



la dolce volta



PLAGES CD  
TRACKS





Sergueï  
**PROKOFIEV**

1891-1953

Florian  
**NOACK**

Piano

**Contes de la vieille grand-mère, op.31**

9'27

Tales of an Old Grandmother op.31

*Märchen der alten Großmutter, Op. 31*

- |   |               |      |
|---|---------------|------|
| 1 | Moderato      | 2'25 |
| 2 | Andantino     | 1'13 |
| 3 | Andante assai | 2'54 |
| 4 | Sostenuto     | 2'55 |

**Quatre Études pour piano, op.2**

10'30

Four Études for piano op.2

*Vier Klavier-Etuden, Op. 2*

- |   |                  |      |
|---|------------------|------|
| 5 | Allegro          | 2'24 |
| 6 | Moderato         | 2'57 |
| 7 | Andante semplice | 3'39 |
| 8 | Presto energico  | 1'30 |

**Visions fugitives, op.22**

24'52

*Flüchtige Erscheinungen, Op. 22*

- |    |                  |      |
|----|------------------|------|
| 9  | I. Lentamente    | 1'07 |
| 10 | II. Andante      | 1'33 |
| 11 | III. Allegretto  | 0'54 |
| 12 | IV. Animato      | 0'55 |
| 13 | V. Molto giocoso | 0'26 |
| 14 | VI. Con eleganza | 0'26 |

15	VII. Pittoresco	2'01
16	VIII. Comodo	1'20
17	IX. Allegro tranquillo	1'11
18	X. Ridicolosamente	1'09
19	XI. Con vivacità	1'15
20	XII. Assai moderato	1'14
21	XIII. Allegretto	0'36
22	XIV. Feroce	1'09
23	XV. Inquieto	0'56
24	XVI. Dolente	2'04
25	XVII. Poetico	1'16
26	XVIII. Con una dolce lentezza	1'37
27	XIX. Presto agitatissimo e molto accentuato	0'51
28	XX. Lento	2'52

**Sonate n°6 en La majeur, op.82**

27'22

Piano Sonata No.6 in A major op.82

*Klaviersonate Nr. 6 in A-Dur, Op. 82*

29	Allegro moderato	8'02
30	Allegretto	4'30
32	Tempo di valzer lentissimo	7'42
32	Vivace	7'08

**TT' : 72'13**

# Musique d'hier et d'aujourd'hui

Une conversation avec Florian Noack

Camille De Rijck

Il y a dans ce projet de Florian Noack une double volonté. Celle de s'essayer une première fois, au disque, à la musique de Sergèï Prokofiev. Et celle de se détacher de programmes de dissimulation : œuvres rares, violemment personnelles, transcriptions derrière lesquelles l'interprète se cache en espérant qu'on ne le remarque pas trop.

*« Peut-être le temps était-il venu d'enregistrer un disque qui ne se caractérise pas essentiellement par sa singularité ? »*

On peut effectivement concevoir que face à la forêt discographique, l'interprète soit saisi par l'abondance discursive ; comme si tout avait été dit de certaines œuvres. Que plus rien de pertinent ou d'un tant soit peu personnel ne pouvait être ajouté à l'abondante exégèse.

« En grandissant et en redéfinissant certains idéaux sonores, j'ai identifié quelques œuvres dans le catalogue de Prokofiev auxquelles l'adjonction de ma lecture n'apparaîtrait pas comme une offense trop grossière. »



Florian Noack découvre Prokofiev alors qu'il est adolescent. La télévision diffuse la finale du Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique. Le jeune Severin von Eckardstein – 24 ans et futur Premier lauréat – le subjugué dans son interprétation follement personnelle du deuxième concerto pour piano.

Florian Noack – qui est alors un adolescent échevelé, écorché vif et qui lit *L'Étranger* de Camus en levant le poing – s'offre son enregistrement. Il l'écoute tant et tant qu'il en étrille sa platine. L'âpre radicalité de cette musique, la liberté de son interprète – sa figure lamartinienne – fécondent le jeune imaginaire qui n'en demandait pas tant. De ses dix-sept à ses dix-huit ans, il tambourine de plus belle, distillant dans la percussivité de Prokofiev les ardeurs de son adolescence crépusculaire.

En arrivant à Cologne dans la classe de Vasily Lobanov, on le catalogue pourtant comme une petite chose sage et bien peignée. C'est que Lobanov a fréquenté toute l'arrière-garde de la musique soviétique et qu'il en faut plus pour l'impressionner. Il est vrai que Florian Noack est le benjamin de sa classe et que ses petits camarades lui prêtent peu de folie furieuse. N'est-il pas cet enfant blond et si poli qui joue Chopin sans le moindre rubato ? Voilà pourquoi il s'attache probablement à ce qui ne lui ressemble pas. À des partitions opulentes, larges, généreuses ; à la musique de Sergeï Liapounov, qui deviendra sa bonne étoile, pour n'en citer qu'une.

C'est son épouse Nare qui l'encourage à reprendre contact avec Prokofiev. Elle lui met sous le nez la partition du premier concerto pour violon, riche de sa féerie et très éloignée des rouages implacables qu'il lui croyait familiers.

***« J'ai enfin découvert d'autres facettes du compositeur, une tendresse, un sens de la nostalgie qu'il semble avoir hérité d'Anatoli Liadov et de Nikolai Rimski-Korsakov. »***

Chemin faisant, il prend physiquement possession des *Visions fugitives*, dont il s'imbibe de pied en cap et qui seront la motivation première du présent phonogramme.

***« On a beau s'en défendre, enregistrer un disque, c'est incontestablement entamer une réflexion sur soi-même. »***

Ainsi Florian Noack oppose-t-il l'adolescent qu'il était au grand adulte qu'il est devenu. Prokofiev faisant usage de Jiminy Cricket. Certaines pièces du disque le renvoient aux sursauts brutaux de sa défunte juvénilité, celles – surtout – qui tambourinent, celles qui fracassent le piano. Elles agissaient comme un exutoire, elles transcendaient l'agressivité inhérente à cet état bien ingrat de la maturation.

