose colour is foreign, but which carry within them a form of simplicity and naturalness. Wherever they come from, they imprint themselves on the memory, so that you feel as if you've always known them.

This is a subject that interests me in itself, to which I devoted to it my first recording for La Dolce Volta (*Album d'un voyageur*), an exploration of Europe through music from its various folk traditions.

But it's also undoubtedly what drew me very quickly to the music of Lyapunov. Beyond his official mission (he was commissioned by the Imperial Geographical Society to collect Russian folksongs), a large number of his pieces, whether authentically inspired by folklore or not, are coloured by modal tinges that evoke the various aspects of Russia: Slavonic, Orthodox, Caucasian or oriental.

Add to this the influences of Chopin and Liszt, and the extraordinary, almost obsessive care he took over his piano writing, with a view to extracting from the piano the beauties of which it alone is capable, and you end up with an intensely rich and colourful universe. That's what has always appealed to me in Lyapunov's output.



セルゲイ リャプノフ

1859-1924

フローリアン・ノアック (ピアノ)

12の超絶技巧練習曲 作品11

1	子守歌 - 嬰へ長調	3'38
2	幽霊たちの輪舞 - 嬰二短調	3'08
3	鐘 - 口長調	6'14
4	テレク川 - 嬰ト短調	4'20
5	夏の夜 - ホ長調	6'44
6	嵐 - 嬰ハ短調	4'18
7	牧歌 - イ長調	4'33
8	叙事詩 - 嬰へ短調	8'44
9	エオリアン・ハーブ - ニ長調	6'07
10	レズギンカ - 口短調	6'37
11	妖精たちの輪舞 - ト長調	3'53
12	エレジー：フランツ・リストを偲んで - ホ短調	11'44

演奏時間 : 70'02

“不遇の天才、埋もれた逸材、知られざる存在を、これほど無数に擁する分野は音楽の他にない。

この見捨てられた無名の俊傑たちを再評価しようと試み、無理解の闇の中に置き去りにされた宝石の価値を知らしめたいと望む者たちにとって、一生はあまりに短い。”

ウラジーミル・ジャンケレヴィッチ

リャプノフが遺した音楽作品は、その大半を占めるピアノ曲を含めて、ほとんど世に知られていません。彼の《超絶技巧練習曲》(以下、《練習曲》)は、今日もなお“知られざる作品”であり続けています。その理由が、演奏難易度の異常な高さの他にもあるとすれば、それは何でしょうか?たとえば、ほぼ同時期にアルベニス手がけた《イベリア》と同じように、リャプノフの《練習曲》もまた、ピアノ音楽史上で“孤島”のような存在だからでしょうか?とはいえ、全盛期のブゾーニやホロヴィッツまでもが、この難曲を頻繁に弾いていました…

私自身も、14歳でリャプノフの《練習曲》の存在を知った時、熱狂、怒り、理解できない困惑が入り混じった複雑な想いを抱きました。これほど美しく緻密に書き上げられたヴィルトゥオーゾ作品、これほど音楽愛好者にとって親しみやすい作品が、なぜこんなにも知られていないのだろうか?と…

おそらくリャプノフは——これは他の多くの作曲家にも指摘できることですが——、音楽史のある種の見解の犠牲者なのではないでしょうか。音楽史上で何よりも讃えられるのは、技術面での先例のないアイデアや刷新や革新、歴史の流れを変えた楽曲です。そのような姿勢を良しとする人びとにとって、リャプノフの音楽は存在しないも同然です。

しかし、背景や歴史的な位置づけを意識せず、ただ音楽をありのままに受けとめて美の極みに接する音楽愛好者からすれば、《練習曲》が歴史から消えた理由は、他ならぬ“陰鬱な無関心”(ボードレール)です。この“陰鬱な無関心”こそが、ピアノ音楽の果てしない多様性を讃える代わりに、このジャンルを20人程の作曲家たちの作品に限定してしまっています。彼らの才能を疑問視するつもりはありませんが、昨今のコンサートで演奏されているのは、もっぱら彼らの作品です。

