



Franz Liszt

1811-1886

Michel Dalberto
Piano

Années de Pèlerinage, Première Année, « Suisse », S.160

1	Vallée d'Obermann, S.160/6	13'16
---	----------------------------	-------

Études d'exécution transcendante, S.139

30'22

2	Paysage, S.139/3	5'08
3	Mazeppa, S.139/4	8'34
4	Ricordanza, S.139/9	11'10
5	Chasse-neige, S.139/12	5'30

Sonate en Si mineur, S.178

Sonata in B minor, S.178

30'00

Klaviersonate h-Moll, S.178

6	Lento assai	12'12
7	Andante sostenuto	6'56
8	Allegro energico	10'52

TT: 73'38



Entretien avec Michel Dalberto

Le nom de Michel Dalberto est souvent associé au répertoire classique germanique – en témoigne son enregistrement consacré à Beethoven paru en 2019 chez La Dolce Volta – ainsi qu'à l'univers de la musique française. Pour autant, le pianiste a gravé plusieurs disques consacrés à Liszt dont, par ailleurs, il programme régulièrement l'œuvre en concert.

À quand remonte votre découverte de l'œuvre de Liszt ?

Ce n'est pas durant mes études que j'ai découvert sa musique. Dans la classe de Vlado Perlemuter, Liszt n'était pas un compositeur central. Je devais avoir quatorze ou quinze ans et je me rappelle sa réflexion teintée d'un peu de condescendance à propos d'un élève qui travaillait un concerto de Liszt : « C'est beaucoup moins difficile qu'un concerto de Chopin ! ».

Chopin était, à l'évidence, l'un de ses compositeurs-phare. Il n'est pas le mien, peut-être parce que je l'ai toujours trouvé un peu « corseté » contrairement à Liszt qui peut exprimer la folie et « dynamite » les convenances. Là où il y a frisson chez Chopin, c'est un tremblement de terre chez Liszt !

Pour autant, si l'on observe la discographie de vos maîtres, notamment au Conservatoire de Paris, on s'aperçoit que Liszt n'était pas absent de leur répertoire. Raymond Trouard a gravé plusieurs albums dédiés au compositeur et même Vlado Perlemuter a enregistré la Sonate en Si mineur...

Comme vous vous en doutez, je n'ai pas travaillé Liszt dans la classe de Perlemuter. Ce fut différent avec Raymond Trouard, remarquable lisztien, même si la technique qu'il enseignait - cette « articulation haute » comme il la nommait – était à l'opposé de ce que j'avais appris chez Perlemuter.

En revanche, j'ai eu la chance d'avoir un merveilleux professeur d'harmonie au Conservatoire, Alain Bernaud, qui adorait Liszt et m'a fait étudier en profondeur la *Sonate en Si mineur*. Je bénis ces semaines passées devant la partition ! J'ai gardé mes annotations et vous n'imaginez pas à quel point cela m'a été précieux par la suite.

À titre d'anecdote, je me souviens des « enchaînements antipodes » que soulignait notre professeur (de 5'52 à 6'04, de 13'49 à 14'02 ainsi que de 24'13 à 24'24), c'est-à-dire des enchaînements d'accords qui sont à l'opposé l'un de l'autre, un système repris plus tard par Bartók, Kodály et qu'on retrouve également dans le jazz.

En ce cas, à quel moment avez-vous ressenti ce « choc » pour la musique de Liszt ?

Ce fut lors d'un récital de Claudio Arrau, au Théâtre des Champs-Élysées. Il joua, entre autres, la *Sonate en Si mineur*. Non seulement son interprétation révélait la construction interne de l'œuvre, mais son piano produisait aussi un son prodigieux. En 1983, j'ai commencé à m'intéresser aux *Études d'exécution transcendante*, après avoir fait l'acquisition de l'enregistrement que le pianiste chilien grava en 1976 pour Philips.

Il y a aussi d'autres éléments plus profonds qui m'ont incité à aller vers Liszt. Au Conservatoire de Paris, je jouais beaucoup les œuvres de Mozart et de Schubert. Dans les années soixante-dix, ce n'était pas vraiment un répertoire très prisé. Je sentais bien que les élèves ou professeurs auxquels je parlais de mes goûts étaient pour le moins étonnés. Certains devaient penser que je n'avais peut-être pas assez de technique pour affronter la grande virtuosité... Par la suite, à l'invitation de René Koering au Festival Radio France Occitanie Montpellier, je jouais, le 30 juillet 1986, à l'occasion du centenaire de la mort de Liszt, l'intégrale des *Études d'exécution transcendante* en un concert retransmis en direct sur France Musique. Liszt m'a permis de remettre quelques pendules à l'heure...

Comment définiriez-vous l'influence de Liszt sur les musiciens des générations suivantes ?

L'œuvre de Liszt revêt une importance considérable dans l'histoire de la musique, qu'il s'agisse de son influence sur l'évolution de la musique de Wagner (*Tristan & Isolde* sans le chromatisme lisztien aurait certainement sonné de manière très différente) ou auprès de la Seconde Ecole de Vienne – songez à la *Sonate opus 1* d'Alban Berg également en Si mineur, aux aphorismes de Webern directement inspirés des pièces tardives de Liszt – mais aussi chez les musiciens français et d'Europe centrale, à l'instar d'un Béla Bartók. Certaines filiations apparaissent déterminantes pour César Franck (l'écriture chromatique et les effets d'orgue), Claude Debussy (*Bénédiction de Dieu dans la solitude* ou *Sposalizio*, tellement pré-debussyste) et Gabriel Fauré, du moins celui des dernières années. D'ailleurs, Fauré rendit visite à Liszt en 1882, lui joua sa *Ballade* opus 19, et c'est probablement sur les conseils de celui-ci qu'il orchestra la partition.

Liszt refusa presque systématiquement d'enseigner la Sonate à ses élèves, arguant qu'elle était trop personnelle. Comment percevez-vous cette dimension autobiographique de la partition ?