***« En enregistrant la Sixième Sonate, je me suis rendu compte avec beaucoup d'étonnement que je m'étais radicalement éloigné de cette énergie-là. »***

Ainsi s'efforce-t-il de travailler la partition en se gardant bien de l'abreuer de détails personnels, en maintenant le plus loin possible les éléments biographiques qui pourraient s'en emparer et lui donner sens. Proscrire l'imaginaire propre pour se concentrer sur la cartographie stricte de l'œuvre. S'en tenir aux plans. Tenter de traduire par les notes et par la seule harmonie ce qu'elles entendent exprimer. Comme une déclamation restituée, ravie aux intentions romantiques de son ancien soi.

Précisément, dans cette *Sonate pour piano n°6 en La majeur, op.82*. la percussivité tient un rôle central. Il y a dans le geste de *frapper* le clavier quelque chose de la violence inhérente. Il y a d'ores et déjà un affect dont on serait tenté de décrypter la nature ; auquel on prêterait volontiers des intentions. Il suffirait de peu pour qu'on embrasse la colère que les notes les plus véhémentes semblent véhiculer. Mais tout cela n'est qu'imaginaire.

**« Avec le temps et l'expérience, l'interprète est attiré par une lecture un tout petit peu plus aride de la partition, une lecture qui s'écarterait de la narrative pour s'inscrire dans une simple lecture du texte. »**

L'œuvre peut elle être totalement délestée des projections de l'imagination et de l'empathie de son lecteur ? Guy Sacre rappelle cette anecdote qui a beaucoup frappé Florian Noack : dans le *David et Goliath* de Caravage, la tête exsangue de Goliath est probablement un autoportrait de l'artiste, alors que le jeune homme torse-nu et imberbe qui la tient en main pourrait être l'un de ses assistants. Voilà un élément narratif qui fertilise l'imaginaire de celui qui se tient devant l'œuvre. Il ne voit plus que cette réalité alternative et ses possibles ramifications. Il ne voit plus l'Ancien Testament, ni le Livre de Samuel, ni même les Philistins ; il ne voit plus que la charge homoérotique qui contrevient à toutes les conventions professionnelles qui lient un artisan à son jeune assistant. Ainsi en va-t-il de la musique : imprimer sur ses froides notes un peu de la vie des hommes, c'est déjà en corrompre le sens.

Ce serait un raccourci coupable que de relier automatiquement l'exil américain de Prokofiev à la nostalgie très prégnante des *Contes de la vieille grand-mère*, op.31.

Et comme pour enfoncer les portes ouvertes, on a l'habitude de brandir cette phrase, prononcée par notre compositeur un jour de grand abattement : « Certains souvenirs se sont à moitié effacés de ma mémoire, d'autres ne s'effaceront jamais ». L'image n'est pas loin de la babouchka claudiquant au milieu des poules, un fichu sur la tête, s'en remettant à saint Jean Chrysostome pour que la récolte soit abondante. C'est méconnaître la fascination tenace des Russes pour les contes, qui sont présents à tous les niveaux de la culture populaire et qui – loin de divertir les enfants – ambitionnent plutôt de les terrifier.

Point de langueurs candides pour la patrie lointaine, mais des réminiscences douces-amères qui slaloment allègrement entre les *Tableaux d'une exposition* (l'ostinato ne se cache pas de loucher vers *Bydlo*) et des ballerines miniatures qui traîneraient leurs chaussons dans des petits gestes en mineur. Cette apparente délicatesse, pourtant, n'est qu'un artifice, car il y a dans ces pièces comme une dureté, « une carriole s'avance dans la campagne. Sa roue, qui s'ébroue, est d'une pierre lourde. C'est ce cheminement implacable – le sentier écrasé – qu'on doit donner à entendre dans les *Contes de la vieille grand-mère* ». Comme si la nostalgie n'était pas le sentiment le plus contondant.



Dans un geste analogue, les *Quatre Études, op.2* s'inscrivent dans l'esthétique la plus motorique du compositeur. « Ce Prokofiev de style toccata évoque pour moi le sarcasme et la colère froide. » Rien n'étant plus impressionnant qu'une animosité réfléchie, elles sont la traduction d'une certaine idée de la terreur. Miaskovski y voyait « une œuvre tranchant sur la mièvrerie, l'anémie et la faiblesse contemporaine » et Guy Sacre évoque « le réveil des marteaux du piano ». Mais malgré les efforts considérables du compositeur pour se tenir éloigné de tout ce qui le rattacherait à la tradition, il ne s'en éloigne pourtant pas tellement, restant viscéralement attaché à ses éléments constitutifs : la clarté des rythmes et un sens mélodique qui affleure en permanence. Un proverbe anglais dit qu'un léopard ne se dépare pas de ses taches. Ainsi en va-t-il des artefacts de la musique russe.

Les *Visions fugitives*, op.22 sont vingt pièces brèves, elliptiques. « Elles tendent vers quelque chose qu'on aimerait qualifier d'essentiel. Mais cette assertivité me semblerait trahir l'une des grandes vérités de l'œuvre : qu'elle est un agglomérat de petits points d'interrogation. » S'y confronter, c'est interroger un autre aspect de la création artistique dont on pense parfois qu'elle est faite d'affirmations et d'opinions. Or, selon Florian Noack, la création musicale peut tout aussi facilement se caractériser par l'absence de point de vue. Si l'art contemporain a laissé une vaste place au *nihil* ou à la forme interrogative, les *Visions fugitives* en sont peut-être l'une des nombreuses préfigurations. Elles autorisent l'interprète à être passeur plutôt que porteur. *Passeur* d'impressions et d'incertitudes plutôt que *porteur* d'un message déterminé dont il aurait compris les tenants et les aboutissants et dont la musique, qui naîtrait sous ses doigts, serait la synthèse. L'exercice permet au compositeur des libertés qui ne lui sont pas communes. Celui, par exemple, de n'être pas lui-même. « Parfois, l'influence de Poulenc est palpable. Parfois, on croirait entendre Ravel, quand l'émotion prend la forme d'une corde tellement tendue qu'elle pourrait rompre à chaque instant. » Ces constructions harmoniques délicates sont de minuscules cathédrales d'indicible. Elles rappellent cette interjection de Golaud, qui – voyant les yeux de Mélisande – s'écrie « je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux ».







