



↖ PLACES CD TRACKS ↘

Ludwig van BEETHOVEN

1770-1827

Michel
DALBERTO

Piano

CD1

Sonate pour piano n°8 en Do mineur, op.13, <i>Pathétique</i>	19'08
Piano Sonata no.8 in C minor op.13, <i>Pathétique</i>	
<i>Klaviersonate Nr. 8 in c-Moll, Op. 13, Pathétique</i>	
1 Grave - Allegro di molto e con brio	9'19
2 Adagio cantabile	4'37
3 Rondo : Allegro	5'12
 Sonate pour piano n°12 en La bémol majeur, op.26, « Funèbre »	 19'21
Piano Sonata no.12 in A flat major op.26, 'Funeral March'	
<i>Klaviersonate Nr. 12 in As-Dur, Op. 26 „Trauermarsch“</i>	
4 Andante con variazioni	7'25
5 Scherzo - Allegro molto	3'11
6 Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso andante	5'40
7 Allegro	3'05
 Sonate pour piano n°14 en Do dièse mineur, op.27 n°2, « Clair de Lune »	 15'57
Piano Sonata no.14 in C sharp minor op.27 no.2, 'Moonlight'	
<i>Nr. 14 in cis-Moll, Op. 27, Nr. 2 „Mondscheinsonate“</i>	
8 Adagio sostenuto	4'58
9 Allegretto	2'48
10 Presto agitato	8'11

TT: 54'33

Sonate pour piano n°23 en Fa mineur, op.57, « Appassionata » 25'42

Piano Sonata no.23 in F minor op.57, 'Appassionata'

Klaviersonate Nr. 23 in f-Moll, Op. 57 „Appassionata“

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | Allegro assai | 10'21 |
| 2 | Andante con moto | 6'20 |
| 3 | Allegro ma non troppo - Presto | 9'01 |

Sonate pour piano n°32 en Ut mineur, op.111**25'47**

Piano Sonata no.32 in C minor op.111

Klaviersonate Nr. 32 in c-Moll, Op. 111

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | Maestoso - Allegro con brio ed appassionato | 9'11 |
| 5 | Arietta - Adagio molto semplice e cantabile | 16'36 |

TT: 51'34

Voyager dans l'œuvre de Beethoven, c'est assumer le plaisir de l'ivresse d'une musique en mutation permanente. Celle d'un compositeur certes « classique », mais révolutionnaire à bien des égards, « à l'imaginaire gigantesque » selon les propres mots de Michel Dalberto.

À plusieurs reprises, vous avez enregistré des œuvres de Beethoven, aussi bien des sonates que des pièces de musique de chambre. Comment êtes-vous entré dans cet univers ?

Au Conservatoire de Paris, j'avais travaillé les 32 Variations en Ut mineur et les Sonates op.7, 81a « Les Adieux » et op.111. Au Concours International Clara Haskil puis au Concours International de Leeds, j'avais interprété l'opus 7. En 1980, La Fenice, à Venise, programma le cycle des 32 sonates. En deux récitals, j'y ai donné les huit premières sonates. Le label Erato me demanda de graver les sept premières qui étaient moins prisées par les pianistes que les partitions plus tardives. Mon travail approfondi sur la musique de Schubert m'a probablement un peu éloigné de celle de Beethoven. Et c'est seulement depuis une dizaine d'années que j'ai décidé d'aborder les sonates « Appassionata », « Clair de Lune » et de me remettre à l'opus 111. Ce double album réunit des partitions d'époques diverses, montrant ainsi la fantastique évolution de l'écriture de Beethoven.

On dit que certaines des dernières sonates doivent s'apprendre assez jeune pour mûrir au fil du temps...

Rudolf Serkin soutenait que si l'on n'avait pas étudié la Sonate « Hammerklavier » avant vingt ans, il valait mieux s'abstenir de la programmer plus tard ! Au Conservatoire, j'avais étudié en classe d'analyse, sans la travailler au piano, la Sonate « Appassionata ». En reprenant ma partition une trentaine d'années plus tard, j'ai retrouvé toutes les indications et me suis dit que je n'avais pas perdu mon temps...

Vous avez reçu l'enseignement de Vlado Perlemuter et de Jean Hubeau, deux éminents interprètes de la musique française, mais dont on sait moins qu'ils jouèrent régulièrement l'œuvre de Beethoven. Vous êtes-vous nourri d'une tradition venant de ces maîtres ?

Vlado Perlemuter – qui nous parlait avec admiration des Beethoven de Wilhelm Backhaus – pouvait revendiquer une certaine tradition germanique venant de son professeur, Alfred Cortot, lui-même hériter de Louis Diémer.

J'aime cette tradition parce qu'elle correspond à mon mode de pensée et au style d'interprétation que j'apprécie. Perlemuter était extrêmement attentif à la clarté de la polyphonie, la qualité du timbre et détestait l'afféterie, les nuances et les intentions artificielles. J'ai étudié aussi avec Raymond Trouard mais c'est surtout Marcelle Heuclin, l'assistante de Vlado Perlemuter, qui m'a formé au plan pianistique. Ils furent mes seuls maîtres et je n'ai, d'ailleurs, jamais éprouvé l'envie de rejoindre d'autres grands pianistes. Il me semble plus profitable d'ancrer son apprentissage dans une certaine filiation artistique, que de « papillonner » de grands maîtres en grands maîtres comme le font parfois de jeunes pianistes...

Un musicien forge aussi sa personnalité à l'écoute régulière de ses aînés. J'ai assisté aux premiers récitals de Maurizio Pollini, aux apparitions d'Alfred Brendel, Claudio Arrau, Arturo Benedetti Michelangeli, Daniel Barenboim qui dirigeait alors du piano l'English Chamber Orchestra dans les concertos de Mozart.

Je remarque que tous ces pianistes admiraient l'art d'Alfred Cortot. Dans leur remarquable ouvrage consacré à celui-ci, François Anselmini et Rémi Jacobs* évoquent la venue de Cortot en URSS dans les années 20. Ses récitals au Conservatoire de Moscou provoquèrent une véritable scission entre les pro et anti-Cortot. Heinrich Neuhaus fut un ardent défenseur du pianiste français. Neuhaus, professeur de Sviatoslav Richter et d'Emil Gilels, deux éminents interprètes de la musique de Beethoven et pourtant si différents...

* *Alfred Cortot* par François Anselmini et Rémi Jacobs (Editions Fayard, 2018).

Comment ressentez-vous l'évolution de l'écriture des sonates de Beethoven ?

Je pense qu'une rupture fondamentale s'opère avec la Sonate dite « Waldstein » op.53, achevée en 1804. Le début de cette sonate – avec le grondement des basses – possède une atmosphère quelque peu impressionniste. Ce n'est assurément pas du Debussy, mais je conseille à mes étudiants, au Conservatoire de Paris, de traduire ce côté bourdonnant de la sonorité tout en préservant la clarté de l'écriture... Voilà un exemple qui m'incite à penser qu'il ne faut pas parler de phrasé chez Beethoven, mais d'articulation et d'accentuation. La notion de phrasé n'apparaît qu'avec les compositeurs romantiques. Beethoven demeure avant tout un « classique » et ses premières sonates sont influencées par l'écriture de Haydn.