Il est vrai que Liszt n'a donné aucune indication, ce qui est, paradoxalement, assez révélateur. Pourtant une bonne analyse de l'œuvre permet de comprendre certaines origines. Observez les deux premières gammes descendantes de l'œuvre. Elles reposent chacune sur un mode différent. La première gamme (de 0'05 à 0'13) est construite sur le mode dorien utilisé dans la musique religieuse, et la seconde (de 0'19 à 0'28) sur le mode hongrois ou tzigane. La foi et la dimension politique, sinon patriotique – Liszt a certes peu connu son pays d'origine mais il était extrêmement attentif à ce qui s'y passait –, représentent les deux piliers sur lesquels se déploie la Sonate. Ces gammes descendantes sont redonnées avant le *Fugato* (de 18'39 à 19'04) puis à la toute fin (de 29'01 à 29'22) comme pour s'assurer de la solidité des fondations de l'architecture. Anton Bruckner reprendra ce même principe dans sa *Cinquième Symphonie*. Autres éléments d'analyse : le mouvement lent ou deuxième mouvement de la Sonate est un *Lied*, une des formes les plus simples de la musique. Par cela, Liszt veut exprimer sa foi mais une foi très simple, sans complication. Bien sûr la tentation va rapidement revenir et il y aura une âpre lutte entre les deux. Pourtant la fin de la Sonate, calme et consolante, semble nous indiquer qu'il a choisi son camp. Ce *Lied* débute par une formule cadentielle terminale : Liszt veut-il nous dire que, pour lui, la prière est quelque chose de final ?

Ne pensez-vous pas que la passion amoureuse soit tout autant importante que l'aspiration religieuse chez Liszt et qu'elle lui pose un véritable dilemme ?

Ce fut le problème de toute sa vie dès qu'il a pris conscience, à l'adolescence, de sa nature profonde, sa dualité. Sa Sonate de forme cyclique oscille entre l'aspiration à Dieu et une tension démoniaque ! Il s'agit d'une « œuvre protéiforme » selon l'expression d'Alfred Cortot.

Comme pour les dernières sonates de Beethoven ou Schubert, je ne pense pas qu'aucun pianiste puisse réunir, dans une seule interprétation, tous les paramètres d'un tel univers musical. L'inachèvement n'est-il pas consubstantiel à toute création ?

Vous avez enregistré cet album sur un piano Carl Bechstein. La Sonate a d'ailleurs été créée par Hans von Bülow sur un instrument de ce facteur afin de promouvoir la sortie de son piano à queue. Parlez-nous du choix de votre piano...

Enregistrer sur un Bechstein était, déjà, un clin d'œil. J'apprécie sa sonorité et j'avais d'ailleurs enregistré un disque Fauré sur un piano de cette marque, me rappelant que Perlemuter m'avait dit que Fauré possédait un Bechstein chez lui. Debussy était également extrêmement louangeur pour ces pianos. La longueur de son, la clarté dans les basses de l'instrument, un mélange de suavité et de projection sonore me plaisent beaucoup.

Cela étant, je ne cherchais pas à revenir aux sources de l'interprétation « historiquement informée ». La seule vérité qui nous relie à la musique, c'est celle de la partition. En revanche – et je le dis régulièrement à mes étudiants au Conservatoire de Paris –, je suis très attentif aux nuances stipulées qui sont en rapport direct avec les instruments joués à l'époque de la création des pièces. Nikolaus Harnoncourt avait raison lorsqu'il affirmait que les compositeurs veulent avant tout être joués et donc écrivent pour l'instrumentarium à leur disposition. Jamais un musicien d'hier ou d'aujourd'hui n'imaginerait spécifier telle ou telle nuance en fonction d'hypothétiques instruments à venir... De fait, les nuances parfois « irréalistes » que nous lisons sur certaines partitions sont souvent d'ordre psychologique. À chacun de les intégrer dans sa pensée musicale.

Avez-vous imaginé un fil conducteur entre les quatre Études d'exécution transcendante et la Vallée d'Obermann qui encadrent la Sonate en Si mineur ?

Je n'ai pas voulu créer un fil conducteur entre les pièces. J'ai choisi *Vallée d'Obermann* parce qu'il s'agit, à mes yeux, de la pièce la plus réussie de la *Première Année de Pèlerinage*. En un quart d'heure, Liszt concentre tout ce qu'il va développer par la suite dans la *Sonate en Si mineur*. Il s'agit d'une œuvre narrative mais il n'est pas déterminant que l'on ait lu le roman *Oberman* de Senancour ainsi que le *Pèlerinage de Childe Harold* de Byron, deux ouvrages qui ont inspiré le musicien. Plus encore que la *Sonate*, *Vallée d'Obermann* est idéale pour entrer dans l'univers de Liszt. Aux dire de ses élèves, il demandait toujours qu'en jouant, on donne l'impression de parler, de raconter une histoire, quelque chose que je réclame souvent de mes élèves.

Les *Études d'exécution transcendante* que j'ai sélectionnées sont parmi celles que je préfère. Dans *Ricordanza*, j'y vois la quête pré-proustienne du temps perdu. *Mazeppa* apparaît, en revanche, comme une narration démonstrative, spectaculaire – ce n'est pas pour rien que Victor Hugo apprécia tant la dédicace de Liszt –, alors qu'il ne s'agit probablement pas de la plus difficile des douze études, du moins sur le plan technique, au contraire de la redoutable *Feux follets*. *Chasse-neige*, la douzième pièce du cycle – et dont le titre fait référence à un vent qui soulève la neige –, s'inscrit dans une écriture pré-debussyste, mais aussi assez mahlérienne en raison de son chromatisme avant-gardiste. C'est une pièce impressionnante, mais difficile à écouter, car elle demande une certaine concentration. Enfin, la troisième étude, *Paysage*, n'a rien... d'une étude !