リャプノフはリストを敬愛していました。彼は、尊敬する先達リストにならって自身の曲集を“超絶技巧練習曲”と名づけ、心の師リストに捧げています。構成曲の幾つかは、リストの練習曲によく似ており、模作と思えるものさえあります。たとえば、〈鐘〉はリストの〈夕べの調べ〉、〈エオリアン・ハープ〉は〈雪あらし〉、〈妖精たちの輪舞〉は〈鬼火〉、〈夏の夜〉は〈回想〉を連想させます。さらに終曲の〈エレジー：フランツ・リストを偲んで〉は、明らかにハンガリーの音楽様式にもとづいています！リャプノフの《練習曲》は、どのような点で“超絶”しているとお考えですか？リストの《練習曲》と同じく、詩的に、言わば崇高に、技術的素材を超越している点でしょうか？

確かに、リャプノフの《練習曲》はオマージュの次元を超えています。まるでリストの《練習曲》の続編のようです。周知のとおり、当初リストは全ての長・短調による全24曲の練習曲集を構想していました。しかし最終的に、全12曲に落ち着きました。リャプノフは、リストからバトンを受け取り、彼が用いなかった調性で練習曲を書くことで、“未完の建造物”を完成させようとしたのです。

言ってみれば、それは大先輩を慕う一人の作曲家が手がけた、友愛に満ちた曲集です。リャプノフは、自身の声を介してリストの練習曲集を“継続”させることに全身全霊を捧げました。その意味においてリャプノフは、リストが《練習曲》で理想とした超越性から逸れていないと思います。リストの超越性とは、桁外れに演奏困難なものを、この上なく稀有な詩情へと変換させることであり、これはもっぱら、極限のピアノ・テクニックを通じて実現されます。

しかしいっぽうで2人の練習曲集は、“実は似ていない”とも言えます。2つの曲集がもつ共通点が、2人の相違を浮き彫りにしてもいるからです。確かにリャプノフは、リストの多くの技法を一一とりわけピアノ書法に関して一一借用していますが、実際に聞こえてくる音楽や、音楽からにじみ出ている個性は、似て非なるものです。それは、早くも第一曲目に指摘できます。まばゆいばかりの〈前奏曲〉(リスト)と、はかなげなく子守歌〉(リャプノフ)に、どんな共通点があると言うのでしょうか?しかも両者の練習曲集には、この2曲と対をなすような曲は見当たりません。おそらくはリャプノフの方が、より内向的な性格の持ち主であったがゆえに、彼の《練習曲》には、〈荒々しき狩〉の“Presto furioso”(急速に荒れ狂って)や、〈マゼッパ〉が描く大迫力の騎行に相当するような表現はありません。他方リャプノフは、リストが扱わなかった民族的な要素を、曲集の至るところに散りばめています。〈テレク川〉と〈レズギンカ〉はコーカサス、〈鐘〉と〈叙事詩〉はロシア正教、そしてリストを追想する〈エレジー〉はジプシーの音楽を、それぞれ喚起します。

ショパンの“影”はさておくとして——〈嵐〉はショパンの熱烈な筆致を想起させます！——、リャプノフは、リストだけでなく、師と仰いだミレイ・バラキレフからも深い影響を受けています。“ロシア五人組”の中心人物であったバラキレフは、リャプノフと同様、ピアニストでもありました。(しかもバラキレフは、“リストの甚大な影響から逃れようとしても徒労に終わる！”とリャプノフに語ったそうです。)とはいえリャプノフの《練習曲》は、東洋と西洋、リストと“ロシア国民楽派”のロマン主義からの影響、標題音楽と絶対音楽のあいだで、奇跡的なバランスを保っています。この点について、どのようにお考えですか？

おっしゃるとおり、彼の《練習曲》は、わずかな矛盾をはらみつつ見事な均衡を保っていると思います。リャプノフの練習曲集は、リストのそれを上回る“超絶ぶり”を期待されたはずです。しかし私には、リストの練習曲集のほうが、より極端で劇的に感じられます。おそらくリストは、自身の《練習曲》が、それまでに書かれたどんなピアノ練習曲をも圧倒するものであると自覚していました。言わば超過と逸脱が、リストの《練習曲》のアイデンティティを形作っているのです。