Ne pensez-vous pas que cette notion de phrasé se pose tout de même avec la Sonate « Clair de lune », l'une des rares partitions portée en son début par une ligne mélodique continue ?

C'est le parfait contre-exemple de ce qu'est l'écriture beethovénienne !

Beethoven n'est pas un compositeur de mélodies mais de thèmes. La première idée musicale de la Sonate « Clair de lune » – n'oublions pas que le titre est apocryphe – n'est qu'un simple lied. Les thèmes employés par Beethoven reposent sur des matériaux souvent anodins, composés de fragments de phrases, de motifs rythmiques.

Ce compositeur possédait le génie du développement, d'où l'importance, dans son œuvre, de la variation, notamment dans la Sonate « Marche funèbre » op.26. Elle fut d'ailleurs la partition favorite de Frédéric Chopin qui la joua et l'inspira certainement pour l'écriture de sa propre Deuxième Sonate « Funèbre » op.35. Pourtant, Chopin ne s'est pas beaucoup intéressé à la musique de Beethoven et de Schubert lorsqu'il est passé à Vienne.

Suggérez-vous que la qualité de la mélodie porte ombrage à la richesse du développement ?

En effet. Chez Beethoven, lorsque la mélodie est bien présente, le développement se révèle moins intéressant. Par exemple les mouvements finaux de la Sonate op.7 et de la Sonate op.22 ou l'*Adagio* de la *Pathétique* où il n'y a quasi pas de développement. À l'opposé, Beethoven est proprement génial dans le motif introductif de la Sonate « Appassionata » ou même de la « petite » Sonate op.10 n°2.

À mes yeux, la Sonate « Appassionata » est l'une des plus narratives et tragiques du cycle, sinon la plus shakespearienne de toutes. Je dirais même, pour provoquer un peu, qu'elle « fonctionne » à tous les coups tant les contrastes et le message y sont puissants.

Comment concevez-vous la notion d'authenticité en matière d'interprétation et quelle est votre réflexion à propos du choix de l'instrument ?

L'imaginaire de Beethoven nous apparaît gigantesque, sans limites. Mais je ne crois pas qu'il ait anticipé ce qui allait advenir de la musique. Beethoven a d'abord compris et intégré son héritage sonore. De fait, la situation des interprètes n'est pas simple : ils doivent « oublier » la suite de l'histoire. C'est cela la véritable authenticité. Je suis parfois gêné quand j'entends des pianistes jouer les sonates de jeunesse dans les pas des opus tardifs.

Quant au choix de l'instrument, il n'a pas vraiment d'importance. Les compositeurs comme Beethoven étaient simplement curieux et voulaient disposer de mécaniques toujours plus performantes. Le changement d'instrument n'était pas un problème en soi. Et à mes yeux, il ne l'est toujours pas. Au contraire, je trouve cela plutôt stimulant ! La perte d'harmoniques causée par le fait d'avoir délaissé aujourd'hui le pianoforte, est compensée par les autres avantages offerts par le piano moderne comme, par exemple, l'utilisation de la pédale tonale. Je m'en sers régulièrement dans la musique de Franck dont l'écriture évoque la registration de l'orgue ainsi que celle de Debussy. Je l'utilise de plus en plus souvent notamment dans la musique de Beethoven mais aussi de Schumann, de Liszt. Mais cela implique de repenser la technique d'interprétation.

L'École française – si tant est que l'on puisse l'appeler ainsi – modère la gestuelle de l'interprétation. Pour autant, faut-il s'interdire de traduire en gestes, la violence expressive contenue dans l'écriture de Beethoven ?

Il peut être intéressant sinon pertinent d'associer violence gestuelle et violence sonore. Cette dimension est toutefois à manier avec prudence afin d'éviter tout excès. Dmitri Sitkovetsky me raconta que lors d'une interprétation par Sviatoslav Richter et David Oïstrakh de la Sonate pour piano et violon n°4 de Beethoven, Richter eut un geste particulièrement violent à un moment-clé de l'œuvre. Il créa un véritable choc dans le public, mais un choc visuel justifié par la dramatisation de musique.

Ressentez-vous aussi une dimension spécifique au silence dans la musique de Beethoven ?

Beethoven l'utilise fort efficacement même dans des œuvres de jeunesse – mouvements lents des op.7 et op.10 n°3. Ce n'était pas le cas avec Mozart qui était trop attaché à la vie, dans toutes ses manifestations, du bonheur à la mort. Schubert demeure le maître incontesté du silence. Plus nous entrons dans la période dite « romantique », plus le silence affirme sa présence.

Cette constatation est-elle valable aussi pour la notion de répétition ?

Absolument. Chez Schubert, la répétition est une donnée fondamentale, consubstantielle des apensées musicales. Car le compositeur opère systématiquement des retours en arrière. Écoutez son *Voyage d'hiver*. Voilà un paradoxe : Schubert recherche l'instant passé où il a souffert, s'intéressant de fait à lui-même. Pourtant, sa musique parle à chacun de nous.

Beethoven, en revanche, regarde rarement en arrière et pense toujours plus grand que lui. De fait, le premier mouvement de la *Sonate Pathétique* paraît totalement ouvert sur l'avenir alors que le *Rondo* final se tourne résolument vers le passé, une « respiration » qui se compose de développements variés, très « haydnien », mais un Haydn mâtiné de Beethoven. Ne pas jouer systématiquement toutes les reprises dans sa musique n'est pas une faute car son but est somme toute assez simple : parler à l'humanité toute entière dans un langage universel.



Michel Dalberto

Né à Paris en 1955, Michel Dalberto intègre à treize ans la classe de Vlado Perlemuter, un des disciples favoris d'Alfred Cortot, au Conservatoire de Paris. Jean Hubeau a également eu une grande influence sur le jeune pianiste.

À vingt ans, il est lauréat du Premier Concours Mozart à Salzburg et reçoit le Prix Clara Haskil à l'unanimité. Le Premier Prix au Leeds International Piano Competition (où il succède à Radu Lupu, András Schiff et Murray Perahia) le consacre en 1978.

Il est alors invité à jouer dans la plupart des centres musicaux européens avec des chefs tels que Erich Leinsdorf, Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch, Charles Dutoit, Sir Colin Davis, Yuri Temirkanov ou Daniele Gatti. Les grands festivals l'invitent tels Lucerne, Florence, Aix-en-Provence, Wiener Festwochen, Edinburgh, Schleswig-Holstein, La Grange de Meslay, La Roque d'Anthéron, Newport, Miami, Seattle ...

Depuis le début de sa carrière, Michel Dalberto est reconnu comme un des interprètes majeurs de Schubert et de Mozart. Parmi ses autres compositeurs de prédilection figurent Liszt, Debussy, Fauré, Schumann, Ravel.