Lorsque je joue intégralement les *Douze Études d'exécution transcendante*, je la mets généralement à la fin, comme une sorte de clin d'œil, refermant le récital dans la tranquillité après tant « d'héroïsme » et de virtuosité...



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

Interview with Michel Dalberto

Michel Dalberto's name is often associated with the Austro-German Classical repertory – as for instance in his Beethoven album released on La Dolce Volta in 2019 – and with French music. Nevertheless, he has also made several recordings devoted to Liszt, whose works he regularly plays in concert.

When did you first discover Liszt?

I certainly didn't discover his music in the course of my studies. In Vlado Perlemuter's class, Liszt was not a central figure. I must have been fourteen or fifteen years old and I remember his slightly condescending comment to a student who was working on a Liszt concerto: 'It's much less difficult than a Chopin concerto!'

Chopin was very clearly one of his all-time favourite composers. He isn't mine, perhaps because I have always found him a little 'straightlaced', unlike Liszt, who can express madness and blast conventions to kingdom come. Where you get a frisson in Chopin, it's an earthquake in Liszt!

All the same, looking at the discography of your teachers, especially those at the Paris Conservatoire, one can see that Liszt wasn't absent from their repertory. Raymond Trouard made several albums of his music and even Vlado Perlemuter recorded the Sonata in B minor . . .

As you can imagine, I didn't work on Liszt in Perlemuter's class. It was different with Raymond Trouard, a remarkable Lisztian, even if the technique he taught – what he called 'high articulation' – was the opposite of what I had learnt from Perlemuter.

On the other hand, though, I was lucky enough to have a wonderful harmony teacher at the Conservatoire, Alain Bernaud, who worshipped Liszt and made me study the B minor Sonata in depth. I bless those weeks I spent poring over the score! I kept my annotations and you can't imagine how valuable they were to me later on.

On an anecdotal level, I remember the 'antipodal progressions' that our teacher used to point out (here from 5'52 to 6'04, 13'49 to 14'02, 24'13 to 24'24), that is, chord progressions that are the opposite of each other, a system later taken up by Bartók and Kodály and also found in jazz.

So when did you first feel the impact of Liszt's music?

It was at a recital by Claudio Arrau at the Théâtre des Champs-Élysées. He played, among other pieces, the Sonata in B minor. Not only did his interpretation reveal the inner structure of the work, but his piano-playing also produced a prodigious sound. In 1983 I became interested in the *Études d'exécution transcendante*, after buying the recording that Arrau made for Philips in 1976.

There were also other, underlying elements that drew me to Liszt. At the Paris Conservatoire I played a lot of Mozart and Schubert. In the seventies, that repertory wasn't very highly regarded. I could sense that the students or teachers I spoke to about my tastes were surprised, to say the least. Some of them must have thought that perhaps I didn't have enough technique to cope with high-octane virtuosity. Then, at the invitation of René Koering of the Festival de Radio France Occitanie Montpellier, I played the complete *Études d'exécution transcendante* on 30 July 1986, to mark the centenary of Liszt's death, in a concert broadcast live on France Musique. Liszt gave me the opportunity to correct a few misconceptions . . .

How would you describe Liszt's influence on the composers of subsequent generations?

The oeuvre of Liszt has considerable significance in the history of music, whether we're talking about his influence on the music of Wagner (*Tristan und Isolde* would certainly have sounded very different without Lisztian chromaticism) or the Second Viennese School – think of Alban Berg's Sonata op.1, also in B minor, or the aphorisms of Webern, directly inspired by Liszt's late pieces – or on French and Central European composers, including Béla Bartók. Certain connections appear to have been decisive for César Franck (chromaticism and organ effects), Claude Debussy (*Bénédiction de Dieu dans la solitude*, or *Sposalizio*, which is so pre-Debussian) and Gabriel Fauré, at least in his later years. Fauré visited Liszt in 1882 and played him his *Ballade* op.19, and it was probably on Liszt's advice that he orchestrated the piece.

Liszt refused almost systematically to teach the Sonata to his students, arguing that it was too personal. How do you perceive that autobiographical dimension in the work?

It's true that Liszt gave no clues about the work, which is, paradoxically, quite revealing. Yet a careful analysis of the score allows us to understand its origins to some extent. Just look at the first two descending scales. Each of them is based on a different mode. The first scale (from 0'05 to 0'13) is built on the Dorian mode used in liturgical music, and the second (from 0'19 to 0'28) on the Hungarian or Gypsy mode. Religious faith and the political, if not patriotic, dimension – Liszt knew little of his homeland but was extremely attentive to what was happening there – are the two pillars on which the Sonata is constructed. Those descending scales are repeated before the fugato section and then at the very end, as if to ensure the solidity of the architectural foundations. Anton Bruckner used this same principle in his Fifth Symphony. Other elements of analysis: the slow movement or second movement of the Sonata (from 12'14) is in song or ternary form, one of the simplest formal schemes in music. In choosing it, Liszt wants to express his faith, but a very simple, uncomplicated faith. Of course, temptation will soon return and there will be a bitter struggle between the two. Yet the end of the Sonata, calm and consoling, seems to indicate that he has chosen which side he's on. Again, it's a song, a lied, which begins with a concluding cadential formula: is Liszt trying to tell us that, for him, prayer is something final?

Don't you think that Liszt's amorous passion was just as important as his religious aspirations? Didn't that pose a real dilemma for him?

It was the key problem of his whole life, from the moment he became aware, as an adolescent, of his inherent nature, his duality. His Sonata, with its cyclic form, oscillates between a longing for God and a demonic tension! It's a 'protean work', as Alfred Cortot put it.

As with the late sonatas of Beethoven or Schubert, I don't think that any pianist can combine, in a single performance, all the parameters of so wide-ranging a musical universe. Isn't incompleteness consubstantial with all creative activity?