## 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, Dmitry Bashkirov 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...

# Music of yesterday and today

A conversation with Florian Noack

Camille De Rijck



This project by Florian Noack has a twofold purpose. To tackle the music of Sergei Prokofiev on record for the first time. And also to detach himself from programmes that may smack of dissimulation: rare works, violently personal ones, transcriptions behind which the performer hides in the hope that he or she will not be noticed too much.

*‘Maybe it was time to make a recording that is not essentially characterised by its uniqueness?’*

It is indeed easy to imagine that, confronted with the discographical forest, a musician may be awed by the abundance of discourse; as if everything had been said about certain works. As if nothing relevant or even a little personal could be added to the copious exegesis.

‘As I have grown up and redefined certain sonic ideals, I’ve identified some works in Prokofiev’s catalogue to which the addition of my interpretation would not appear to be too gross an offence.’

Florian Noack discovered Prokofiev when he was a teenager. The final of the Queen Elisabeth of Belgium International Music Competition was shown on television. The twenty-four-year-old Severin von Eckardstein, who went on to win the First Prize, captivated him with his extravagantly personal interpretation of the Second Piano Concerto.

Noack – then a dishevelled, hypersensitive teenager who read Camus's *L'Étranger* with fist raised against convention – bought himself Eckardstein's recording. He listened to it so often that he wrecked his CD player. The harsh radicalism of this music and the liberty of its performer – his Lamartinean profile – fertilised the youthful imagination, which did not need much encouragement. From the age of seventeen to eighteen, he hammered his keyboard with greater intensity than ever, distilling in Prokofiev's percussiveness the ardours of his brooding adolescence.

When he arrived in Vasily Lobanov's class in Cologne, however, he was pigeonholed as a well-behaved, nicely groomed youngster. For Lobanov had frequented all the great names of Soviet music in its twilight years, and it took more than that to impress him. It is true that Noack was the youngest in his class and that his classmates could not detect much frenzy in him. Was he not that impeccably polite blond child who played Chopin without any rubato? Which is probably why he focused on music that bore little resemblance to him. On opulent, ample, generous works; on the music of Sergei Lyapunov, who was to become his lucky star, to name but one composer.

It was his wife Nare who encouraged him to reconnect with Prokofiev. She placed under his nose the score of the First Violin Concerto, rich in fairytale atmosphere and far removed from the implacable clockwork mechanisms he thought were the composer's stock in trade.

***'I finally discovered other facets of Prokofiev, a tenderness, a sense of nostalgia that he seems to have inherited from Anatoly Lyadov and Nikolai Rimsky-Korsakov.'***

Along the way, he physically took possession of the *Visions fugitives*, in which he has immersed himself from head to toe and which became his primary motivation for making this disc.

***‘No matter how much we reject the idea, making a recording is unquestionably the beginning of a reflection on ourselves.’***

And so Florian Noack contrasts the teenager he once was with the mature adult he has become. Prokofiev making use of Jiminy Cricket. Some of the pieces on the disc remind him of the brutal jolts of his defunct juvenility, especially those that hammer, that smash up the piano. They used to act as an outlet, to transcend the aggressiveness inherent in that decidedly awkward stage in growing up.

***‘When I recorded the Sixth Sonata, I was very surprised to realise that I had radically distanced myself from that energy.’***

Thus he tried to work on the score without submerging it in personal details, keeping as remote as possible the biographical elements that might take hold of it and give it meaning. To banish his personal imaginative world in order to concentrate on a strict cartography of the work. To stick to the blueprints. To try to convey through the notes and the harmony alone what they seek to express. As if to restore the declamation of the music, wrenched away from the Romantic intentions of his former self.



And, in the *Piano Sonata no.6 in A major* op.82, percussiveness does indeed play a central role. There is an element of inherent violence in the gesture of *striking* the keyboard. There is, from the outset, an affect whose nature one would be tempted to decipher; to which one would gladly ascribe intentions. It would be only a short step for us to embrace the anger that the most vehement notes seem to convey. Yet all this is but a question of imaginary.

***‘With time and experience, the performer is attracted by a slightly leaner reading of the score, an interpretation that moves away from narrative to a straightforward reading of the text.’***

Can the work be totally rid of the projections of its interpreter’s imagination and empathy? Guy Sacre mentions an anecdote that Florian Noack found particularly striking: in Caravaggio’s *David and Goliath*, Goliath’s severed head is probably a self-portrait of the artist, while the bare-chested, beardless young man holding it in his hand could well be one of his assistants. This is a narrative element that fertilises the imagination of those who view the painting. They see only this alternative reality and its possible ramifications. They no longer see the Old Testament, the Book of Samuel, or even the Philistines; they see only the homoerotic charge that contravenes all the professional conventions which bind a craftsman to his young assistant. So it is with music: to imprint something of human life on its cold notes is already to corrupt its meaning.

It would be a reprehensible oversimplification automatically to link Prokofiev's American exile with the pervasive nostalgia of the *Tales of an Old Grandmother* op.31.

And, as if to harp on the obvious, commentators are in the habit of brandishing a remark uttered by our composer on a day of extreme dejection: 'Some memories have been half-erased from my memory; others will never be erased.' The image is not far from the headscarfed babushka hobbling amid her hens, trusting in St John Chrysostom to ensure an abundant harvest. However, this is to ignore the enduring fascination for Russians of fairytales, which are present at all levels of popular culture and which – far from diverting children – aim rather to terrify them.