Chambriste réputé, il joue en trio avec Renaud & Gautier Capuçon, en duo avec Boris Belkin, Vadim Repin, Nikolaj Znaider, Yuri Bashmet, Gérard Caussé, Truls Mørk, Emmanuel Pahud ou en quintette avec les Quatuors Ebène ou Modigliani. Dans le domaine vocal, il a été le partenaire de Jessye Norman, Barbara Hendricks et Nathalie Stutzmann.

Il a depuis plusieurs années acquis une expérience de chef et a dirigé de nombreux orchestres tant en Asie qu'en Europe.

www.micheldalberto.fr

To explore the output of Beethoven means to accept the pleasure of being intoxicated by music in constant flux. The music of a composer who is undoubtedly 'Classical', but also a revolutionary in many respects, 'with a gigantic imagination', as Michel Dalberto himself puts it.

You have already made several recordings of music by Beethoven, both piano sonatas and chamber works. How did you enter his universe?

At the Paris Conservatoire, I worked on the Thirty-two Variations in C minor and the Sonatas op.7, op.81a 'Les Adieux' and op.111. When I was a contestant in the Clara Haskil International Competition and later the Leeds International Competition, I played op.7. In 1980, La Fenice in Venice programmed the cycle of thirty-two sonatas. I gave the first eight in the course of two recitals. Erato asked me to record the first seven sonatas, which were less popular with pianists than the later ones. My in-depth work on Schubert's music probably took me a little further away from Beethoven's. And it's only in the last ten years or so that I decided to tackle the 'Appassionata' and 'Moonlight' sonatas and to return to op.111. This double album brings together works from different periods and thereby demonstrates the fantastic evolution of Beethoven's style.

It's been said that some of the late sonatas must be learnt when you're still young enough to allow them to mature over time.

Rudolf Serkin claimed that if you hadn't studied the 'Hammerklavier' Sonata before the age of twenty, you would be better to refrain from programming it later! At the Conservatoire, I had studied the 'Appassionata' Sonata in the analysis class, without practising it at the piano. When I went back to my score about thirty years later, I found all my markings and told myself I hadn't wasted my time . . .

You were taught by Vlado Perlemuter and Jean Hubeau, both well known as eminent interpreters of French music, but less famed for their regular performances of Beethoven. Did you learn a tradition from these masters?

Vlado Perlemuter – who spoke to us with admiration of Wilhelm Backhaus's Beethoven – could lay claim to a certain Germanic tradition acquired from his teacher, Alfred Cortot, who was himself a pupil of Louis Diémer.

I like this tradition because it corresponds to my way of thinking and the style of interpretation I appreciate. Perlemuter was extremely attentive to clarity of playing; he admired a polyphonic sound and quality of timbre and hated affectation, nuances and artificial ideas. I also studied with Raymond Trouard, but it was above all Marcelle Heuclin, Vlado Perlemuter's assistant, who trained me as a pianist. They were my only teachers and I never felt the urge to work with other great pianists. It seems to me more beneficial to root your training in a specific artistic filiation than to 'flit' from one great master to another, as young pianists sometimes do.

Musicians also forge their personality by regularly listening to their elders. I attended the early French recitals of Maurizio Pollini, the appearances of Alfred Brendel, Claudio Arrau, Arturo Benedetti Michelangeli, and Daniel Barenboim who in those days used to direct the English Chamber Orchestra in the Mozart concertos.

I note that all these pianists admired the art of Alfred Cortot. In their remarkable study of Cortot, François Anselmini and Rémi Jacobs* discuss his arrival in the USSR in the 1920s. His recitals at the Moscow Conservatory caused a real split between pro- and anti-Cortot factions. Heinrich Neuhaus was an ardent champion of the French pianist. Neuhaus, the teacher of Sviatoslav Richter and Emil Gilels, two eminent interpreters of Beethoven's music and yet so different from each other . . .

* François Anselmini and Rémi Jacobs, *Alfred Cortot* (Paris: Fayard, 2018).

How do you view the stylistic evolution of Beethoven's sonatas?

I think that a fundamental breakthrough occurs with the so-called 'Waldstein' Sonata op.53, completed in 1804. The opening of this work – with its rumbling in the bass – has a somewhat impressionistic atmosphere. It is certainly not Debussy, but I advise my students at the Paris Conservatoire to convey this droning effect while preserving clarity of texture. This is an example that leads me to think that we shouldn't talk about phrasing in Beethoven, but about articulation and accent. The notion of phrasing only appears with Romantic composers. Beethoven remains above all a 'Classical' composer, and his early sonatas are influenced by the style of Haydn.

But don't you think that this notion of phrasing does arise with the 'Moonlight' Sonata, one of his few works that starts with a sustained, continuous melodic line?

That's the perfect counterexample of what Beethovenian style is!

Beethoven is a composer not of melodies, but of themes. The first musical idea of the 'Moonlight' Sonata – let's not forget that the title is apocryphal – is just a simple lied. The themes used by Beethoven are based on materials that are often insignificant, composed of fragments of phrases and rhythmic patterns.

He was a composer who possessed a genius for development; hence the importance of variation in his works, especially in the 'Funeral March' Sonata op.26. It was Chopin's favourite piece: he played it himself, and it certainly inspired him to write his own *Marche funèbre* Sonata, no.2 op.35. And yet Chopin didn't take much interest in the music of Beethoven and Schubert when he was in Vienna.

Are you suggesting that the quality of the melody overshadows the richness of the development?

I am indeed. In Beethoven, when melody is an important presence, the development is less interesting. Take for example the finales of the Sonata op.7 and the Sonata op.22, or the Adagio of the *Pathétique* where there is almost no development. On the other hand, Beethoven is truly brilliant in the introductory motif of the 'Appassionata' Sonata or even the 'little' Sonata op.10 no.2.

In my opinion, the 'Appassionata' is one of the most narrative and tragic sonatas in the cycle, if not the most Shakespearean of them all. I would even say, with a hint of provocation, that it never fails to make its effect because the contrasts and the message are so powerful.

How do you conceive of the notion of authenticity in terms of performance, and what do you think of the issue of the choice of instrument?

Beethoven's imagination seems gigantic, limitless to us. But I don't think he anticipated what was to happen to music in the future. First and foremost, he understood and absorbed his musical heritage. As a result, performers don't have an easy situation to deal with: they must 'forget' what happened later in history. That is true authenticity. I am sometimes irritated when I hear pianists playing the early sonatas as if they came after the late ones.

As for the choice of instrument, it doesn't really matter. Composers like Beethoven were simply curious and wanted to have ever more efficient actions. The change of instrument was not a problem in itself. And, in my eyes, it still isn't. On the contrary, I find it rather stimulating! The loss of harmonics caused by the fact that the fortepiano has now been abandoned is compensated by the other advantages offered by the modern piano, such as the presence of the sostenuto pedal. I use it regularly in the music of Franck, whose writing evokes organ registration, and in Debussy. I use it more and more often, especially in the music of Beethoven, but also in Schumann and Liszt. However, that implies rethinking one's performing technique.