いっぽう、リャプノフは革新者ではありません。彼は、敬愛する先人たちに自分が何を負っているのか、全てははっきりと認識していました。むろん彼にも、叙情的で華麗で迫力満点のピアノ音楽を書くことは出来たはずです。(彼自身が傑出したピアニストであったことは、彼の演奏録音からも明らかです。)しかし私が想像するに、この彼自身の“認識”が、あらゆる過剰な表現、絢爛なヴィルトゥオジティ、荒々しいロマン主義に対する解毒剤ないし歯止めとなりました。

確かにリャプノフの音楽は、ほぼ常に奏者に“離れ業”を求めます——おそらくはヴィルトゥオーゾとしての素養ゆえに、彼の明確な意志のもとで。それでもリャプノフの音楽の本質は、より内省的であると思います。おそらく彼は、〈レズギンカ〉の熱狂的な曲調や、終曲〈エレジー〉の華麗なエンディングにおいて、やや無理をしています。しかし私は、〈子守歌〉や〈夏の夜〉では、リャプノフの真の“声”を——他者の影響を受けながらも特徴的な“声”を——聞いているような気がします。

リャプノフは音楽史上で、同世代の作曲家たち——ラフマニノフとスクリャービン——とチャイコフスキーのあいだで割りを食っているように見えます。この立ち位置が、バラキレフとのあまりに密な師弟関係と相まって、リャプノフの評価を妨げているのでしょうか？リムスキー＝コルサコフ、ボロディン、ムソルグスキーら、チャイコフスキーと同世代の作曲家たちも圧倒的な存在感を放っていますし、リャプノフのすぐ後の世代には、ストラヴィンスキー、さらにはプロコフィエフがいます…。リャプノフよりも高名な多くの大作曲家たちが、彼の影をやや薄くしているように思えます。この特異な歴史的状況を、どのようにお考えですか？

しばしばリャプノフは、独自の様式をもたない作曲家であると批判されます。じっさい彼は、リストというよりは、バラキレフからあまりに強い影響を受けていたがゆえに、“手本の完全な複製とみなされるもの以外は、ほとんど何も書けなかった”(ギイ・サクル)のです。リャプノフには、独自の音楽言語の構築がやや無意味に思えたのかもしれませんが。彼が表現したかったものは、革新を必要としていなかったのでしょうか。

ラフマニノフやスクリャービンのような作曲家たちが、極めて強い個性の持ち主であったがゆえに、先人たちの手本から解放され、斬新な音楽世界を切り拓いたことは確かです。しかしながら——リャプノフのピアノ曲が忘れられつつあることを前提とするならば——、先ほど名が挙がった大作曲家たちの誰一人として、この消失の“穴”を埋め、私たちに慰めることはできません。

スクリャービン、ラフマニノフ、そしてとりわけムソルグスキーが用いた“語彙”は、リャプノフのそれとは異なります。チャイコフスキーのピアノ作品には、多少の例外は別として、リャプノフほどのスケールや野心的な楽器の扱いは見受けられません。そもそもボロディンとリムスキー=コルサコフは、ピアノ作品をほとんど書いていません。

リャプノフの書法は、時にバラキレフのそれと酷似してはいますが、彼特有の穏やかさ、優しさ、はかなさ、熱度によって、バラキレフとは一線を画しています。

“亜流？…そうかもしれない。だが美の創造者は、いかなる(美学的、哲学的、倫理的な)信条を標榜しようとも、決してないがしろにされてはならない。そのうえ、バラキレフの知名度がリャプノフのそれと大して変わらぬ現代において、この種の——日ごとに泉から水を汲むような——意図的な模倣は、それほど致命的な難点であるとは思えない。”

(ギイ・サクル『ピアノ音楽 La Musique de piano』)