No ingenuous languor for the distant homeland, but bitter-sweet reminiscences that slalom blithely between *Pictures at an Exhibition* (the ostinato does not conceal its sidelong glance at *Bydlo*) and miniature ballerinas dragging their slippers in little minor-key gestures. This apparent delicacy, however, is only an artifice, because there is a harshness in these pieces: 'A cart moves through the countryside. Its wheel, which shudders, is a heavy stone. It is this relentless advance – flattening all in its path – that we should hear in the *Tales of an Old Grandmother*.' As if nostalgia were not the most crushing feeling of all.

Reflecting a similar gesture, the *Four Études* op.2 cleave to the composer's most motoric aesthetic. 'This toccata-like Prokofiev suggests sarcasm and cold fury to me.' Since nothing is more impressive than reasoned animosity, they are the translation of a certain idea of terror. Myaskovsky saw the set as 'a work standing out sharply from today's mawkishness, anaemia and weakness' and Guy Sacre evokes 'the awakening of the piano's hammers'. Yet despite the composer's considerable efforts to keep his distance from everything that might bind him to tradition, he does not in fact move that far away from it, remaining viscerally attached to its constituent elements: clarity of rhythm and a constantly emerging feel for melody. There is an English proverb which says that a leopard cannot change its spots. Such is the case with the artefacts of Russian music.

The *Visions fugitives* op.22 (Fleeting visions) is a set of twenty short, elliptical pieces. 'They tend towards something that one would like to describe as essential. But such assertiveness would seem to me to betray one of the great truths of the work: that it is a cluster of small question marks.' To confront it is to interrogate another aspect of artistic creation, which we sometimes think is made up of statements and opinions. However, in Florian Noack's opinion, musical creation can just as easily be characterised by absence of viewpoint. If contemporary art has left a vast space for the *nihil* or the interrogative form, the *Visions fugitives* are perhaps one of its many prefigurations. They authorise the interpreter to be a *passer* rather than a *bearer*. A *passer* of impressions and uncertainties rather than the *bearer* of a predetermined message, the whys and wherefores of which they have understood, and of which the music born under their fingers would form the synthesis. The exercise allows the composer freedoms that are unusual in his music. The freedom, for example, not to be himself. 'Sometimes the influence of Poulenc is palpable. Sometimes it sounds like Ravel, when the emotion is held on a string so tight that it might break at any moment.' These delicate harmonic constructions are tiny cathedrals of the ineffable. They recall the words of Golaud, who – on seeing Mélisande's eyes – exclaims: 'I am less far from the great secrets of the other world than from the smallest secret of those eyes.'







## 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.

# セルゲイ プロコフィエフ

1891-1953

# フローリアン ノアック

ピアノ

<b>年老いた祖母の話 op.31</b>		<b>9'27</b>
1	モデラート	2'25
2	アンダンティーノ	1'13
3	アンダンテ・アッサイ	2'54
4	ソステヌート	2'55
<b>4つの練習曲 op.2</b>		<b>10'30</b>
5	アレグロ	2'24
6	モデラート	2'57
7	アンダンテ・センプリーチェ	3'39
8	プレスト・エネルジーコ	1'30
<b>束の間の幻影 op.22</b>		<b>24'52</b>
9	I. レンタメンテ	1'07
10	II. アンダンテ	1'33
11	III. アレグレット	0'54
12	IV. アニマート	0'55
13	V. モルト・ジョコーソ	0'26
14	VI. コン・エレガンツァ	0'26
15	VII. ピットレスコ	2'01
16	VIII. コモド	1'20

17	IX. アレグロ・トランクイット	1' 11
18	X. リディコローサメンテ	1' 09
19	XI. コン・ヴィヴァチタ	1' 15
20	XII. アッサイ・モデラート	1' 14
21	XIII. アレグレット	0' 36
22	XIV. フェローチェ	1' 09
23	XV. インクイエート	0' 56
24	XVI. ドレンテ	2' 04
25	XVII. ポエティコ	1' 16
26	XVIII. コン・ウナ・ドルチェ・レンテツツァ	1' 37
27	XIX. プレスト・アジタティッシモ・エ・モルト・アツェントウアート	0' 51
28	XX. レント	2' 52

ピアノ・ソナタ第6番イ長調 op.82“戦争ソナタ”

27'22

29	アレグロ・モデラート	8' 02
30	アレグレット	4' 30
32	テンポ・ディ・ヴァルツェル・レンティッシモ	7' 42
32	ヴィヴァーチェ	7' 08

TT' : 72'13

# 過去と現在の 音楽

フローリアン・ノアックとの対話

カミーユ・ド・レイク

フローリアン・ノアックは、二つの決意を胸に抱いて本盤の録音にのぞんだ。一つは、自身初となるセルゲイ・プロコフィエフの楽曲の録音に挑むこと。もう一つは、演奏者の存在を覆い隠す傾向のある作品とは、あえて距離を置くことである。なぜなら、知られざる作品や極度に個人的な作品、あるいは編曲作品を選曲すれば、当然ながら奏者は、自分自身が目立ち過ぎることのないよう、曲の背後に身を隠すからだ。

“独自性を特長としないアルバムを録音すべき時が、やって来たのではないのでしょうか？”

ノアックの意向は容易に理解できる。すでに存在する膨大な数の録音を前にした彼は、あまりに多くの解釈が世に出されてきた事実を、ただ呆然としたはずだ。そして幾つかの楽曲については、すでに全てが言い尽くされたと感じたにちがいない。目の前に並ぶあまたの解釈に、的を射た僅かなりとも独自の解釈を付け加えることなど、もはや不可能なのではないかと……。

“私は成長を遂げ、音楽的な理想の見直しを迫られました。その結果、プロコフィエフの幾つかの作品については、自分が加える解釈がさほど非礼な侮辱にはならないだろうと判断しました。”