You recorded this album on a piano by Carl Bechstein. The Sonata was premiered by Hans von Bülow on a Bechstein instrument in order to launch the firm's grand piano on the market. Can you tell us why you chose this particular piano?

To record on a Bechstein was already a nod to a different way of doing things. I like its sound and I had made a Fauré disc on a Bechstein, remembering that Perlemuter once told me that Fauré had a Bechstein in his home. Debussy was also extremely complimentary about these pianos. The long decay time, the clarity in the bass of the instrument, its blend of smoothness and sound projection are all very appealing to me.

That said, I wasn't making an attempt to go back to the sources of 'historically informed' performance. The only truth that connects us to music is the truth that's in the score. On the other hand – and I regularly tell my students at the Paris Conservatoire this – I take great care over the performance and expression marks, which are directly related to the instruments played at the time the pieces were written. Nikolaus Harnoncourt was quite right to say that composers want above all to be played, and therefore write for the instrumentarium at their disposal. No musician of the past or present would ever imagine specifying such and such a dynamic for hypothetical future instruments . . . In fact, the sometimes 'unrealistic' markings that you read in certain scores are often psychological in nature. It's up to each of us to integrate them into our musical approach.

Did you conceive of a common thread between the four Études d'exécution transcendante and Vallée d'Obermann, which accompany the Sonata in B minor?

I didn't want to create a common thread between the pieces. I chose *Vallée d'Obermann* because in my view it's the most successful piece in the *Première Année de Pèlerinage*. Liszt concentrates into a quarter of an hour everything that he was later to develop in the B minor Sonata. It's a narrative work, but it's not of huge significance whether or not one has read Senancour's novel *Oberman* or Byron's *Childe Harold's Pilgrimage*, two works that inspired the composer. Even more than the Sonata, *Vallée d'Obermann* is an ideal entry point into Liszt's world. According to his pupils, he always asked that while playing, one should give the impression of speaking, of telling a story, something I often require of my pupils.

The *Études d'exécution transcendante* that I've selected are among my favourites. In *Ricordanza* (Recollection) I see a pre-Proustian search for lost time. *Mazeppa*, on the other hand, comes across as a demonstrative, spectacular narrative – not for nothing was Victor Hugo so pleased to receive the dedication from Liszt – although it's probably not the most difficult of the twelve études, at least from a technical point of view, unlike the formidable demands of *Feux follets*. *Chasse-neige*, the twelfth piece in the cycle – its title refers to a wind that raises whirls of snow – is written in Liszt's 'pre-Debussian' style, but it's also quite Mahlerian in its avant-garde chromaticism. It's an impressive piece, but hard to listen to, as it calls for a certain degree of concentration. Finally, the third étude, *Paysage* (landscape), isn't really an étude at all!

When I play all twelve *Études d'exécution transcendante*, I usually put it at the end, as a sort of wink to the audience, closing the recital in a mood of tranquillity after so much 'heroism' and virtuosity . . .



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

Gespräch mit Michel Dalberto

Der Name Michel Dalberto fällt oft in Verbindung mit dem deutschen Klassik-Repertoire – wie seine 2019 bei La Dolce Volta veröffentlichte Beethoven-Platte bezeugt – sowie mit der französischen Musikwelt. Und doch hat der Pianist mehrere Liszt-Platten eingespielt und gibt den Komponisten oft im Konzert.

Wann haben Sie Liszts Werk entdeckt?

Ich habe seine Musik nicht während meiner Studienjahre entdeckt. In Vlado Perlemuters Unterricht war Liszt kein zentraler Komponist. Ich erinnere mich an eine etwas herablassende Bemerkung seinerseits gegenüber einem Schüler, der ein Konzert von Liszt übte, als ich etwa 14 oder 15 war: „Es ist viel weniger kompliziert als ein Konzert von Chopin!“

Chopin gehörte offenkundig zu seinen bevorzugten Komponisten. Zu meinen nicht, vielleicht, weil ich ihn immer etwas „steif“ im Vergleich zu Liszt fand, der Wahnsinn zum Ausdruck bringen und den Anstand sprengen konnte. Wo man bei Chopin erschauert, spürt man bei Liszt ein Erdbeben!

Geht man aber die Diskografie Ihrer Lehrer durch, insbesondere am Pariser Konservatorium, stellt man fest, dass Liszt in deren Repertoire nicht fehlte. Raymond Trouard hat dem Komponisten mehrere Alben gewidmet und sogar Vlado Perlemuter hat Liszts Klaviersonate h-Moll eingespielt.

Wie Sie ahnen, habe ich Liszt nicht in Perlemuters Unterricht bearbeitet. Bei Raymond Trouard war es anders. Er ist ein bemerkenswerter Lisztianer, auch wenn die von ihm gelehrt Technik – die „hohe Artikulation“, wie er sie nannte – im Gegensatz zu dem stand, was ich bei Perlemuter gelernt hatte.

Dafür hatte ich am Konservatorium einen besseren Harmonie-Lehrer, Alain Bernaud, der Liszt liebte und mich die *Klaviersonate h-Moll* gründlich studieren ließ. Wie sehr ich diese vor der Partitur verbrachten Wochen doch schätze! Ich habe meine Anmerkungen behalten, und Sie können sich nicht vorstellen, wie wertvoll dies später war.

Noch eine Anekdote: Ich erinnere mich, dass unser Lehrer „gegensätzliche Aufeinanderfolgen“ hervorhob (5'52 bis 6'04, 13'49 bis 14'02 sowie 24'13 bis 24'24), das heißt Aufeinanderfolgen von Akkorden, die im Gegensatz zueinander stehen – ein System, das später von Bartók und Kodály übernommen wurde und auch im Jazz zu finden ist.

Wann ist also der Funke von Liszts Musik auf Sie übergelungen?