民族音楽学者の先駆けであったリャプノフは、《練習曲》や他の自作でロシアの民族音楽の旋律を引用しています。その最たる例が〈叙事詩〉と〈レズギンカ〉でしょう。後者はバラキレフの有名な《イスラメイ》を彷彿させます。これまでリャプノフのピアノ曲を収めたアルバムを2枚録音した貴方は、彼の音楽の何に最も心惹かれているのでしょうか？ラフマニノフの《音の絵》にも見出されるような、根深くロシア的な特性——幻想的で、しばしば勇壮で、多様で多彩な音世界——でしょうか？あるいは、リャプノフの音楽だけがもつ何か別の特性でしょうか？

私自身、常日頃から、民族的な性格をもつものに惹かれます。幼い頃は、いつも祖母と一緒にロシア民謡を聞いていました。ロシア民謡の旋律はどれも特異な色彩を帯びていますが、その形式は簡明で素朴です。どの地域の民謡も、鮮明に記憶に残るため、ずっと昔から知っていたような印象を抱きます。

私の民族音楽への関心は、ラ・ドルチェ・ヴォルタ・レーベルへのデビュー盤にも反映されています。このディスク(『ある旅人のアルバム』)のコンセプトは、さまざまな土地の民族音楽にちなむ楽曲を介して、ヨーロッパを旅するというものです。

そのようなわけで私は、リャプノフの音楽にも、すぐさま魅了されました。彼は、帝立地理学協会からの依頼でロシア民謡を採集していました。しかし彼は、この任務に満足することなく、自作の大半で——実在の民族音楽にもとづいているか否かにかかわらず——旋法を活用し、多彩な響きを生み出しました。この旋法的な色合いが、ロシアの多様な文化的様相——スラヴ、ロシア正教、コーカサス、あるいは東洋的なもの——を喚起しています。

そしてそこには、ショパンとリストからの影響もみとめられます。さらにリャプノフは、ピアノ書法に対する極端なまでのこだわりによって、ピアノだけが表現できる美を、この楽器から引き出そうとしました。そうしてリャプノフが到達した限りなく豊かで多彩な音世界こそ、彼の音楽がもつ何よりの魅力だと思います。

„Nirgendwo sind die kaum Bekannten und die Unbekannten so zahlreich vertreten wie in der Musik.

Ein ganzes Leben reichte nicht aus, wenn wir es uns zur Aufgabe machten, dieses verschwundene Volk vernachlässigter Genies bekannt zu machen, diese in der Finsternis der Unkenntnis zurückgelassenen Schätze wieder auszugraben.“

Vladimir Jankélévitch

Ljapunows Etüden sind nicht sehr bekannt, ebenso wie sein musikalisches Werk allgemein, darunter auch die Klavierstücke, die einen Großteil ausmachen. Gibt es neben ihrer außerordentlichen Schwierigkeit einen besonderen Grund dafür? Könnte es sein, dass sie eine Art einsame Insel in der Klaviergeschichte darstellen, wie zum Beispiel Albéniz' kurz darauf komponierte Iberia? Vergessen wir jedoch nicht, dass Busoni und Horowitz sie zu ihrer Zeit häufig spielten...

Ich erinnere mich noch an die Mischung aus Enthusiasmus, Unverständnis und Empörung, die ich verspürte, als ich Ljapunows Etüden im Alter von 14 Jahren entdeckte: Wie konnte es sein, dass eine so schöne, so fein für Virtuosen komponierte und für Musikliebhaber so gut zugängliche Musik derart unbekannt ist?

Zweifelsohne litt Ljapunow wie so viele andere unter einer gewissen Sicht auf die Musikgeschichte, die vor allem Entdeckungen, Innovationen, technische Revolutionen und Werke feierte, welche den Lauf selbiger Geschichte änderten. Für die Verfechter dieser Sichtweise existiert Ljapunows Werk quasi nicht.

Aber Musikliebhaber und Enthusiasten, die das Werk ungeachtet des Kontexts und der Chronologie für seine Schönheit und das sehen, was es ist, können sich sein Verschwinden nur durch „müde Unlust“ erklären (wie Baudelaire sagen würde), die statt des Feierns der großen Vielfalt unseres Klavierrepertoires mit zwanzig Komponisten vorliebnimmt – deren Genie niemand infrage stellt, die heute jedoch ausschließlich im Konzert zu hören sind.