The French school – if it can be called that – tends to restrain the role of gestures in performance. However, should we refrain from translating the expressive violence contained in Beethoven's writing into gestures?

It may be interesting if not relevant to associate violence of gesture and violence of sound. However, this dimension should be handled with caution to avoid any risk of excess. Dmitry Sitkovetsky told me that during a performance of Beethoven's Sonata for piano and violin no.4 by Sviatoslav Richter and David Oistrakh, Richter made a particularly violent gesture at a key moment in the work. It caused a real shock in the audience, but a visual shock justified by the dramatisation of the music.

Do you also sense a specific dimension of silence in Beethoven's music?

Beethoven uses it very effectively even in early works – as in the slow movements of op.7 and op.10 no.3. Such was not the case with Mozart, who was too attached to life in all its manifestations, from happiness to death. Schubert remains the undisputed master of silence. The more we enter the so-called 'Romantic' period, the more silence asserts its presence.

Is that observation also valid for the notion of repetition?

Absolutely. For Schubert, repetition is a fundamental and consubstantial part of his musical thought. Because he systematically looks back to earlier material in his music. Just listen to his *Winterreise*. This is a paradox: Schubert is searching for the moment in the past when he suffered, and thereby making himself his centre of interest. Yet his music speaks to every one of us.

Beethoven, on the other hand, rarely looks back and always thinks bigger than himself. In fact, the first movement of the *Pathétique* Sonata seems totally open to the future, while the final rondo resolutely turns back to the past, a 'punctuation' that consists of varied developments – very 'Haydnesque', but it's Haydn crossed with Beethoven. It isn't a fault not to play all the repeats in his music systematically, because his goal is quite simple: to speak to the whole of humanity in a universal language.



Michel Dalberto

Born in Paris in 1955, Michel Dalberto was thirteen when he entered the class of Vlado Perlemuter, one of Alfred Cortot's favourite pupils, at the Paris Conservatoire. Jean Hubeau also had a great influence on the young pianist.

At the age of twenty he won the First Mozart Competition in Salzburg and was unanimously awarded the Clara Haskil Prize. The First Prize at the Leeds International Piano Competition (where he succeeded Radu Lupu, András Schiff and Murray Perahia) sealed his reputation in 1978.

He was then invited to play in most of Europe's musical centres with such conductors as Erich Leinsdorf, Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch, Charles Dutoit, Sir Colin Davis, Yuri Temirkanov and Daniele Gatti. He is also a guest at major festivals, including Lucerne, Florence, Aix-en-Provence, the Wiener Festwochen, Edinburgh, Schleswig-Holstein, La Grange de Meslay, La Roque d'Anthéron, Newport, Miami and Seattle. Since the beginning of his career, Michel Dalberto has been acknowledged as one of the leading interpreters of Schubert and Mozart. Among his other composers of predilection are Liszt, Debussy, Fauré, Schumann and Ravel.

A renowned chamber musician, he plays in trio formation with Renaud and Gautier Capuçon, in duo partnerships with Boris Belkin, Vadim Repin, Nikolaj Znaider, Yuri Bashmet, Gérard Caussé, Truls Mørk and Emmanuel Pahud, and performs the piano quintet repertory with the Ébène and Modigliani quartets. In the domain of vocal music, he has partnered Jessye Norman, Barbara Hendricks and Nathalie Stutzmann. Michel Dalberto has also acquired experience as a conductor over the past few years and has conducted many orchestras in Asia and Europe.

www.micheldalberto.fr

ルートヴィヒ・ヴァン ベートーヴェン

1770-1827

ミシェル
ダルベルト

ピアノ

CD1

ピアノ・ソナタ第8番ハ短調op.13『悲愴』

19'08

- 1 グラーヴェ - アレグロ・ディ・モルト・エ・コン・ブリオ
- 2 アダージョ・カンタービレ
- 3 ロンド:アレグロ

9'19

4'37

5'12

ピアノ・ソナタ第12番変イ長調op.26『葬送』

19'21

- 4 アンダンテ・コン・ヴァリアツィオーニ
- 5 スケルツォ, アレグロ・モルト
- 6 マエストーソ・アンダンテ
- 7 アレグロ

7'25

3'11

5'40

3'05

ピアノ・ソナタ第14番嬰ハ短調op.27-2『月光』

15'57

- 8 アダージョ・ソステヌート
- 9 アレグレット
- 10 プレスト・アジタート

4'58

2'48

8'11

TT: 54'33

ピアノ・ソナタ第23番ヘ短調op.57『熱情』

25'42

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 1 | アレグロ・アッサイ | 10'21 |
| 2 | アンダンテ・コン・モート | 6'20 |
| 3 | アレグロ・マ・ノン・トロツポ - プレスト | 9'01 |

ピアノ・ソナタ第32番ハ短調op.111

25'47

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| 4 | マエストーソ - アレグロ・コン・ブリオ・エド・アパッショナート | 9'11 |
| 5 | アリエッタ - アダージョ・モルト, センプリーチェ・エ・カンタービレ | 16'36 |

TT: 51'34

あなたはすでに、ベートーヴェンのソナタや室内楽曲を幾度か録音しています。そもそもどのように彼の音楽世界に足を踏み入れたのでしょうか？

パリ国立高等音楽院に在学中に、《創作主題による32の変奏曲》《ソナタ第4番op.7》《ソナタ第26番op.81a「告別」》《ソナタ第32番op.111》を学びました。op.7は、クララ・ハスキル国際コンクールとリーズ国際コンクールで演奏した作品でもあります。1980年にヴェネツィアのフェニーチェ劇場がベートーヴェンの全32曲のソナタ・ツィクルスをプログラミングした際には、私が2度のリサイタルで第1番から第8番までの8曲を弾きました。そしてエラート・レーベルから、第1番～第7番の録音の依頼をいただいたのです。ピアニストたちのあいだでは、後期のソナタに比べて人気の低いソナタです……。おそらくはシューベルトの音楽の探求が、長年、私をベートーヴェンの音楽からやや遠ざけていました。今から10年ほど前に、ようやく《熱情》や《月光》に取り組む決心をし、再びop.111がレパートリーに加わりました。今回の2枚組のアルバムは、さまざまな時期に書かれたソナタを通して、ベートーヴェンの書法の見事な進展を示す試みです。

ベートーヴェンの晩年のソナタの幾つかについては、若い頃に演奏し始め、時とともに熟させていく必要があると言われていますが……

ルドルフ・ゼルキンは、もしも《「ハンマークラヴィーア」ソナタ》を20歳以前に学び始めていなければ、後に人前で演奏するのは避けたほうがよいと主張していました！私はパリ音楽院に在学中に、《熱情》をピアノで演奏する代わりに、授業で分析しました。それから30年後、このソナタに再び向き合ったとき、自分が楽譜に書き込んだ沢山のメモを見つけ、“あの分析の経験は時間の無駄ではなかった”と実感しました。