Das war während eines Konzerts von Claudio Arrau im Théâtre des Champs-Élysées. Er spielte unter anderem das *Klavierkonzert h-Moll*. Seine Interpretation enthüllte nicht nur den internen Aufbau des Werks, sein Klavier erzeugte auch einen brillanten Klang. 1983 begann ich, mich für *Études d'exécution transcendante* zu interessieren, nachdem ich die Einspielung des chilenischen Pianisten aus dem Jahre 1976 erstanden hatte.

Weitere, tiefgreifendere Aspekte zogen mich zu Liszt hin. Am Pariser Konservatorium spielte ich oft Mozarts und Schuberts Werke. In den 70er Jahren war das kein besonders begehrtes Repertoire. Ich spürte, dass die Studenten und Lehrer, mit denen ich über meinen Geschmack sprach, erstaunt waren. Einige dachten bestimmt, dass meine Technik für große Virtuosität nicht ausgereift genug war... Später, auf René Koerings Einladung zum Festival Radio France Occitanie Montpellier hin, spielte ich am 30. Juli 1986 zum Anlass des hundertsten Todestages von Liszt die gesamten *Études d'exécution transcendante* bei einem Konzert, das live auf dem Radiosender France Musique übertragen wurde. Dank Liszt konnte ich einiges wieder ins Lot bringen.

Wie würden Sie Liszts Einfluss auf die Musiker der nachfolgenden Generationen einschätzen?

Liszts Werk hat eine große Bedeutung in der Musikgeschichte inne, sei es sein Einfluss auf die Entwicklung von Wagners Musik (*Tristan und Isolde* ohne Liszt'sche Chromatik hätte gewiss ganz anders geklungen) ou später auf die Wiener Schule der Moderne - man denke an Alban Bergs *Klaviersonate op. 1*, ebenfalls in h-Moll, und an Weberns Aphorismen, die direkt von Liszts späten Stücken inspiriert sind – aber auch auf die französischen und mitteleuropäischen Musiker, wie zum Beispiel Béla Bartók. Liszt nahm auch entscheidenden Einfluss auf César Franck (der chromatische Stil und die Orgeleffekte), Claude Debussy (*Bénédiction de Dieu dans la solitude* oder *Sposalizio*, derart vor-Debussystisch) und Gabriel Fauré, zumindest in den letzten Jahren. Zudem besuchte Fauré Liszt 1882, spielte ihm seine *Ballade op. 19* vor und orchestrierte die Partitur wahrscheinlich nach dessen Ratschlägen.

Sie haben das Album auf einem Carl-Bechstein-Klavier eingespielt. Die Klaviersonate wurde im Übrigen von Hans von Bülow auf einem Instrument desselben Klavierbauers uraufgeführt, um für dessen neuen Flügel zu werben. Erzählen Sie uns von der Wahl Ihres Klaviers.

Das Einspielen auf dem Bechstein war ein Augenzwinkern. Ich schätze seine Klangfülle und hatte bereits eine Fauré-Platte auf einem Klavier dieses Bauers eingespielt, weil Perlemuter mir erzählt hatte, dass Fauré ein Bechstein besaß. Debussy lobte diese Klaviere ebenso in den Himmel. Mir gefallen die Tonlänge, die Klarheit der tiefen Töne des Instruments und die Mischung aus Sanftheit und Klangprojizierung.

Dennoch habe ich versucht, zu den Ursprüngen der „historisch informierten“ Interpretation zurückzukehren. Die einzige Wahrheit, die uns mit der Musik verbindet, ist die Partitur. Hingegen – und das sage ich meinen Studenten am Pariser Konservatorium regelmäßig – achte ich besonders auf die Nuancen in direkter Verbindung mit den Instrumenten, die zur Zeit der Uraufführung gespielt wurden. Nikolaus Harnoncourt hatte recht, als er sagte, dass Komponisten vor allem gespielt werden wollen und folglich für das ihnen zur Verfügung stehende Instrumentarium schreiben. Nie würde ein Musiker von gestern oder heute Nuancen für hypothetische zukünftige Instrumente angeben. In der Tat sind manche „irrealistische“ Nuancen in bestimmten Partituren oft psychologischer Art. Jeder kann sie auf seine Weise in sein musikalisches Denken integrieren.

Denken Sie nicht, dass leidenschaftliche Liebe bei Liszt genauso wichtig ist wie das religiöse Streben, und dass sie in ihm ein Dilemma auslöste?

Dies wurde zu seinem lebenslangen Problem, nachdem er sich in der Jugend seines Wesens und seines Zwiespalts bewusst geworden war. Die *Klaviersonate* mit zyklischer Anlage schwankt zwischen der Zuwendung zu Gott und einer dämonischen Spannung! Laut Alfred Cortot handelt es sich um ein „vielgestaltiges Werk“.

Wie bei Beethovens oder Schuberts letzten Sonaten denke ich, dass kein Pianist in einer einzigen Interpretation alle Parameter einer solchen Musikwelt vereinen kann. Aber ist Unvollkommenheit nicht gleichwesentlich für jede Schöpfung?

Sie haben das Album auf einem Carl-Bechstein-Klavier eingespielt. Die Klaviersonate wurde im Übrigen von Hans von Bülow auf einem Instrument desselben Klavierbauers uraufgeführt, um für dessen neuen Flügel zu werben. Erzählen Sie uns von der Wahl Ihres Klaviers.

Das Einspielen auf dem Bechstein war ein Augenzwinkern. Ich schätze seine Klangfülle und hatte bereits eine Fauré-Platte auf einem Klavier dieses Bauers eingespielt, weil Perlemuter mir erzählt hatte, dass Fauré ein Bechstein besaß. Debussy lobte diese Klaviere ebenso in den Himmel. Mir gefallen die Tonlänge, die Klarheit der tiefen Töne des Instruments und die Mischung aus Sanftheit und Klangprojizierung.

