

MICHEL **DALBERTO**
VIRTUS





Virtus

Michel Dalberto piano

Franz Liszt (1811-1886)

- 1 Valse de l'opéra Faust de Gounod S.407
Waltz from Faust, Concert Paraphrase (after Gounod), S.407 12'16

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonate n° 15 en Ut majeur, KV 545, « Sonate facile » ou pour débutants
Piano sonata n°. 15 in C major, K. 545 'Sonata facile' (easy sonata) 13'03

- 2 Allegro 5'30
3 Andante 5'27
4 Rondo-Allegretto 2'06

Johannes Brahms (1833-1897)

Variationen über ein Thema von Paganini op. 35

Variations sur un thème de Paganini en La mineur, op. 35

Cahier / Book I	11'37
5 Thème	0'35
6 Variation I	0'33
7 Variation II	0'37
8 Variation III	0'38
9 Variation IV	0'56
10 Variation V	0'51
11 Variation VI	0'31
12 Variation VII	0'36
13 Variation VIII	0'37
14 Variation IX	1'28
15 Variation X	1'48
16 Variation XI. Andante	1'15
17 Variation XII	1'12
 Cahier / Book II *	 10'02
18 Variation I	0'54
19 Variation II. Poco animato	0'39
20 Variation III	0'36
21 Variation IV. Poco allegretto	0'56
22 Variation V	0'27
23 Variation VI. Poco più vivace	0'29

24	Variation VII	0'24
25	Variation VIII. Allegro	0'43
26	Variation IX	1'03
27	Variation X. Veloce, energico	0'57
28	Variation XI. Vivace	0'36
29	Variation XII. Un poco andante	1'24
30	Variation XIII. Un poco più andante	0'54
31	Variation XIII (Cahier / Book I)	0'42
32	Variation XIV. Allegro (Cahier / Book I)	2'32

Franz Liszt (1811-1886)

33	Réminiscences de Norma (d'après Bellini), S.394 <i>Réminiscences de Norma (after Bellini's opera), S.394</i>	17'52
----	---	-------

Sergueï Rachmaninoff (1873-1943)

34	Wohin ? (transcription pour piano extraite de <i>La Belle Meunière</i> de Franz Schubert) <i>Wohin ? (transcription for piano from Franz Schubert's Die schöne Müllerin)</i>	2'48
----	---	------

TT: 71'02

* Michel Dalberto ne rejoue pas le Thème des *Variations* au début du Cahier II et a choisi de ne jouer que le Final (Variation XIV) du Cahier I pour clore le cycle.

Michel Dalberto does not play the Theme from the Variations at the beginning of Book II and has chosen to play only the Finale (Variation XIV) from Book I to close the cycle.

« Tel Prométhée, le pianiste
seul devant le clavier de
l'instrument joue plus vite
et plus fort que n'importe
lequel de ses confrères.
Le public bouche-bée est
grisé par sa vélocité,
les effets pyrotechniques
qui semblent repousser
les limites de la technique. »

Est-ce bien l'unique définition de la virtuosité ?

Le Dictionnaire Littré nous propose quelques éclairages pour le moins déroutants. Ils le sont car la signification du mot se métamorphosa entre deux siècles, de la fin du classicisme au romantisme flamboyant.

Ainsi, l'ouvrage nous apprend que les virtuoses sont à la fois ces « personnes habiles en quelque genre que ce soit ». Plus loin, il cite un extrait du *Neveu de Rameau* de Diderot et « ces italiens de Rome [au XIV^e siècle] qui avaient transporté le mot « virtus » de l'idée de force à celle de talent, ce qui les a conduit à dire un virtuose ». Quelques lignes plus bas, naît une sorte de confusion lorsque l'écrivain est décrit comme « un bel esprit, une belle plume, un virtuoso ». Et, pour conclure, le Littré évoque « les morceaux d'une cantatrice dans lesquels une part serait faite à la musique, et une autre part à la virtuosité ».

« Ne s'agit-il pas d'une déviation progressive du sens du mot car, à l'origine, le virtuose était porteur de vertus » s'interroge Michel Dalberto ?