ノアックがプロコフィエフの音楽に初めて出会ったのは青春期である。母国ベルギーで開かれたエリーザベト王妃音楽コンクールの決勝の様子をテレビで観たノアックは、このとき優勝した若きセヴェリン・フォン・エッカードシュタイン(当時24歳)の途轍もなく主観的な演奏に心を奪われた。曲はプロコフィエフの《ピアノ協奏曲第2番》だった。

当時のノアックは、乱れた髪のまま、こぶしを挙げてカミュの『異邦人』を読む多感な青年だった。彼はすぐさまエッカードシュタインの録音を入手し、何度も繰り返し再生して演奏に聴き入った。プロコフィエフの音楽の荒々しい急進性と、エッカードシュタインの自由な演奏——そしてラマルティエヌ風の風貌——は、もとより熱気を帯びていた若きノアックの想像世界をいっそう刺激した。こうしてノアックは17歳から18歳にかけて、鍵盤を強打し続けた。重くのしかかる青春期の情熱を、プロコフィエフのピアノ音楽がはらむ“打楽器性”の中で発散させながら……。

それでも、ケルンでヴァシリー・ロバノフに弟子入りしたノアックは、身なりの整った穏やかな若者とみなされることになる。なぜなら、ソ連末期のそうそうたる大演奏家たちと親しかったロバノフに強い印象を与えるには、いっそうの血気が必要だったからだ。ノアックはクラスで最年少であったし、若い同門たちの前で狂ったように感情をあらわにすることもなかった。そしてもともと彼は、ルバートを一切せずにショパンを弾くような、節度ある金髪の少年だった。だからこそ彼は、自分とは異質なものに心惹かれたのだろう——豊饒な響きを特色とする、スケールの大きな雄々しい作品に。例えば、のちの彼に幸運をもたらすことになるセルゲイ・リャプノフの音楽に……。

プロコフィエフの音楽に再び向き合うようノアックの背中を押したのは、妻のナーレだった。彼女から、《ヴァイオリン協奏曲第1番》の楽譜を目の前に突きつけられたのだ。それは、ノアックがプロコフィエフの本領であると信じていた冷徹で精密な書法とは異次元の、どこまでも夢幻的な音楽だった。

“このとき私は初めて、作曲家プロコフィエフの別の側面に触れました。その優しさやノスタルジーは、師のリャードフとリムスキー＝コルサコフから受け継がれたものでしょう。”

その後ノアックは、《束の間の幻影》に徹底して対峙することになる。頭のとっぺんから爪先まで、彼の身体のすみずみにまで染み込んだ《束の間の幻影》は、やがて今回の録音プロジェクトの端緒ともなった。

“アルバムの録音は、否が応でも自己についての思索を促します。それは揺るぎない事実です。”

こうしてノアックは、青年期の過去の自分と、大人になった現在の自分とを対置させることになった。プロコフィエフの作品は、まるで(ピノキオの成長を助けた)ジミニー・クリケットのようにノアックに寄り添った。本盤に収められた幾つかの作品——とりわけ鍵盤を粉碎しかねない打楽器的な楽曲——が、ノアックに過ぎ去った青春時代の激烈な感情を思い出させたのだ。これらの作品は、かつては情熱の“はけ口”であったし、成長過程の何とも厄介な時期に特有の攻撃性を凌いでいた。

“私は《ソナタ第6番》を録音しながら、自分がこの種のエネルギーから完全に遠ざかっていたことに気づき、大いに驚かされました。”

だからこそノアックは、このソナタの演奏を準備する際、作品を主観的な解釈で満たさないよう細心の注意を払った。彼は、作品を支配し、作品に意味を与えうる伝記的な要素とは出来るかぎり距離を置こうと努めた。それは、もっぱら作品の構造に意識を集中させるために、みずからの想像力を締め出すことに他ならない。つまりノアックが追求したのは、作品に内在する筋書きだけに満足し、ただ音によって、そしてハーモニーによって、曲が表現しようとしているものを“翻訳”することである。あたかも、過去の自分のロマン主義的なアプローチから音楽を引き離し、その行き過ぎた熱弁を和らげようとするかのように……。

まさしく《ピアノソナタ第6番イ長調 op.82》において、この打楽器性が中心的な役割を演じている。鍵盤を“叩く”という行為そのものが、何らかの純然たる暴力性と結びついている。そして私たちは、すでにこの行為がはらんでいる感情の性質を突きとめたい衝動にかられ、そこにすすんで意味を与えようとする。この上なく激烈な音は、あたかも怒りを表しているように聞こえる。私たちは難なく、その“怒り”を理解することができるだろう。しかしそれらは全て、想像の産物でしかない。

“演奏家は、時とともに経験を重ねながら、どちらかと言えば無味乾燥な解釈に惹かれていきます。私たちは物語性から遠ざかり、楽譜のシンプルな読解に向かっていくのです。”

芸術作品は、受け手の想像や感情移入から完全に自由になれるのだろうか？作曲家・ピアニストで音楽批評家のギイ・サクルは、ノアックを大いに感嘆させた逸話を紹介している。カラバッジョが『ゴリアテの首を持つダヴィデ』で描いた、血が滴るゴリアテの生首は、カラバッジョの自画像であるという。一方、生首を手にした上半身裸のあどけない若者のモデルは、カラバッジョの助手であると考えられている。絵画の鑑賞者は、このようなナラティブ(物語的)な要素を意識して想像力をかきたてられるとき、『旧約聖書』のことも「サムエル記」のこともペリシテ人たちのことさえも忘れ、いわば“代替のリアリティ”とその成り行きだけを見ている。つまりは、通常そうあるべきだと考えられている画家と若き助手の職業的な関係に背く、同性愛の存在を見ていることになる。これは音楽にも当てはまる。血の通っていない音符に、僅かでも人間の生の刻印を押せば、作品の意味は歪められてしまうからだ。