Dennoch habe ich versucht, zu den Ursprüngen der „historisch informierten“ Interpretation zurückzukehren. Die einzige Wahrheit, die uns mit der Musik verbindet, ist die Partitur. Hingegen – und das sage ich meinen Studenten am Pariser Konservatorium regelmäßig – achte ich besonders auf die Nuancen in direkter Verbindung mit den Instrumenten, die zur Zeit der Uraufführung gespielt wurden. Nikolaus Harnoncourt hatte recht, als er sagte, dass Komponisten vor allem gespielt werden wollen und folglich für das ihnen zur Verfügung stehende Instrumentarium schreiben. Nie würde ein Musiker von gestern oder heute Nuancen für hypothetische zukünftige Instrumente angeben. In der Tat sind manche „irrealistische“ Nuancen in bestimmten Partituren oft psychologischer Art. Jeder kann sie auf seine Weise in sein musikalisches Denken integrieren.

Haben Sie sich einen roten Faden zwischen den vier Études d'exécution transcendante und Vallée d'Obermann vorgestellt, die die Klaviersonate h-Moll begleiten?

Ich wollte keinen roten Faden zwischen den Stücken knüpfen. Ich habe *Vallée d'Obermann* gewählt, weil es sich meines Erachtens um das gelungenste Stück von *Première Année de Pèlerinage* handelt. Liszt konzentrierte auf eine Viertelstunde all das, was er später in der *Klaviersonate h-Moll* ausführen würde. Es handelt sich um ein Erzählstück, aber es ist nicht entscheidend, Senancours Roman *Oberman* oder Byrons *Childe Harolds Pilgerfahrt* gelesen zu haben, von denen sich der Musiker inspirieren ließ. Noch mehr als die *Klaviersonate* ist *Vallée d'Obermann* das ideale Tor in Liszts Welt. Den Aussagen seiner Schüler zufolge verlangte er stets, dass man beim Spielen den Eindruck vermittelte, zu reden, eine Geschichte zu erzählen – das fordere ich auch oft von meinen Schülern.

Die von mir gewählten *Études d'exécution transcendante* gehören zu jenen, die ich bevorzuge. In *Ricordanza* sehe ich noch vor Proust die Suche nach der verlorenen Zeit. *Mazeppa* erscheint hingegen wie eine demonstrative, spektakuläre Erzählung – nicht umsonst schätzte Victor Hugo Liszts Widmung so sehr – auch wenn es zumindest in technischer Hinsicht nicht die schwierigste der zwölf Etüden ist, im Gegensatz zum teuflischen *Feux follets*. *Chasse-neige*, das zwölfte Stück des Zyklus, dessen Titel auf vom Wind aufgewirbelten Schnee verweist, ist im vor-Debussystischen, aber auch Mahler'schen Stil aufgrund seiner avantgardistischen Chromatik komponiert. Es ist ein beeindruckendes Stück, das jedoch schwer anzuhören ist, weil es eine gewisse Konzentration erfordert. Und zu guter Letzt die dritte Etüde, *Paysage*, die nichts von einer Etüde hat!

Wenn ich alle *Douze Études d'exécution transcendante* spiele, setze ich sie meist ans Ende, als eine Art Augenzwinkern, um das Konzert nach so viel „Heldenmut“ und Virtuosität friedlich abzuschließen...



Michel Dalberto

Michel Dalberto wurde 1955 in Paris geboren und kam 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 gewann er den ersten Mozart-Wettbewerb in Salzburg und ihm wurde 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 antrat) wurde ihm im Jahr 1978 verliehen.

Dann wurde 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, Juri Temirkanow 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 und Ravel.

Als berühmter Kammermusiker tritt er im Trio mit Renaud & Gautier Capuçon auf, im Duo mit Boris Belkin, Vadim Repin, Nikolaj Znaider, Juri Baschmet, Gérard Caussé, Truls Mørk, Emmanuel Pahud oder im Quintett mit den Quatuors Ebène & Modigliani. Im Bereich Vokalmusik 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

フランチ リスト

1811-1886

ミシェル・ダルベルト (ピアノ)

	巡礼の年 第1年:スイス S.160	
1	オーベルマンの谷 S.160/6	13'16
	超絶技巧練習曲集 S.139	30'22
2	風景 S.139/3	5'08
3	マゼッパ S.139/4	8'34
4	回想 S.139/9	11'10
5	雪あらし S.139/12	5'30
	ピアノ・ソナタ 口短調 S.178	30'00
6	レント・アッサイ	12'12
7	アンダンテ・ソステヌート	6'56
8	アレグロ・エネルジコ	10'52

演奏時間 : 73'38

ミシェル・ダルベルトとの対話

ミシェル・ダルベルトの名の傍らには、しばしばドイツ古典派とフランスの楽曲の名が並んでいる。彼が2019年にラ・ドルチェ・ヴォルタからリリースしたベートーヴェン・アルバムが、その好例だろう。とはいえダルベルトは、これまでリストの作品を収めたディスクを複数発表しており、演奏会でも定期的にリストの作品を取り上げている。

いづろリストの作品と出会ったのですか？

リストの音楽と出会ったのは学生時代ではありません。ヴラド・ペルルミュテール先生のクラスでは、リストは主要な作曲家ではなかったのです。私が14歳か15歳だったとき、ある生徒がリストの協奏曲を練習していたのですが、そのときペルルミュテール先生が口にした、やや軽蔑のこもった言葉を今も鮮明におぼえています——「ショパンの協奏曲より、ずっと易しいよ！」先生にとってショパンが重要な作曲家の一人であったことは言うまでもありません。私自身はさほど頻繁にショパンを弾きませんが、それはおそらく、狂気を表現し、しきたりを“爆破”しうるリストとは異なり、ショパンがやや“型にはまった”作曲家のように感じられたからだと思います。言うなれば、ショパンの音楽では身震いが生じ、リストの音楽では大地震が起こるのです！