Ljapunow verehrte Liszt. Er widmete ihm „geistig“ seine Etüden und gab ihnen denselben Titel wie jenen seines angesehenen Vorfahren. Einige dieser Etüden scheinen wahrhaftige Kopien der Liszt'schen Stücke zu sein, ja gar Pastiche: Carillon (Harmonies du soir bei Liszt), Harpes éoliennes (Chasse-Neige), Rondes des sylphes (Feux-Follets), Nuit d'été (Ricordanza) und nicht zu vergessen Élégie „zum Andenken an Franz Liszt“, bewusst im ungarischen Stil komponiert! Inwiefern sind sie Ihrer Meinung nach „transzendental“? Wuchs Ljapunow wie Liszt poetisch und fast spirituell über den technischen Aspekt hinaus?

Ljapunows Zyklus ist in der Tat mehr als eine Hommage – er ist eine Verlängerung von Liszts Zyklus. Es ist bekannt, dass Letzterer ursprünglich eine Reihe von 24 Etüden zu allen Dur- und Moll-Tonarten vorgesehen hatte. Letztendlich schrieb er nur zwölf. Dieses unbeendete Konstrukt versuchte Ljapunow fertigzustellen. Mit den fehlenden Tonarten nahm er Liszts Arbeit wieder auf.

Es ist sozusagen ein verbrüderetes Werk eines Mannes, der seinen Vorfahren so sehr bewunderte, dass er sein Leben dem Weiterführen dessen Werks widmete und es durch seine eigene Stimme aufleben ließ. In diesem Sinne entfernte sich Ljapunow nicht, so scheint mir, vom Ideal der Transzendenz, wie Liszt es in seinen Etüden verstand: eine Art Verwandlung der unzugänglichsten Schwierigkeit in die seltenste Poesie, die sich nur an der äußersten Grenze der Klaviertechnik erlangen lässt.

Doch die Ähnlichkeit der beiden Zyklen täuscht. Ebenso wie Brüder Züge teilen, offenbart die Ähnlichkeit auch ihre Unterschiede.

Der eine leiht sich beim anderen zwar zahlreiche Vorgehensweisen, besonders was die pianistische Schreibweise angeht, jedoch sind die Musik und die von ihr offenbarte Persönlichkeit völlig anders, und dies gleich ab dem ersten Stück: Was haben Liszts ungestümes *Preludio* und Ljapunows fragile *Berceuse* gemein? Im Übrigen gibt es für keine der beiden Stücke ein wirkliches Gegenstück beim anderen. Beim zweifelsohne introvertierten Ljapunow findet sich kein wahres Pendant zum Presto furioso der *Wilden Jagd* und zum rasanten Ritt von *Mazepa*. Folklore hingegen ist in Liszts Zyklus nicht zu finden, bei Ljapunow allerdings reichlich: der Kaukasus in *Terek* und *Lesghinka*, das orthodoxe Russland in *Carillon* und *Chant épique* und in der Tat im Stück *Élégie*, das die Widmung an Liszt nutzt, um den Zigeunerstil anklingen zu lassen.

Neben Chopin – die Etüde Tempête eifert dessen Glut nach! – ließ sich Ljapunow ebenso von Liszt wie von seinem Lehrer und Mentor Mili Balakirew inspirieren. Letzterer war die Seele der Gruppe der Fünf und Pianist wie er (Balakirew sagte zu Ljapunow im Übrigen über Liszt: „Versuchen Sie erst gar nicht, seinem stets vorherrschenden Einfluss zu entkommen!“). Und obwohl Ljapunow zwischen Ost und West, Liszts Einfluss und dem der „nationalen russischen“ Romantik sowie zwischen Programmmusik und „absoluter“ Musik geteilt war, erreichte er ein wunderbares Gleichgewicht in seinen Etüden. Was denken Sie darüber?