あなたが指導を受けたヴラド・ペルルミュテールとジャン・ユボーは、何よりもフランス作品の名手として定評があります。彼らがベートーヴェンを定期的に弾いていたことは、あまり知られていません。あなたは、この二人の巨匠が担った伝統から影響を受けているのでしょうか？

ペルルミュテール先生は生徒たちの前で、ヴィルヘルム・バックハウスが弾くベートーヴェンを絶賛していました。ペルルミュテール先生は、その師アルフレッド・コルトー（ルイ・ディエメの弟子です）から、ある種のドイツ的な伝統を受け継いだと言えると思います。私自身、この伝統に愛着を抱いています。なぜならそれは、私の思考様式や、私が好む演奏スタイルに合致しているからです。ペルルミュテール先生は、明瞭な演奏に非常なこだわりを持っていました。彼は、ポリフォニーや音色を重視する一方で、気取った演奏や、わざとらしい強弱や意図を毛嫌いしていました。私はレイモン・トルアール先生のもとでも学びましたが、特に演奏技術の面で多くを負っているのは、ペルルミュテール先生の助手だったマルセル・ウー克蘭先生です。彼らは、唯一、私が薫陶を得た音楽家たちです。しかも私は、他の大ピアニストたちのもとで学びたいと望んだことは一度もありません。私には、さまざまな巨匠のもとを蝶々のように渡り歩くよりも、同一の“楽派”内に留まって学び続けるほうが、いっそう有益に思えます。時折り、次々に先生を変える若いピアニストたちを見かけますが……。

さらに演奏家は、“先輩”たちの演奏を定期的に聴くことで、自身の個性を形成していきます。私の場合は、マウリツィオ・ポリーニの初期のリサイタルに足を運んでいますし、アルフレッド・ブレンデルやクラウディオ・アラウ、アルトゥーロ・ベネデッティ・ミケランジェリの実演にも接しました。ダニエル・バレンボイムが、イギリス室内管弦楽団との共演でモーツァルトの協奏曲を弾き振りした公演も生で聴きました。思えば、彼らはみな、コルトーに敬服していました。フランソワ・アンセルミニとレミ・ジャコブは、名著『アルフレッド・コルトー』(Editions Fayard, 2018)の中で、コルトーが1920年代にソ連を訪れたことに言及しています。コルトーがモスクワ音楽院で開いたリサイタルは、現地で激しい賛否両論を巻き起こしました。コルトーの熱狂的な支持者の一人であったゲンリフ・ネイガウスが育てたのが、スヴァトスラフ・リヒテルとエミール・ギレリスです。二人は全くタイプが違いますが、いずれもベートーヴェン演奏の大家でした。

ベートーヴェンのソナタの書法の進展を、どのように捉えていますか？

以前の様式との断絶を示す重要なターニングポイントは、1804年に完成した《第21番op.53「ワルトシュタイン」》だと思います。低音を轟かせる冒頭は、いささか印象主義的な雰囲気醸し出しています。ドビュッシーの様式とは確かに異なりますが、それでも私は、パリ音楽院で教えている生徒たちに、この“響きのうなり”を表現するに当たって、書法の明瞭さを保つよう勧めています。こうした点ゆえに私は、ベートーヴェンの音楽を語る上でフレージングという言葉を使ってはならないと考えています。むしろ使用すべき語は、アーティキュレーションとアクセントです。フレージングの概念が初めて現れるのは、ロマン主義時代に入ってからです。ベートーヴェンは何よりもまず“古典派”の作曲家であり、その初期のソナタには、ハイドンからの影響が色濃く見出されます。

とはいえ《「月光」ソナタ》には、フレー징グの概念が存在しているとは考えられませんか？このソナタは、幕開けで息の長い旋律線が切れ目なく紡がれる、稀な例の一つです。

確かに《月光》は、“ベートーヴェンの”と呼ぶべき書法に真っ向から反する例ですね！とはいえ、本来の彼は旋律を用いる作曲家ではなく、主題を用いる作曲家です。《月光》——ちなみにこれは、彼本人が付けた曲名ではありません——の第1楽章の楽想は、あくまでもシンプルなリートです。通常ベートーヴェンが用いる主題は、たいてい何ら特徴のない平凡な音素材、たとえば断片的なフレーズやリズム動機に基づいています。ベートーヴェンは、素材の“展開”において天才的な手腕を発揮しました。だからこそ彼の多くの作品、特に《ソナタop.26「葬送」》では、変奏が重要な鍵を握っています。フレデリック・ショパンはop.26を殊のほか気に入っていました。彼はこのソナタを実際に弾いていましたし、《ピアノ・ソナタ第2番op.35「葬送」》を書き進めるに当たり、間違いなくop.26から靈感を得ています。ただしショパンは、ウィーンに立ち寄った際にベートーヴェンとシューベルトの音楽にさほど興味を示しませんでした。

裏を返せば、優れた旋律は素材の多彩な発展をはばむということでしょうか？

確かにそうです。ベートーヴェンの場合でも、旋律の存在感が強い作品では、あまり創意に富んだ展開はみとめられません。その好例が、op.7とop.22(第11番)の終楽章、そして素材がほとんど展開されない《「悲愴」ソナタ》の第2楽章〈アダージョ〉です。一方でベートーヴェンは、《「熱情」ソナタ》や小規模なop.10-2(第6番)のソナタの幕開けの動機を、物の見事に発展させています。みずから旋律を練り上げ、それを延々と発展させることに成功した作曲家は、ごく僅かです。ブルックナーは、オルガン奏者であったからこそ、その稀有な例となれたのでしょう。思うに《熱情》は、ベートーヴェンの全32曲のピアノ・ソナタの中で最もシェイクスピア的とは言わないまでも、最もナラティヴ(物語的)で悲劇的なソナタです。あえて挑発の気持ちを込めて述べるなら、このソナタは、いつ弾いても例外なく“演奏効果が高い”のです。それは、この曲が感じさせるコントラストとメッセージ性が強烈だからでしょう。

演奏におけるオーセンティシティの問題を、どのように考えていますか？演奏に用いる楽器の選択についてもお話しください。

ベートーヴェンの想像世界は、私たちの目に限りなく巨大に映ります。それでも私は、彼が未来の音楽を先取りしていたとは思いません。ベートーヴェンは何よりもまず、先人たちの音楽的遺産を理解し、自分のものにしましたのです。そう考えると、ベートーヴェンの作品を弾く演奏家が置かれている状況は複雑です。なぜなら、私たちは“未来”で起こったことは一旦“忘れ”、その作品と向き合わなければならないからです。それこそが、真の意味でのオーセンティシティの追求です。たとえば私は、若い頃のベートーヴェンが書いたピアノ・ソナタが後期作品のように演奏されているのを聴くと、時折り困惑してしまいます。