《年老いた祖母の話 op.31》が表す含蓄に富んだ郷愁を、プロコフィエフのアメリカ亡命と機械的に関連づけるのは、罪深い早道だと言わざるをえない。

それでもひとびとは、プロコフィエフが深刻な意気消沈に陥った日に綴った言葉を執拗に振りかざす——“私の記憶からほとんど消えてしまった思い出もあれば、決して消えることのない思い出もある”。通常《年老いた祖母の話》が喚起するのは、足を引きずりながら雌鶏たちの間を歩く老婆の姿、といったところだろう。三角形に折ったスカーフを頭に被った老婆は、豊作を願って金ロイオアン(金口の聖ヨハネ)を信仰している……。しかしこのイメージは、ロシア人たちの童話に対する執心を軽視している。ちなみに、ロシアのあらゆる階層の大衆文化に浸透している童話は、子供たちを楽しませる代わりに、彼らに恐怖心を植え付けている。

《年老いた祖母の話》は、母国から遠く離れた地にいる者の純真な郷愁など微塵も表現していない。そこでは甘く苦い追憶が、《展覧会の絵》(オスティナートが堂々と(ビドロ)を横目で見ると、小さなバレリーナたち(短調の細やかな動きの中でシューズを引きずる)の間を縫って、颯爽と進んでいく。しかしながら、その明らかに優美な光景は見せかけにすぎない。なぜならこの作品は、苛酷な状況を示唆しているからだ。“一台の荷馬車が田舎を進んでおり、重い石で出来た車輪が揺れ動いています。この酷な進行——押しつぶされる小道——こそ、私たちが《年老いた祖母の話》の中に聞くべきものなのです。”そのとき郷愁は、あたかも特段に心を打ち砕く感情ではないかのように扱われる。

同趣の《4つの練習曲 op.2》は、プロコフィエフのこの上なく機械運動的な美学に支えられている。“プロコフィエフのトッカータ様式は、皮肉と冷静な怒りを連想させます。”思慮深い激高以上に、ひとの心を圧倒するものはない。4作の練習曲は、ある種の恐怖の観念を翻訳した音楽だ。ミヤスコフスキーは、op.2が“近頃の過度な感傷、無気力、弱々しさと鮮烈な対比をなしている”と述べた。一方ギイ・サクルは、この曲集に“ピアノのハンマーの覚醒”という言葉で充てている。いずれにせよプロコフィエフは、自分を伝統につなぎとめるあらゆるものから脱しようと、多大な努力を払った。にもかかわらずop.2は、結果的にさほど伝統から飛躍していない。彼は、すでに自身の作風を確立していた要素——明晰なリズムや、絶えず顔をのぞかせる旋律へのこだわり——に、本能的に執着しているのだ。“ヒョウは自分の斑点を取り除くことができない(三つ子の魂百まで)”という英語の諺は、ロシア音楽の所産を言い当てている。

《束の間の幻影 op.22》は、言葉少なに語る20の小品から成る。“これらの小品は、私たちが本質的と形容したくなるような何かに向かっていく傾向にあります。しかし私には、そのような自己主張が、この作品がはらむ最も重大な真実の一つに背いているように思えます。なぜなら《束の間の幻影》は、小さな疑問詞の集合体だからです。”往々にして芸術作品は、断言や主張を表現するものとみなされている。そうであれば、《束の間の幻影》の“疑問詞”を扱うことは、芸術創造の別の側面を問うことに他ならない。ノアックいわく、音楽創造が意見の不在を特色とすることもありうる。現代アートにおいて虚無や問いかけを主旨とする形式が大いに許容されていることをかんがみれば、《束の間の幻影》は、それら先取りした多くの作品の一つに数えられるだろう。この作品において、奏者は作品の伝達者になる代わりに、“渡し守”になりうる。その場合ピアニストは、ある特定のメッセージを伝達することはない。自分がその存在理由を把握し、指の間から生じる音楽がその総括となりうるような、印象や不確かなものを聴き手へと運ぶのだ。この曲集において、プロコフィエフは実践を通じて彼らしからぬ自由を手に行っている。たとえば、自分以外の誰かになる自由を……。“時折り、プーランクからの影響が目立ちます。一方で、びんと張られ、今にも切れそうな糸を連想させる感情表現は、まるでラヴェルの音楽のようです。”各曲の繊細な和声構造は、えも言われぬ極小の大聖堂といった風情だ。それらはいずれも、(オペラ《ペレアスとメリザンド》で)メリザンドの目を見たゴローが発する叫びを想起起こさせる。“私からすれば、彼女の目の中に潜む極小の秘密は、あの世の巨大な秘密よりもいっそう不可解なのだ！”







## 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・作曲家のヴァシリー・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、メトネル、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・ピアニッシム、ピアノ・オ・ヴァロワなどの音楽祭で演奏を重ねている。

# Musik von gestern und heute

Ein Gespräch mit Florian Noack

Camille De Rijck

Dieses Projekt von Florian Noack verfolgt zwei Ziele. Dasjenige, sich an der Musik von Sergej Prokofjew ein erstes Mal, auf einer CD, zu versuchen. Und dasjenige, sich von Verschleierungsprogrammen abzugrenzen: seltene Werke, brutal persönlich, Transkriptionen, hinter denen sich der Interpret versteckt, in der Hoffnung, dass man ihn nicht zu sehr bemerkt.

*„Vielleicht war nun die Zeit gekommen, eine CD aufzunehmen, die sich nicht vorwiegend durch ihre Einzigartigkeit auszeichnet?“*

Tatsächlich kann man gut nachvollziehen, dass der Interpret angesichts der großen Anzahl von Platten vom diskursiven Überfluss ergriffen ist; ganz als ob über einzelne Werke bereits alles gesagt wurde. Dass der umfangreichen Exegese nichts von Belang oder etwas Persönliches hinzugefügt werden kann.