とはいえ、あなたが——特にパリ国立音楽院で——師事したピアニストたちのディスコグラフィを振り返ると、彼らのレパートリーにリストの作品が含まれていたことに気づかされます。たとえばレイモン・トルアールは、リストの作品を含むアルバムを複数発表していますし、ペルルミュテールでさえ、《口短調ソナタ》を録音しています……

お察しのとおり、私はペルルミュテール先生のクラスではリストの作品を弾きませんでした。それが、傑出した“リスト弾き”だったトルアール先生のレッスンとの違いです。彼が教えていたテクニックは——先生ご本人は“高度なアーティキュレーション”と呼んでいました——、私がペルルミュテール先生のもとで習得したテクニックとは対極をなしていました。

パリ国立音楽院では、素晴らしい和声の教師のもとで学ぶ機会にも恵まれました。アラン・ベルノー先生です。リストを敬愛していた彼の指導で、私は《口短調ソナタ》をじっくりと研究することができました。この曲の楽譜と向き合って過ごした数週間に心から感謝しています！ このとき自分で書き込んだメモが、後の私にとってどれほど貴重なものとなったか、あなたには想像がつかないでしょう！

ちなみに私は、先生が説明に力を入れてくださった“対蹠進行”のことをよくおぼえています（本盤では、5分52秒～6分04秒／13分49秒～14分02秒／24分13秒～24分24秒の演奏箇所該当。）これは正反対の位置関係にある和音を連結させる手法で、のちにバルトークやコダーイに受け継がれますし、ジャズでも用いられています。

では、いつリストの音楽から“衝撃”を受けたのですか？

シャンゼリゼ劇場でクラウディオ・アラウのリサイタルを聞いたときです。《口短調ソナタ》を主軸としたプログラムでした。このソナタの内部構造が彼の演奏によって明らかになり、奇跡のようなサウンドが彼のピアノから生み出されました。私自身は、アラウが1976年にフィリップス・レコードから出した録音を入手したことをきっかけに、1983年に《超絶技巧練習曲集》に興味を抱きはじめました。

私をリストへと向かわせた、より直接的なきっかけについてもお話ししておきましょう。私はパリ国立音楽院での学生時代に、モーツァルトとシューベルトの多くの作品を弾いていました。70年代には、さほど重んじられていなかったレパートリーです。当時、私が自分の好きな作品について語るたびに、周囲の学生や教授たちは――少なくとも――驚いていたように思います。なかには、私の演奏技術が不十分であるがゆえに、高度な超絶技巧に富んだ曲を避けているのだらうと考えた人たちもいました……。しかしその後、ルネ・ケランからラジオ・フランス・オクシタニー・モンペリエ音楽祭に招かれた私は、1986年7月30日、リストの没後100年を記念して《超絶技巧練習曲集》の全曲演奏をおこなうことになりました。このコンサートはクラシック・ラジオ局“フランス・ミュージック”で生中継されました。こうして私は、技術的な理由でリストを避けているとの誤解を幾らか解くことができたのです……

リストが後の世代の音楽家たちに与えた影響については、どのようにお考えですか？

リストの作品は、音楽史上できわめて重要な地位を占めています。何より彼は、ワーグナーの音楽語法の発展に寄与しました(リストの半音階主義がなければ、《トリスタンとイゾルデ》はまったく異なる響きをまとっていたに違いありません。)リストが新ウィーン楽派に与えた影響は明らかです——とりわけ、ベルクが同じく口短調で書いた《ソナタ 作品1》や、リストの晩年の作品からじかに着想を得たウェーベルンのアフォリズム的作品——、フランスの作曲家たちや、バルトークら中欧の作曲家たちへの影響も見落とせません。ある側面において確かな繋がりがみとめられる作曲家としては、フランク(半音階書法とオルガン的な音響効果)、ドビュッシー(リストの《孤独の中の神の祝福》や《婚礼》は、ドビュッシーの書法を色濃く先取りしています)が挙げられますし、フォーレの場合も、少なくとも最晩年の作品群はリストを想起させます。しかもフォーレは、1882年にリストを訪ね、彼の前で自作の《バラード 作品19》を演奏しており、おそらくリストの助言にしたがって、この曲を管弦楽用に編曲しました。

リストはほぼ一貫して、弟子たちへの《口短調ソナタ》の演奏指導を拒みました。この曲があまりに個人的な作品であることが、その理由だったようです。あなた自身は、このソナタの自伝的な側面をどのようにとらえていますか？

確かにリストは、この曲を読み解く手がかりをいっさい残しませんでした。それは——逆説的ですが——ひじょうに示唆に富んでいます。しかしながら、分析をとおして、この曲の“源泉”をある程度まで理解することはできます。ソナタの冒頭に置かれている二つの音階に注目してみましょう。この二つは、それぞれ異なる旋法にもとづいています。一つ目(0分05秒～0分13秒)は、宗教音楽で用いられるドリア旋法から成っており、二つ目(0分19秒～0分28秒)には、ハンガリーないしジプシーの音階が用いられています。つまり二つは、信仰と、政治的、さもなくば愛国的な側面——リストは早くに“祖国”を離れた後も、その動向を熱心に注視していました——を想起させます。言わば信仰心と愛国心が、このソナタの展開を支える二つの柱なのです。この二つの下降音形は、フガーの前(18分39秒～19分04)、さらに曲の結末(29分01秒～29分22秒)で再び鳴らされ、曲全体の構造の土台を強化します。同様の手法は、ブルックナーの《交響曲第5番》にもみとめられます。《口短調ソナタ》の他の要素にも目を向けてみましょう。たとえば緩徐楽章(第2部)は、もっともシンプルな楽式の一つであるリート形式(12分14秒～)で書かれています。それによってリストは、自身の信仰——複雑なものとは無縁の、ひじょうにシンプルな信仰——を表現しようとしたのではないのでしょうか。もちろん、すぐさま誘惑が戻って来て、信仰と誘惑が烈しく対立することになります。しかしながらこのソナタは、結果として信仰が打ち勝ったことを暗示するかのように、穏やかに、慰めるように閉じられます。このリート形式はカデンツ(終止形)とともにはいじまります。リストは、自分にとって祈りこそが最終的なものであることを私たちに伝えようとしているのかもしれない。