どんな楽器を選ぶかは、さして重要ではありません。ベートーヴェンのようなタイプの作曲家たちは、単に好奇心が旺盛であったがために、常に楽器の進化に目を光らせ、最新の性能を作品に取り入れたがったのです。したがって、作曲当時とは違う楽器で演奏すること自体は、これまで何ら問題ではありませんでしたし、私に言わせれば、今日もなお支障はありません。むしろ刺激を与えられます！たとえば、ピアノフォルテがなおざりにされている現在、ピアノは倍音に乏しいですが、その損失をモダン楽器ならではの長所、たとえばソステヌートペダルの使用によって埋め合わせることができます。私自身、フランクの作品を演奏する際に、このペダルをよく使っています。彼やドビュッシーの書法は、パイプ・オルガンのレジストレーションを連想させます。私は、ベートーヴェンやシューマンやリストの作品でも、ソステヌートペダルをますます頻繁に使うようになっていきますし、それにとまって演奏テクニックの再考を促されています。

いわゆるエコール・フランセーズ(フランス楽派)においては、演奏時の控えめな身振りが推奨されています。だからといって、ベートーヴェンの書法の雄弁な荒々しさを身振りで表現することさえ慎むべきなののでしょうか？

荒々しい身振りと荒々しい響きを結びつけることは、必須とは言えないまでも、面白い試みになりえます。ただし、度が過ぎるのを避けるため、慎重になされなければなりません。ドミトリー・シトコヴェツキーから聞いた話によると、ダヴィッド・オイストラフとリヒテルがベートーヴェンの《ヴァイオリン・ソナタ第4番》を演奏した際、リヒテルは作品の山場の一つを殊更に荒々しい身振りで弾き、聴衆に生々しい衝撃を与えたそうです。ただしそれは、音楽を演劇的に捉えることによって生じる視覚的な衝撃です。

ベートーヴェンの音楽では、休符にも特別な意味を感じますか？

ベートーヴェンは初期作品においてさえ、極めて効果的に休符/沈黙を用いています。その最たる例が、op.7とop.10-3(第7番)の緩徐楽章です。これはモーツァルトとは対照的な特徴と言えます。というのもモーツァルトは、幸福から死まで、何を表現するときでも、あまりに生に固執していました。シューベルトが、昔も今も“休符の大家”であり続けていることは、万人の認めるところです。そしてロマン主義時代が進めば進むほど、休符はその存在をよりいっそう主張するようになっていきます。

そのような見解は、リピートの扱いにも当てはまるのでしょうか？

もちろんです。シューベルトの場合、リピートそのものが作品の基礎的な素材であり、彼の音楽的な思想と堅く結びついています。なぜなら彼は、絶えず過去を振り返っているからです。《冬の旅》がその好例です。そこには、いわばパラドックスが潜んでいます。シューベルトは自分自身に関心を寄せ、自分が苦しんだ過去を追い求めています。にもかかわらず彼の音楽は、私たち受け手の一人一人に語りかけてきます。他方、ベートーヴェンは自分を越えたより大きなものについて絶えず考えをめぐらせており、過去を振り返ることは稀です。たとえば、《「悲愴」ソナタ》の第1楽章は完全に未来へと開かれているような印象を与えますが、終楽章〈ロンド〉は決然と過去に目を向けています——極めてハイドンのような、多様な展開の手法が詰まった“小休止”として。ただしそれは、ベートーヴェンらしさが混ざったハイドンです。ベートーヴェンの音楽において全てのリピートを行わないことは、誤りにはなりません。なぜなら結局のところ、彼のねらいはかなりシンプルだからです。ベートーヴェンは普遍的な言葉で、人類全体に語りかけているのです。



ミシェル・ダルベルト

1955年、パリ生まれ。13歳でパリ国立高等音楽院のヴラド・ペルルミュテール(アルフレッド・コルトーの高弟の一人)のクラスへ迎えられ、ジャン・ユボーからも多大な影響を受けた。

20歳でザルツブルクの第1回モーツァルト・コンクールに入賞し、クララ・ハスキル国際ピアノ・コンクールで優勝。1978年には(過去にラドゥ・ルプー、アンドラーシュ・シフ、マレイ・ペライアが優勝・入賞した)リーズ国際ピアノ・コンクールで優勝した。

以来、エーリヒ・ラインスドルフ、クルト・マズア、ヴォルフガング・サヴァリッシュ、シャルル・デュトワ、サー・コリン・デイヴィス、ユーリ・テミルカーノフ、ダニエレ・ガッティらの指揮のもと、ヨーロッパ中の主要都市で演奏を重ねており、ルツェルン、フィレンツェ、エクス＝アン＝プロヴァンス、ウィーン祝祭週間、エディンバラ、シュレーズヴィヒ＝ホルシュタイン、グランジュー・ド・メレ、ラ・ロック・ダンテロン、ニューポート、マイアミ、シアトル等の一流国際音楽祭から招かれている。

ダルベルトは、デビュー初期からシューベルトとモーツァルトの名手の一人として定評があり、そのほか彼が得意とする作曲家として、リスト、ドビュッシー、フォーレ、シューマン、ラヴェルが挙げられる。

室内楽の演奏にも長けたダルベルトは、ルノー&ゴートイエ・カプソン兄弟とのトリオ、ボリス・ベルキン、ヴァディム・レーピン、ニコライ・ズナイダー、ユーリ・バシュメット、ジェラルド・コセ、トルルス・モルク、エマニュエル・パユとのデュオ、エベヌ四重奏団やモディリアーニ四重奏団とのクインテット等で活躍。声楽家との共演も多く、ジェシー・ノーマン、バーバラ・ヘンドリックス、ナタリー・シュトゥツマンから厚い信頼を寄せられた。

近年は指揮者としての経験も積み、アジアおよびヨーロッパで多数のオーケストラを指揮している。

www.micheldalberto.fr

In Beethovens Werk zu reisen bedeutet, sich dem Genuss der Trunkenheit einer Musik im ständigen Wandel hinzugeben. Der eines gewiss „klassischen“ Komponisten, aber in vielerlei Hinsicht revolutionären, „mit gigantischer Phantasie“, um es mit Michel Dalbertos eigenen Worten auszudrücken.

Sie haben schon mehrmals Werke von Beethoven, sowohl Sonaten als auch Kammermusikwerke, aufgenommen. Was hat Sie in diese Welt verschlagen?

Am Pariser Konservatorium hatte ich die 32 Variationen in c-Moll und die Sonaten Op. 7, 81a „Les Adieux“ und Op. 111 im Unterricht durchgenommen. Beim internationalen Clara-Haskil-Wettbewerb und dann beim internationalen Leeds Klavierwettbewerb hatte ich das Op. 7 interpretiert. 1980 nahm La Fenice in Venedig den Zyklus der 32 Sonaten in sein Programm auf. In zwei Konzerten habe ich die ersten acht Opera interpretiert. Erato bat mich, die ersten sieben Sonaten einzuspielen, welche bei den Pianisten nicht so hoch im Kurs standen wie die späteren Partituren. Meine intensive Arbeit mit der Musik von Schubert hat mich wahrscheinlich etwas von Beethovens entfernt. Und erst seit etwa zehn Jahren habe ich beschlossen, die Sonaten „Appassionata“, „Mondscheinsonate“ anzugehen und mit dem Op. 111 wieder anzufangen. Dieses Doppelalbum umfasst Partituren aus unterschiedlichen Epochen und zeigt damit die fantastische Entwicklung Beethovens Musik.