„Beim Vergrößern und Neudefinieren bestimmter Klangideale habe ich einige von Prokofjews Werken identifiziert, bei denen meine ergänzende Auslegung keine allzu grobe Beleidigung zu sein scheint.“

Florian Noack entdeckt Prokofjew als Jugendlicher. Im Fernsehen läuft das Finale des Königin-Elisabeth-Wettbewerbs für junge Musiker. Der junge Severin von Eckardstein – 24 Jahre alt und künftiger erster Preisträger – gewinnt ihn mit seiner verrückten persönlichen Interpretation des zweiten Klavierkonzerts.

Florian Noack – welcher zu der Zeit ein zerzauster, überempfindlicher Jugendlicher ist, der Camus' *Der Fremde* liest und dabei die Faust hebt – gönnt sich Eckardsteins Aufnahme. Er hört seine Platte rauf und runter, bis zum Verschleiß. Die herbe Radikalität dieser Musik, die Freiheit seines Interpreten - seine Lamartine-Persönlichkeit - regen die junge Phantasie an, die sich nicht zweimal bitten ließ. Zwischen siebzehn und achtzehn Jahren trommelt er verstärkt und filtert in Prokofjews Schlag das Feuer seiner dämmernden Jugend.

Als er in Köln ankommt, im Unterricht von Vassily Lobanov, steckt man ihn jedoch in die Schublade des kleinen, artigen und fein gekämmten Dings. Denn Lobanov hatte im ganzen Nachhut der sowjetischen Musik verkehrt und es braucht mehr, um ihn zu beeindrucken. Es stimmt, dass Florian Noack der Jüngste seiner Klasse ist und seine Kameraden ihm wenig den hellen Wahnsinn zutrauen. Ist er nicht dieses blonde und so höfliche Kind, das Chopin ohne das geringste Rubato spielt? Deshalb gewinnt er wahrscheinlich das lieb, was ihm nicht ähnlichsieht. Üppige, weite, großzügige Partituren; die Musik von Sergej Ljapunow wird zu seinem guten Stern, um nur einen zu nennen.

Seine Ehefrau Nare ist diejenige, die ihn ermutigt, mit Prokofjew wieder Kontakt aufzunehmen. Sie hält ihm die Partitur des ersten Violinkonzerts unter die Nase, welche voll von Zauber und weit entfernt von der schonungslosen Maschinerie ist, von der er dachte, dass sie ihm vertraut sei.

*„Ich habe endlich andere Seiten des Komponisten entdeckt, ein Feingefühl, einen Sinn für Nostalgie, den er offenbar von Anatoli Ljadow und Nikolai Rimski-Korsakow geerbt hat.“*

Unterwegs nimmt er die *Flüchtigen Erscheinungen* geradezu körperlich in Besitz, saugt sich von Kopf bis Fuß damit voll und ebendiese sind das Hauptmotiv des vorliegenden Phonogramms.



*„Man kann es noch so leugnen, eine CD aufzunehmen bedeutet zweifellos eine Selbstprüfung zu beginnen.“*

Und so stellt Florian Noack den Jugendlichen, der er einst war, dem Erwachsenen, der er geworden ist, gegenüber. Prokofjew wird hierbei als Jiminy Cricket gebraucht. Manche Stücke der CD versetzen ihn in die brutalen Ausbrüche seiner vergangenen Jugend zurück, diejenigen - vor allem - die trommeln, welche das Klavier zertrümmern. Sie sind wie ein Ventil, sie überschreiten die Grenzen der Aggressivität, die diesem so undankbaren Zustand der Reifung innewohnt.

*„Als ich die Sechste Sonate aufgenommen habe, ist mir mit großem Erstaunen bewusst geworden, dass ich mich radikal von dieser Energie entfernt hatte.“*

So bemüht er sich, die Partitur zu üben und sich dabei davor zu hüten, sie mit persönlichen Details zu überschütten, die biographischen Elemente, die sie einnehmen und ihr einen Sinn verleihen könnten, so fern wie möglich zu halten. Die eigene Phantasie zu verbannen, um sich auf die strikte Kartographie des Werks zu konzentrieren. Sich an den Plan zu halten. Zu versuchen, durch die Noten und die alleinige Harmonie zum Ausdruck zu bringen, was sie äußern wollen. Wie eine wiedergegebene Deklamation, welche die romantischen Absichten seines alten Ichs erfreut.

Gerade in dieser Klaviersonate Nr. 6 in A, Op. 82 spielt der Schlag eine zentrale Rolle. Im Akt, das Klavier zu *schlagen*, gibt es etwas wie eine innewohnende Gewalt. Es gibt bereits einen Affekt, dessen Art man zu erschließen versucht ist; dem man gerne Absichten unterstellen würde. Es bräuchte nicht viel, damit man die Wut ergreift, welche die leidenschaftlichsten Noten zu vermitteln scheinen. Aber all das ist nur Phantasie.

*„Mit der Zeit und der Erfahrung wird der Interpret von einer ganz klein bisschen trockeneren Lesart der Partitur angezogen, einer Lesart, welche sich von der Erzählung entfernt, um sich in einer einfachen Textlektüre wiederzufinden.“*

Kann das Werk vollständig von der Übertragung der Phantasie und der Empathie seines Lesers befreit werden? Guy Sacre erinnert an diese Anekdote, welche Florian Noack sehr beeindruckt hat: In Caravaggios *David und Goliath* ist der blutige Kopf von Goliath wahrscheinlich eine Selbstdarstellung des Künstlers, während der junge, bartlose Mann mit nacktem Oberkörper, der ihn in der Hand hält, einer seiner Assistenten sein könnte. Das ist ein narratives Element, das die Phantasie desjenigen anregt, der vor dem Werk steht. Er sieht nichts mehr als diese alternative Realität und seine möglichen Verzweigungen. Er sieht weder das Alte Testament, noch das Buch Samuel, noch die Philister; er sieht nichts mehr, außer der homoerotischen Last, welche gegen alle Berufsabkommen verstößt, die einen Handwerker und seinen jungen Assistenten verbinden. Ebenso geht es der Musik: auf ihren kalten Noten etwas Leben der Menschen zu hinterlassen, bedeutet schon, den Sinn zu verändern.