Il précise sa pensée : « Avant la Révolution Française, la musique irriguait l'art de vivre des aristocrates, du moins des gens socialement éduqués et suscitait la curiosité des amateurs éclairés. Éclairés au point que la virtuosité demeurait au service du bon goût et du raffinement, tous deux acquis par la naissance. L'esbroufe n'était qu'un étalage trivial de manières prétentieuses. En revanche, la véritable virtuosité consistait à briller sur le plan intellectuel, à jouer, à tous les sens du terme, de la complexité.»

Historiquement, la virtuosité - à l'exception des performances uniques des castrats - n'appartient pas à l'esprit du temps baroque. D'ailleurs, la deuxième édition du Dictionnaire de l'Académie française, en 1718, entérine, tardivement, l'apparition du mot.

Contrairement aux pays germaniques qui ne subirent pas de rupture entre classicisme et romantisme, la Révolution française brisa net une continuité esthétique de la musique nationale. Le nouveau régime installa au pouvoir une bourgeoisie avide de s'approprier les plaisirs d'une aristocratie dont elle ne détenait pas les codes intellectuels et esthétiques. En quelques décennies, le virtuose perdit son statut de savant pour celui d'un habile exécutant.

Tout au long du XIX^e siècle, la critique - Stendhal, Baudelaire, Berlioz, le chroniqueur et Flaubert, entre autres - se délecta des fausses valeurs tout en admirant les performances athlétiques. Le « sportif » supplanta le créateur. La force physique, l'endurance, l'agilité s'imposèrent aux jeux de l'esprit.

Pour forcer le trait, le virtuose, cet homme de vertus effacées ne distingua plus le Bien du Mal...

Michel Dalberto précise un contexte social souvent minoré : « les compositeurs furent les premiers interprètes de leurs propres œuvres. Mozart, Beethoven et tant d'autres furent loués avant tout pour leurs capacités d'improvisateurs. Plus prosaïquement encore, lorsque les mécènes princiers se raréfièrent, il fallut attirer le public par un spectacle dont l'entrée devint par nécessité, payante. Accueillir un public de plus en plus nombreux dans des salles de plus en plus vastes nécessitait des instruments de plus en plus puissants. Le XIX^e siècle accomplit les révolutions promises jusque dans la facture instrumentale.

C'est précisément l'esprit ancien de la virtuosité qui m'intéresse et qui est l'objet de cet album. Pour tout dire, l'idée d'un tel récital m'est venue suite à une conversation avec mon agent japonais. Nous évoquions l'attirance des publics pour la virtuosité la plus spectaculaire. Je songeais également à un ouvrage qui m'avait marqué à sa parution, il y a trente ans : *Petit Traité des grandes vertus* du philosophe André Comte-Sponville. Me vint alors l'envie de cet éloge, aux sources de la virtuosité. »

Le choix des œuvres au programme de ce disque ne fut pas une mince affaire pour un soliste dont le répertoire comprend nombre de pages considérées comme « virtuoses ». Encore fallait-il qu'elles répondent aux impératifs du sujet.

Michel Dalberto nous propose quelques pistes de réflexion. « Être un grand virtuose ne signifie pas nécessairement jouer plein de notes simultanément comme dans le *Concerto pour piano n°3* de Rachmaninoff pour lequel chaque doigt est occupé. D'ailleurs, même un musicien professionnel ne peut entendre de la manière la plus nette ces dix notes à la fois. De fait, l'adage qui peut le plus peut le moins est... renversable ! En effet, une sonate de Mozart avec deux ou trois notes jouées distinctement à la fois ne nécessite, de la part de l'auditeur, aucune connaissance particulière en matière musicale. En revanche, cette musique dans les mouvements lents demande une tension - une attention - des plus aiguës pour ne pas briser la charge dramatique des phrases. Ne s'agit-il pas d'une autre expression de la virtuosité ? »