Ich verspüre auch diese recht erstaunliche und für einen Etüden-Zyklus etwas paradoxe Ausgewogenheit. Beim Titel, der zu Deutsch „Etüden von übernatürlicher Ausführung“ bedeutet, hätte man eine Überbietung seines Vorgängers erwarten können. Jedoch erschienen mir Liszts Etüden schon immer extremer, spektakulärer – wahrscheinlich wusste Liszt, dass er in seinen *Études* alles übertraf, das bis dahin für das Instrument geschrieben worden war. In gewisser Hinsicht bilden das Übertreffen und Überschreiten einen Teil ihrer Identität.

Ljapunow hingegen war kein Revolutionär. Er war sich sehr wohl bewusst, was er seinen Vorgängern, die er so bewunderte, schuldete. Obgleich er zu Lyrik, Schwung und Bravour fähig war (und er war ein brillanter Pianist, was einige Aufnahmen bezeugen), stelle ich mir vor, dass dieses Bewusstsein wie eine Barriere oder ein Gegenmittel gegen jegliche Art von Ausschreitung, plakative Virtuosität und zügellose Romantik gewirkt haben muss.

Und obwohl seine Musik fast immer einen Drahtseilakt verlangt – sicher gewollt, seiner Ausbildung zum Virtuosen geschuldet – scheint er mir in Wahrheit eher zur Innenschau zu neigen. Vielleicht zwang er sich ein wenig zur Raserei in *Lesghinka*, zum Höhepunkt der finalen *Élégie*. Doch in *Berceuse* oder *Nuit d'été* habe ich den Eindruck, seine eigene Stimme zu hören, die inmitten all der anderen dennoch zu erkennen ist.

Ljapunow scheint in der Musikgeschichte schlecht platziert zu sein, zwischen Tschaikowski und seinen Zeitgenossen Rachmaninow und Skrjabin. Denken Sie, dass ihm dieser Platz geschadet hat, ebenso wie die Tatsache, dass ihm Balakirew voranging, ganz zu schweigen von der markanten Präsenz von Rimski-Korsakow, Borodin und Mussorgski, alles Tschaikowskis Zeitgenossen? Später folgten Strawinski, dann Prokofjew... So viele Genies von anderer Größe, die ihn zu erdrückt haben scheinen... Was halten Sie von dieser so besonderen historischen Situation?

Ljapunow wurde vorgeworfen, dass er keinen eigenen Stil habe. Und in der Tat passte er sich noch mehr als an Liszt so sehr an seinen Lehrer Balakirew an, dass er „fast nichts mehr schreiben konnte, das nicht für eine exakte Kopie seines Vorbilds hätte durchgehen können“, wie Guy Sacre schrieb. Vielleicht schien es ihm unnützlich, eine persönliche Sprache zu entwickeln. Oder vielleicht verlangte das, was er zu sagen hatte, keine Revolution.

Gewiss waren Rachmaninow und Skrjabin so starke Persönlichkeiten, dass sie sich unweigerlich von ihren Vorbildern befreiten und eine neue musikalische Welt durchsetzten.

Dennoch könnte uns keiner der erwähnten Komponisten über den Verlust von Ljapunows Klavierwerk hinwegtrösten.

Skrjabin, Rachmaninow und vor allem Mussorgski sprachen eine andere Sprache als er. Tschaikowskis Klavierwerk hatte, mit wenigen Ausnahmen, weder das Ausmaß noch den instrumentalen Ehrgeiz. Borodin und Rimski-Korsakow schrieben fast nichts für Klavier.

Und sogar von Balakirew, dem er zuweilen so sehr ähnelt, unterscheidet er sich durch eine ganz eigene Sanftheit und Zärtlichkeit, eine charakteristische Inbrunst und Fragilität.