Es wäre eine verwerfliche Kurzfassung, wenn man Prokofjews amerikanisches Exil automatisch mit der prägnanten Wehmut der *Märchen der alten Großmutter*, Op. 31 verbinden würde.

Und wie als wollte man eine offene Tür einrennen, droht man gewöhnlich mit dem Satz, den unser Komponist an einem Tag großer Niedergeschlagenheit ausgesprochen hat: „Manche Erinnerungen wurden zur Hälfte aus meinem Gedächtnis gelöscht, andere werden nie ausgelöscht werden«. Das Bild ist nicht weit von der Babuschka entfernt, die zwischen den Hühnern hinkt, ein Kopftuch auf dem Kopf, und auf den heiligen Johannes Chrysostomos vertraut, damit die Ernte reich wird. Das bedeutet, die unerschütterliche Faszination der Russen für Märchen zu verkennen, die man auf allen Ebenen der Volkskultur findet und die – weit davon entfernt, die Kinder zu unterhalten – anspricht, statt zu verängstigen.

Kein naiver Herzschmerz für die entfernte Heimat, sondern bittersüße Erinnerungen, die fröhlich zwischen den *Bildern einer Ausstellung* (das Ostinato macht keinen Hehl daraus, zu *Bydlo* hinüber zu schießen) und den Miniatur-Ballerinas, welche ihre Ballettschuhe in kleinen Bewegungen in Moll über den Boden schleifen, Slalom fahren. Dieses offensichtliche Feingefühl, ist jedoch nur ein Trick, denn es gibt in diesen Stücken etwas wie eine Härte, „ein Karren fährt übers Land. Sein Rad, das schnaubt, besteht aus einem schweren Stein. Es ist dieser schonungslose Weg - der zertrampelte Pfad - den man in den *Märchen der alten Großmutter* zu hören geben muss“. Als ob die Wehmut nicht das stumpfste Gefühl wäre.

In einer vergleichbaren Art und Weise sind die Vier Etüden, Op. 2 in der motorischsten Ästhetik des Komponisten eingebettet. „Dieser Prokofjew im Toccata-Stil erinnert mich an Sarkasmus und an kalte Wut.“ Nichts ist beeindruckender als überlegte Animosität, sie sind der Ausdruck einer bestimmten Vorstellung des Terrors. Mjaskowski sah darin „ein Werk, das sich von der zeitgenössischen Banalität, der Flaute und der Schwäche abhob“ und Guy Sacre spricht vom „Erwachen der Klavierhammer«. Doch trotz der beachtlichen Anstrengungen des Komponisten, sich von allem fernzuhalten, das ihn mit seiner Tradition in Verbindung bringt, entfernt er sich dennoch nicht besonders und bleibt zu tiefst an seine Grundbausteine gebunden: die Rhythmus-Klarheit und eine melodische Richtung, welche permanent hervorragen. Ein englisches Sprichwort besagt, dass ein Leopard seine Flecken nicht verliert, was im Deutschen so viel bedeutet, wie *eine Katze lässt das Mäusen nicht*. Ebenso geht es den Artefakten der russischen Musik.

Die *Flüchtigen Erscheinungen* Op.22 sind zwanzig kurze, elliptische Stücke. „Sie tendieren zu etwas hin, was man gern als wesentlich bezeichnen würde. Aber diese Selbstbehauptung scheint mir die großen Wahrheiten des Werkes zu verfälschen: dass es eine Ansammlung kleiner Fragezeichen ist.“ Sich dem zu stellen, bedeutet, einen anderen Aspekt des künstlerischen Schaffens zu analysieren, von dem man manchmal denkt, es bestünde aus Behauptungen und Meinungen. Florian Noack zufolge kann nun aber der schöpferische Prozess in der Musik genauso gut durch das Fehlen einer Sichtweise geprägt sein. Wenn die zeitgenössische Kunst für das *Nihil* oder die Frageform viel Platz lässt, dann sind die *Flüchtigen Erscheinungen* vielleicht ein Vorgeschmack von vielen anderen. Sie erlauben dem Interpreten, eher Schleuser statt *Träger* zu sein. Schleuser von Eindrücken und Ungewissheiten statt Träger einer bestimmten Botschaft, deren Begleitumstände er verstanden hätte und deren Musik, die seinen Fingern entspringen würde, die Synthese wäre. Diese Übung gewährt dem Komponisten Freiheiten, die nichts mit ihm gemeinsam haben. Diejenige, zum Beispiel, nicht er selbst zu sein. „Manchmal ist der Einfluss von Poulenc spürbar. Manchmal könnte man sich einbilden, Ravel zu hören, nämlich wenn die Emotion die Form eines gespannten Seils annimmt, das jeden Augenblick reißen könnte.“ Diese empfindlichen, harmonischen Konstrukte sind unbeschreibliche, winzige Kathedralen. Sie erinnern an eine Interjektion von Golaud, welcher – als er Mélisandes Augen sieht – ruft „dennoch bin ich weniger entfernt von den großen Geheimnissen des Jenseits als vom kleinsten Geheimnis dieser Augen“.







## Florian Noack

Florian Noack wird 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 verfasst 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. Ferner wurde ihm der Grandpiano-Preis verliehen, sowie Stipendien 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.

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




## ALBUM D'UN VOYAGEUR

### ある旅人のアルバム

Brahms // Grieg // Schubert // Rachmaninov // Szymanowski // Komitas  
Janáček // Nín // Martucci // Grainger // Ladmirault

グレインジャー // ブラームス // ラフマニノフ // コミタス // グリーグ // ラドミロー  
シューベルト // ヤナーチェク // ニン // シマノフスキ // マルトウッチ

LDV 69 / TT: 77'37

 [estore.ladolcevolta.com](http://estore.ladolcevolta.com)