Man sagt, dass man einige der letzten Sonaten in jungen Jahren erlernen muss, um im Laufe der Zeit reifen zu können...

Rudolf Serkin behauptete, dass man die Sonate „Hammerklavier“ vor dem zwanzigsten Lebensjahr gespielt haben muss und sie ansonsten später lieber nicht in sein Programm aufnehmen sollte. Am Konservatorium hatte ich die Sonate „Appassionata“ im Analyseunterricht durchgenommen, ohne sie am Klavier zu üben. Als ich meine Partitur etwa dreißig Jahre später wieder zur Hand nahm, fand ich alle Angaben wieder und habe mir gesagt, dass ich meine Zeit nicht verschwendet habe....

Sie wurden von Vlado Perlemuter und Jean Hubeau unterrichtet, zwei bedeutenden Interpreten der französischen Musik, aber von denen weniger bekannt ist, dass sie regelmäßig Beethovens Werk spielen. Hat sich die Tradition dieser Meister auf Sie übertragen?

Vlado Perlemuter – der uns mit Bewunderung von Wilhelm Backhaus' Beethoven erzählte – konnte einen gewissen Anspruch auf die deutsche Tradition erheben, was von seinem Lehrer, Alfred Cortot, herrührte, der diese selbst von Louis Diémer geerbt hatte.

Ich mag diese Tradition, da sie meinem Denkstil und der Art der Interpretation entspricht, die ich schätze. Perlemuter legte ganz besonderen Wert auf die Klarheit des Spiels, er schätzte die klangvolle Polyphonie, die Klangqualität und hasste Affektiertheit, Nuancen und künstliche Absichten. Ich wurde auch von Raymond Trouard unterrichtet, aber es war vor allem Marcelle Heuclin, die Assistentin von Vlado Perlemuter, die mich auf der Klavierebene ausgebildet hat. Sie waren meine einzigen Lehrmeister und ich habe übrigens nie die Lust verspürt, mich anderen großen Pianisten anzuschließen. Ich habe das Gefühl, es ist von größerem Nutzen, seine Lehre in einem bestimmten künstlerischen Zusammenhang zu verankern, als von einem großen Meister zum nächsten zu „flattern“, wie es junge Pianisten manchmal tun...

Ein Musiker prägt auch seine Persönlichkeit, indem er seine Vorläufer regelmäßig hört. Ich war bei den ersten Konzerten von Maurizio Pollini, bei den Auftritten von Alfred Brendel, Claudio Arrau, Arturo Benedetti Michelangeli, Daniel Barenboim, der damals das English Chamber Orchestra in Mozarts Konzerten vom Klavier aus leitete.

Nebenbei bemerkt bewunderten all diese Pianisten die Kunst von Alfred Cortot. In ihrem herausragenden Werk, das ihm gewidmet wurde, erwähnen François Anselmini und Rémi Jacobs * Cortots Besuch in der UdSSR in den 20er Jahren. Seine Konzerte im Moskauer Konservatorium haben eine wahrhaftige Spaltung zwischen den Cortot-Befürwortern und -Gegnern ausgelöst. Heinrich Neuhaus war ein überzeugter Verfechter des französischen Pianisten. Neuhaus, Lehrer von Swjatoslaw Richter und Emil Gilels, zwei hervorragende Interpreten von Beethovens Musik und doch so verschiedenen...

* *Alfred Cortot* von François Anselmini und Rémi Jacobs (Fayard Verlag, 2018).

Wie empfinden Sie die Entwicklung der Schreibweise von Beethovens Sonaten?

Ich denke, dass mit der Waldstein-Sonate, Op. 53, die im Jahr 1804 fertiggestellt wurde, eine grundlegende Veränderung eingetreten ist. Der Beginn dieser Sonate – mit den donnernden Bässen – besitzt eine nahezu impressionistische Atmosphäre. Das ist bestimmt kein Debussy, aber ich empfehle meinen Schülern am Pariser Konservatorium, diese donnernde Seite des Klangs zum Ausdruck zu bringen und gleichzeitig die Klarheit der Schreibweise beizubehalten... Bei diesem Beispiel muss ich daran denken, dass man bei Beethoven nicht von Phrasierung sprechen darf, sondern von Artikulation und Akzentuierung. Der Begriff Phrasierung kommt erst bei den Komponisten der Romantik auf. Beethoven bleibt vor allem ein „Klassiker“ und seine ersten Sonaten werden von Haydns Schreibweise beeinflusst.

Glauben Sie nicht, dass der Begriff Phrasierung mit der Mondscheinsonate dennoch auftaucht, eine der wenigen Partituren, deren Anfang von einer durchgehenden melodischen Linie getragen wird?

Das ist das perfekte Gegenbeispiel einer beethovenschen Schreibweise!

Beethoven ist kein Komponist von Melodien, sondern von Themen. Die erste musikalische Idee der „Mondscheinsonate“ – dabei ist nicht zu vergessen, dass der Titel apokryph ist – ist lediglich ein einfaches Lied. Die Themen, die Beethoven verwendet, basieren häufig auf unbedeutendem Stoff, der aus Phrasen-Fragmenten und rhythmischen Motiven besteht.

Dieser Komponist besaß die Gabe zu entwickeln, daher ist es wichtig in seinem Werk zu variieren, insbesondere in der „Trauermarsch“ Sonate, Op. 26. Sie war übrigens auch die Lieblingspartitur von Frédéric Chopin, der sie spielte und sich durch sie beim Schreiben seiner eigenen zweiten „Trauermarsch“ Sonate, Op. 35, inspirieren ließ. Dennoch interessierte sich Chopin während seiner Zeit in Wien nicht besonders für Beethoven und Schubert.

Wollen Sie andeuten, dass die Qualität der Melodie den Reichtum der Entwicklung in den Schatten stellt?

In der Tat. Wenn die Melodie bei Beethoven im Vordergrund steht, dann ist die Entwicklung weniger interessant. Beispielsweise sind die Schlusssätze der Sonate Op. 7 und der Sonate Op. 22 oder das *Adagio* der *Pathétique*, wo es praktisch keine Entwicklung gibt, zu nennen. Im Gegensatz dazu ist Beethoven im einleitenden Motiv der Sonate „Appassionata“ oder der „kleinen“ Sonate Op. 10, Nr. 2, wirklich genial.

In meinen Augen ist die Sonate „Appassionata“ eine der narrativsten und tragischsten des Zyklus, wenn nicht gar die shakespearehafteste aller. Ich würde sogar sagen, um etwas zu provozieren, dass sie jedes Mal „funktioniert“, so stark sind dort alle Kontraste und Botschaften.

Wie verstehen Sie den Begriff der Glaubwürdigkeit bei der Auslegung und was denken Sie über die Wahl des Instruments?