„Ein Nachahmer, meinerwegen. Aber ein Schöpfer von Schönheit, was nie unerheblich sein dürfte, egal aus welcher Perspektive (ästhetisch, philosophisch oder moralisch). Ist diese bewusste, Tag für Tag aus der Quelle geschöpfte Imitation denn so abstoßend, wenn man Balakirew heute kaum noch kennt?“

(Guy Sacre, *La Musique de piano*)

Als wahrhaftiger vorzeitiger Völkerkundler nutzte Ljapunow authentische Melodien der russischen Volksmusik in seinen Etüden wie in seinem gesamten Werk. Hier finden sie sich vor allen in Chant épique und Lesghinka, ein wahrliches Pendant zu Balakirews berühmten Islamej. Sie haben Ljapunows Klavierwerk bereits zwei Platten gewidmet. Berührt Sie hauptsächlich das tiefsinnige russische Wesen – wie es Rachmaninows Études-Tableaux verkörpern – diese fantastische, oft epische, so vielseitige und bunte Welt? Oder auch etwas anderes, das ihn allein ausmacht?

Stücke mit volkstümlichem Charakter haben mich immer angezogen. Als Kind hörte ich russische Lieder mit meiner Großmutter – diese Melodien, deren Farbe fremd ist, aber die auch Schlichtheit und Selbstverständlichkeit innehaben. Woher sie auch kommen, sie bleiben im Gedächtnis, und das so sehr, dass man meint, sie schon immer gekannt zu haben.

Es ist ein Thema, das mich interessiert, und ich habe ihm meine erste Platte für La Dolce Volta (*Album d'un voyageur*) gewidmet, eine Europareise der Volksmusiken.

Aber es ist sicher auch, was mir Ljapunows Musik schnell näherbrachte. Über seine Mission hinaus (er wurde von der Kaiserlichen Russischen Geographischen Gesellschaft beauftragt, russische Volkslieder zu sammeln) ist ein Großteil seiner Stücke, seien sie tatsächlich von Volksmusik inspiriert oder nicht, von Entlehnungen der modalen Musik gefärbt, die die verschiedenen Aspekte Russlands heraufbeschwören: slawisch, orthodox oder kaukasisch und östlicher.

Hinzu kommen die Einflüsse Chopins und Liszts und die außerordentliche, nahezu besessene Sorgfalt in der pianistischen Schreibweise, die darauf abzielte, dem Klavier eine Schönheit zu entlocken, derer nur dieses Instrument fähig ist. So gelangt man in eine reichhaltige und farbenfrohe Welt. Genau das hat mich immer an Ljapunows Werk fasziniert.



Florian Noack

Le pianiste belge Florian Noack s'est très vite distingué par l'originalité de ses programmes, par sa passion à défendre les œuvres rares du répertoire, et par la virtuosité de ses transcriptions d'œuvres orchestrales.

Il a été récompensé par l'ECHO Klassik (Jeune Artiste de l'Année), le Diapason d'Or de l'année, l'Octave de la Musique (Artiste de l'Année) et l'International Classical Music Award.

Sa carrière l'amène à se produire dans de nombreux festivals en Europe, en Chine, aux États-Unis, au Japon, en Corée du Sud et au Mexique.

Florian Noack est également lauréat de nombreux concours internationaux, dont le Concours International Robert Schumann, le Concours International de Cologne et le Concours International Rachmaninov pour jeunes pianistes.

Il est invité par l'Orchestre Royal Philharmonique de Liège, l'Orchestre National d'Île-de-France, l'Orchestre National de Belgique et l'Orchestre Royal de chambre de Wallonie.

Florian Noack s'est formé aux Musikhochschulen de Cologne et de Bâle, auprès de Vassily Lobanov et de Claudio Martínez. Il a également travaillé avec Ferenc Rados et Rita Wagner.

Florian Noack

The Belgian pianist Florian Noack has quickly made a name for himself thanks to the originality of his programmes, his passionate championship of rare music, and his virtuoso transcriptions of orchestral works.

He has been distinguished by such awards as the ECHO Klassik (Young Artist of the Year), the Diapason d'Or of the Year, the Octave de la Musique (Artist of the Year) and the International Classical Music Award.

His career has taken him to numerous festivals in Europe, China, the United States, Japan, South Korea and Mexico.

Florian Noack has also won prizes at many international competitions, including the Robert Schumann International Competition, the Cologne International Competition and the Rachmaninoff International Competition for Young Pianists. He appears as a guest with the Liège Royal Philharmonic, the Orchestre National d'Île-de-France, the National Orchestra of Belgium and the Orchestre Royal de Chambre de Wallonie.