« Un art qui se réclame de sa technique est déjà condamné » affirma Alfred Cortot. Michel Dalberto renchérit : « Ce qui me fascine chez Cortot, c'est qu'il ne se trompe jamais au plan de la couleur, du timbre, du phrasé. Il est un narrateur de génie. Liszt le disait à ses élèves : « racontez-moi quelque chose ! ». Sans un support dramatique, sans une histoire à raconter, la virtuosité (gratuite) n'a, à mes yeux, aucun sens. C'est la raison pour laquelle, dans le répertoire lisztien, je ne me suis pas intéressé aux œuvres de pure digitalité. Par ailleurs, je constate que les techniques employées, les signatures pianistiques des compositeurs sont prodigieusement diverses et passionnantes. Chez Brahms, la prise de contrôle du clavier est spécifique, sans rapport avec celles de Chopin ou de Liszt. La manière de bouger les mains et les doigts y est unique et j'oserais dire, parfois, peu pianistique. Est-ce que Brahms possédait une morphologie des mains particulière ? De tous les compositeurs, il est probablement l'un de ceux que j'aurais aimé entendre et voir jouer. »

Brahms ou les variations de la virtuosité

Pour bien des pianistes, les deux cahiers des *Variations sur un thème* de Paganini représentent un Graal en termes de difficulté technique, une « insurpassable perversité pianistique » comme le déclara Alfred Brendel. « Les variations de sorcières » appelées ainsi par Clara Schumann repoussent non seulement les limites techniques pianistiques de l'époque, mais elles réalisent une véritable étude de la polyphonie par l'évocation d'une succession d'impressions, de sentiments au sein d'une architecture rigoureuse.

Pour Michel Dalberto « Brahms comme Schumann, Beethoven, Schönberg, Wagner ou Fauré, pense la musique horizontalement, de manière contrapuntique. L'harmonie découle du contrepoint et de la polyphonie. L'élément rythmique est une autre dimension essentielle de l'écriture de Brahms, qui emprunte largement aux atmosphères hongroises. Si je prétends que l'orchestre est sous-jacent dans le piano du compositeur, je peux également affirmer l'inverse ! »

Mozart ou l'épure virtuose

Faut-il voir dans le choix de la *Sonate en Do majeur* dite « facile » une provocation de l'interprète ? L'image de Mozart est celle d'un virtuose dans ses propres œuvres dont il improvise les cadences. Dans le cas présent, l'œuvre n'est nullement destinée au débutant parce que la virtuosité s'attache à démontrer une certaine simplicité, gage de perfection. Celle-ci consiste à maintenir une tension et une articulation parfaitement équilibrées.

Michel Dalberto nous précise sa pensée : « Chaque note possède un sens. Quand j'aborde une œuvre de Mozart, qu'il s'agisse d'une sonate, d'un concerto ou bien d'une pièce de musique de chambre, je construis une histoire ou, plus exactement, j'imagine une scène d'opéra. Dans cette musique, la confusion des genres est permanente : un aria nourrit une sonate et un quatuor, une symphonie. J'avoue aussi que rejouer cette sonate que je n'avais pas interprétée depuis des années est un plaisir unique. Ce n'est plus la même œuvre que je découvre parce que je ne ressens plus les mêmes choses de la même manière. Il me faut trouver la flexibilité du chant, les dialogues imaginaires, en somme une « humanité ». L'histoire s'enrichit jusque dans les reprises qui doivent être variées et jouées dans un esprit qui suggère l'improvisation. »

Liszt ou la virtuosité de l'illusionniste

Sur près des sept-cents partitions que compte le catalogue des œuvres de Franz Liszt, plus de la moitié sont des transcriptions, paraphrases, arrangements, fantaisies sur des thèmes et réminiscences. C'est précisément ce dernier terme qui définit la pièce que Liszt consacra à *Norma* de Bellini, un compositeur qui le passionna pour la dimension dramatique de ses ouvrages. Datée de 1841, *Réminiscences de Norma* est la dernière partition que le compositeur consacra au répertoire lyrique du musicien italien, après *Réminiscences des Puritains* puis *I Puritani*, introduction et polonaise, *Hexaméron*, variations sur la marche de ces mêmes *Puritains* et, enfin, la *Fantaisie sur des motifs favoris de La Sonnambula*.