Beethovens Phantasie erscheint uns riesig, grenzenlos. Aber ich glaube nicht, dass er vorausgeplant hat, was mit der Musik geschehen würde. Beethoven hat zunächst sein Klangerbe verstanden und es dann übernommen. Die Lage der Interpreten ist tatsächlich nicht einfach: Sie müssen den Verlauf der Geschichte „vergessen“. Genau das ist die eigentliche Glaubwürdigkeit. Es macht mich manchmal verlegen, wenn ich Pianisten die frühen Sonaten im Schritt späterer Opera spielen höre.

Was die Wahl des Instruments betrifft, so ist diese nicht wirklich von Bedeutung. Komponisten wie Beethoven waren einfach neugierig und wollten unbedingt über immer leistungsfähigere Mechanismen verfügen. Das Instrument zu wechseln stellte an und für sich kein Problem dar. Und in meinen Augen, ist es noch immer keins. Im Gegenteil, ich finde es eher stimulierend! Der Verlust von Obertönen – der dadurch verursacht wurde, dass heute das Forte-Pedal aufgegeben wurde – wird durch andere Vorteile des modernen Klaviers wie beispielsweise die Verwendung des Sostenuto-Pedals ausgeglichen. Ich verwende es immer wieder bei der Musik von Franck, deren Schreibweise an eine Orgelregistrierung erinnert, ebenso wie die von Debussy. Ich benutze es immer häufiger auch bei Beethovens Musik, aber auch bei der von Schumann, von Liszt. Das bedeutet, dass man die Interpretationstechnik überdenken muss.

Die französische Schule – vorausgesetzt, dass man sie so nennen darf – dämpft die Gestik der Interpretation. Muss man sich daher verbieten, die in Beethovens Schreibweise enthaltene ausdrucksstarke Gewalt, mit Bewegungen zum Ausdruck zu bringen?

Vielleicht wäre es interessant, wenn nicht sogar sinnvoll, die Gewalt der Gestik und die Klanggewalt miteinander zu verbinden. Diese Dimension ist jedoch mit Vorsicht zu handhaben, um jegliche Ausschweifungen zu vermeiden. Dmitri Sitkowetski erzählte mir, dass Richter – bei der Interpretation von David Oistrach und Swjatoslaw Richter der Sonate für Klavier und Violine Nr. 4 von Beethoven – in einem Schlüsselmoment des Werkes eine besonders brutale Bewegung machte. Damit rief er im Publikum einen wahrhaftigen Schock herbei, allerdings einen visuellen Schock, der durch die dramatische Musik gerechtfertigt wurde.

Spüren Sie auch eine besondere Dimension in der Stille von Beethovens Musik?

Beethoven setzt sie sehr wirksam ein, selbst in seinen frühen Werken – den langsamen Sätzen der Op. 7 und Op. 10, Nr. 3. Das war bei Mozart nicht der Fall, der zu sehr am Leben hing, in all seinen Ausprägungen, vom Glück bis hin zum Tode. Schubert bleibt der unbestrittene Meister der Stille. Je mehr wir in die Zeit der so genannten „Romantik“ kommen, desto bedeutender wird die Präsenz der Stille.

Trifft diese Feststellung auch auf den Begriff der Wiederholung zu?

Absolut. Bei Schubert ist die Wiederholung ein Grundbaustein, ein integraler Bestandteil seines musikalischen Gedankens. Denn der Komponist blickt systematisch zurück. Hören Sie sich seine *Winterreise* an. Das ist paradox: Schubert sucht den vergangenen Moment, in dem er gelitten hat, und interessiert sich dabei in Wirklichkeit für sich selbst. Dennoch spricht seine Musik jeden von uns an.

Beethoven hingegen blickt selten zurück und denkt immer an Größeres als sich selbst. Tatsächlich scheint der erste Satz der *Sonate Pathétique* völlig der Zukunft zugewandt, während das Finalrondo bewusst der Vergangenheit zugewandt ist, ein „Atemzug“, der aus verschiedenen, sehr „haydnschen“ Weiterführungen, aber einem mit Beethoven gemischten Haydn, besteht. In seiner Musik nicht alle Wiederholungen zu spielen ist kein Fehler, denn sein Ziel ist letztendlich recht einfach: die ganze Menschheit in einer universellen Sprache anzusprechen.



Michel Dalberto

Michel Dalberto wird 1955 in Paris geboren und kommt mit dreizehn Jahren an das Pariser Konservatorium in die Klasse von Vlado Perlemuter, der einer von Alfred Cortots Lieblingsschülern war. Jean Hubeau hatte ebenfalls großen Einfluss auf den jungen Pianisten.

Mit zwanzig Jahren gewinnt er den ersten Mozart-Wettbewerb in Salzburg und ihm wird einstimmig der Clara-Haskil-Preis verliehen. Der erste Preis beim internationalen Leeds Klavierwettbewerb (wo er die Nachfolge von Radu Lupu, András Schiff und Murray Perahia antritt) wird ihm im Jahr 1978 verliehen.

Dann wird er in die meisten Musik-Zentren Europas eingeladen, um dort unter der Leitung von beispielsweise Erich Leinsdorf, Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch, Charles Dutoit, Sir Colin Davis, Yuri Temirkanov oder Daniele Gatti zu spielen. Er wird zu großen Festivals eingeladen, darunter Luzern, Florenz, Aix-en-Provence, die Wiener Festwochen, Edinburgh, Schleswig-Holstein, Grange de Meslay, La Roque d'Anthéron, Newport, Miami, Seattle uvm.

Seit dem Beginn seiner Karriere gilt Michel Dalberto als einer der wichtigsten Interpreten von Schubert und Mozart. Andere seiner Lieblingskomponisten sind Liszt, Debussy, Fauré, Schumann, Ravel.

Als berühmter Kammermusiker tritt er im Trio mit Renaud & Gautier Capuçon auf, im Duo mit Boris Belkin, Vadim Repin, Nikolaj Znaider, Yuri Bashmet, Gérard Caussé, Truls Mørk, Emmanuel Pahud oder im Quintett mit Quatuors Ebène & Modigliani. Als Sänger ist er an der Seite von Jessye Norman, Barbara Hendricks und Nathalie Stutzmann aufgetreten.

Er verfügt über eine mehrjährige Erfahrung als Dirigent und hat zahlreiche Orchester sowohl in Asien als auch in Europa dirigiert.

www.micheldalberto.fr





© Piano à Lyon 2019 & © La Dolce Volta 2019
Enregistrements réalisés à Lyon, Salle Molière
6 février 2019 (opus 26 & 111) & 5 juin 2019 (opus 13, 27 & 57)

Direction de la Production : Jérôme Chabannes

Prise de son, montage & Direction artistique : Déesse Prods

Piano Steinway D-274 préparé par Transmusic Concert (Frédéric Soulas)

Textes : Stéphane Friederich
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB) - Kumiko Nishi (JP) - Christin Scalbert (D)

Couverture & illustrations : William Beaucardet

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV78.9