Florian Noack trained with Vassily Lobanov and Claudio Martínez at the Musikhochschulen of Cologne and Basel. He has also worked with Ferenc Rados and Rita Wagner.

フローリアン・ノアック

ベルギー出身のピアノ奏者フローリアン・ノアックは、独創的なプログラミング、知られざるレパートリーに光を当てる情熱的な姿勢、そして管弦楽作品の編曲で発揮する卓越した手腕によって異彩を放っている。

エコー・クラシック賞(年間最優秀若手アーティスト)、年間最優秀ディアパゾン・ドール賞、オクターヴ・ド・ラ・ミュージーク賞(年間最優秀アーティスト)、ICMA賞(国際クラシック音楽賞)に輝いている。

ヨーロッパ各地、中国、アメリカ、日本、韓国、メキシコの多数の音楽祭に定期的に出演。

またノアックは、シューマン国際コンクール、ケルン国際コンクール、若手ピアニストのためのラフマニノフ国際コンクールなど、多くの国際コンクールで入賞を果たしている。

これまで、リエージュ王立フィルハーモニー管弦楽団、イル・ド・フランス国立管弦楽団、ベルギー国立管弦楽団、ワロニー王立室内管弦楽団から招かれ共演。

ケルン音楽大学およびバーゼル音楽大学にて、ヴァシリー・ロバノフとクラウディオ・マルティネス・メーナーに師事。フェレンツ・ラドシュとリタ・ワーグナーのもとでも学んだ。

Florian Noack

Der belgische Pianist Florian Noack zeichnete sich schnell durch die Originalität seiner Programme, seine leidenschaftliche Verteidigung seltener Werke des Repertoires und die Virtuosität seiner Transkriptionen von Orchesterwerken aus.

Er gewann die Preise ECHO Klassik (Nachwuchskünstler des Jahres), Diapason d'Or de l'année, Octave de la Musique (Künstler des Jahres) und den International Classical Music Award.

Im Laufe seiner Karriere ist er bei vielen Festivals in Europa, China, den USA, Japan, Südkorea und Mexiko aufgetreten.

Florian Noack wurde bei zahlreichen internationalen Wettbewerben ausgezeichnet, so auch beim Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb, beim Internationalen Musikwettbewerb Köln und beim Internationalen Rachmaninow-Wettbewerb für junge Pianisten.

Das Orchestre Royal Philharmonique de Liège, das Orchestre National d'Ile-de-France, das Belgische Nationalorchester und das Orchestre Royal de chambre de Wallonie laden ihn regelmäßig zu Konzerten ein.

Florian Noack wurde an der Musikhochschule Köln bei Vassily Lobanov und an der Musikhochschule Basel bei Claudio Martínez ausgebildet. Auch arbeitete er mit Ferenc Rados und Rita Wagner zusammen.



Florian Noack

LDV43

Album d'un voyageur

Brahm • Grieg • Schubert • Rachmaninoff • Szymanowski
Komitas • Janáček • Nín • Martucci • Grainger • Ladmirault

LDV74

Sergueï Prokofiev

Visions Fugitives

Contes de la vieille grand-mère, op.31

Quatre Études pour piano, op.2

Visions fugitives, op.22

Sonate n°6 en La majeur, op.82

www.ladolcevolta.com



© 2020 Deutschlandradio / La Prima Volta

© 2021 Deutschlandradio / La Dolce Volta

Enregistré à Cologne

Deutschlandfunk Kammermusiksaal du 2 au 5 juin 2020

Prise de son : Christoph Schmitz

Direction artistique : Martin Rust

Montage et mixage : Martin Rust

Accords piano Steinway : Christian Schoke

Texte : Jean-Yves Clément

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)

Kumiko Nishi (JP), Carolin Krüger (D)

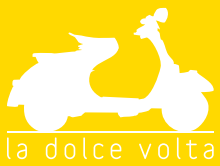
Couverture & illustrations : Green Room Creatives – Gerrit Schreurs

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

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

www.ladolcevolta.com

LDV90



Deutschlandfunk