愛の情熱は、リストにとって宗教的な憧憬と同等に重要であったと思われますか？ それが彼をジレンマに直面させたのでしょうか？

それは、自身の生来の二重性を意識した青年期から、彼が生涯抱えていた問題です。循環形式による《口短調ソナタ》は、神への憧れと悪魔的な緊迫のあいだを揺れ動きます！ そしてアルフレッド・コルトーの言葉を借りるなら、このソナタは“[プロテウスのように]変幻自在な作品”です。これはベートーヴェンやシューベルトの最晩年のソナタにも言えることですが……

私が思うに、どんなピアニストであっても、この種の音楽世界が擁するすべてのパラメーターを、一回の演奏で網羅しまとめ上げることなどできません。不完全であることは、あらゆる創造行為と不可分なのではないでしょうか？

あなたは今回の録音でベヒシュタインを弾いています。ハンス・フォン・ビューローが《口短調ソナタ》を初演したさいにも、同社のグランド・ピアノの発売を宣伝すべく、この楽器が用いられました。ベヒシュタインを選んだ理由をお話してください。

ベヒシュタインで録音することには、私なりの思い入れがありました。私はベヒシュタインの音色をこよなく愛していますし、以前にベヒシュタインでフォーレの作品を録音したこともあります。ペルルミュテール先生によると、フォーレの自宅にはベヒシュタインがあったそうで、私自身、そのエピソードに刺激されたのです。ドビュッシーもベヒシュタインを絶賛していましたね。私が気に入っているのは、音の緩やかな減衰、低音域の透明感、そして優美でありながら良く響くサウンドです。

したがって私は、今回《口短調ソナタ》を“歴史的な情報にもとづいて”演奏しようとしたわけではありません。私たちを音楽と結びつけてくれる真実は、譜面にある真実だけです。ただし私は――これは私が常日頃、パリ国立音楽院の生徒たちに言っていることです――作品が創られた時代に普及していた楽器とじかに関係のある演奏指示が楽譜に記されている場合には、ひじょうに注意を払います。作曲家たちは自作が演奏されることを何よりも望んでいるはずで、だからこそ彼らは、その時代に流通している楽器のために曲を書くのだと、ニコラウス・アーノンクールは説きました。それは正しい主張だと思います。未来に存在するかもしれない楽器を想定して、あれこれと演奏指示を書き記す作曲家など、過去にも現在にもいないでしょうから……。じっさい、私たちが時おり楽譜上で出くわす“現実離れした”演奏指示には、しばしば心理的な意味合いがあります。各々の演奏者が、それらをどのように演奏に取り入れるのかを判断すべきなのです。

今回プログラミングなさった《超絶技巧練習曲集》の4曲と《オーベルマンの谷》は、何らかの共通のテーマで結ばれているのでしょうか？

特に共通のテーマはありません。《オーベルマンの谷》を選曲したのは、『巡礼の年 第1年』の中でもっとも優れた作品であると思えたからです。リストは、この15分の音楽の中に、彼がのちに《口短調ソナタ》で発展させることになるあらゆる要素を凝縮させています。確かにナラティブな（物語性のある）作品ですが、リストが着想を得たセナンクールの小説『オーベルマン』とバイロンの長詩『チャイルド・ハロルドの巡礼』を読まないとも足も手も出ない、というわけではありません。いずれにせよ、リストの世界に足を踏み入れる第一歩としては、《口短調ソナタ》よりも《オーベルマンの谷》のほうが理想的です。リストの弟子たちによると、彼はいつも“語っているような印象、物語を紡いでいるような印象を与えながら演奏するように”と述べていたそうです。私も自分の生徒たちには、しばしばそのように指導しています。

《超絶技巧練習曲集》から選んだのは、私が特に気に入っている4曲です。私は〈回想〉の中に、ブルーストを予示するような“失われた時の追求”を見えています。いっぽう〈マゼッパ〉は、率直な感情表現に富んだ劇的な語りのように思えます。ヴィクトル・ユゴーがリストの献辞を大いに歓迎したのには理由があるのです。ただしおそらく〈マゼッパ〉は、全12曲の中では難曲の部類に入りません。少なくとも技術的な点で、恐ろしいほど演奏困難な〈鬼火〉とはちがいます。曲集の最後を飾る〈雪あらし〉は、ドビュッシーの書法を先取りしていますが、その前衛的な半音階書法によってマーラーの作風も彷彿させます。深い感銘を与える曲ですが、ある種の集中力を聞き手に求めるがゆえに、聞く側も骨が折れます。曲集の第3番に当たる〈風景〉は……まったくもって練習曲的ではありません！

私は《超絶》を全曲演奏するさい、たいてい“意味深”に〈風景〉を最後に弾きます。多くのヒロイズムとヴィルトゥオジティが去った後、静けさの中でリサイタルを閉じるために……



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、シュレースヴィヒ＝ホルシュタイン、グランジュ・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&ゴータイエ・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・シュトゥッ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



© La Prima Volta 2021 & © La Dolce Volta 2022

Enregistré à l'auditorium de la Fondation Louis Vuitton, Paris
du 6 au 9 décembre 2021

Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son : Frédéric Briant

Direction artistique et montage : Dimitri Scapolan

Piano C. Bechstein Konzertflügel D-282 accordé par Hervé Catin

Texte : Stéphane Friederich

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB)

Carolin Krüger (D) - Kumiko Nishi (JP)

Photos de couverture et d'intérieur : © Lyodoh Kaneko

Architecte : Frank Gehry

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

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

www.ladolcevolta.com

LDV105



FONDATION LOUIS VUITTON


C. BECHSTEIN