Réminiscences de Norma entrelace sept thèmes avec des difficultés techniques inouïes. Pour autant, c'est l'endurance qui représente le défi le plus impressionnant à relever, confie Michel Dalberto : « maintenir la tension et garder suffisamment de force pour déployer le grand crescendo qui se crée au milieu de la pièce et l'achève de manière éblouissante est une gageure. Les mains sont alors fatiguées notamment en raison d'accords très larges. C'est de l'acrobatie pure. J'ai découvert cette partition grâce à Zoltán Kocsis qui était un musicien extraordinaire. »

Liszt était opportuniste, soucieux de nourrir son immense notoriété en puisant son inspiration dans les airs des opéras les plus célèbres. Charité bien ordonnée commence par soi-même...

Le proverbe correspond bien à la personnalité du compositeur qui chercha, dès son installation à Paris, un piano d'une projection sonore maximale et d'une grande légèreté de toucher. Les pianos Érard répondirent alors à ses exigences.

« C'est la couleur du piano qui m'importe avant tout. Il n'y a pas de piano idéal. Mais, j'avoue que l'idée de disposer de plusieurs instruments dans un même concert afin de valoriser des pièces de styles différents est séduisante » commente Michel Dalberto.

La virtuosité au service de la danse

La Valse de l'opéra *Faust*, Concert Paraphrase d'après l'opéra de Gounod date de 1861. L'œuvre de Gounod, autant que celle de Bellini, stimula Liszt au point qu'il s'attacha aussi à la berceuse *Les sabéennes* de l'opéra *La reine de Saba*, et *Les adieux*, Rêverie sur un motif de l'opéra *Roméo et Juliette*. Le caractère spectaculaire de *La Valse* de l'opéra *Faust* se révèle dès les premières mesures avec une entrée sur scène d'une grandeur peu commune. De la masse sonore émerge la chorégraphie. Cette masse sonore surgit des profondeurs de la terre et inspira, peut-être, Ravel pour sa propre *Valse*. À l'interprète de traduire le chatoiement des décors, la peinture du mouvement qui n'est pas sans rappeler l'état de transe de *Mephisto Valse* quand bien même l'air du duo d'amour de l'acte II subjugué par sa tendresse envoûtante.

« La virtuosité réside moins dans l'endurance éprouvée avec *Réminiscences de Norma* que dans les déplacements de plus en plus rapides des mains. Il est nécessaire de restituer le sentiment d'accélération, de colorer cette partition au point que certains interprètes l'ont enrichi d'ornements comme pour mieux en traduire le sentiment d'improvisation » conclut Michel Dalberto.



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.

À vingt ans, il est lauréat du premier Concours Mozart à Salzbourg et reçoit le Prix Clara Haskil à l'unanimité. Le Premier Prix au Leeds International Piano Competition (où il succède à Radu Lupu 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, 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 et Ravel.

L'enseignement lui est primordial. Après douze ans au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, il est désormais professeur invité à la Hochschule für Musik de Weimar, à la Yehudi Menuhin School de Qingdao (Chine) et au Conservatoire Serge Rachmaninoff de Paris.

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

Il mène depuis plusieurs années une activité foisonnante en Chine.

‘Like Prometheus, the pianist alone at the keyboard plays faster and louder than any of his/her peers. The audience is mesmerised by his/her speed and the pyrotechnic effects that seem to push back technical limits.’

Is this really the only definition of virtuosity?

The Dictionnaire *Littré* offers some confusing insights, to say the least. This is because the meaning of the word underwent a transformation between two centuries, from the end of classicism heading towards flamboyant romanticism.

Thus, the *Littré* teaches us that virtuosos are both 'skilled individuals and in any field whatsoever.' Further on, it quotes an excerpt from Diderot's *Le Neveu de Rameau* (Rameau's Nephew) and 'those Italians in Rome [in the 14th century] who changed the word "virtus" from the idea of strength to that of talent, which led them to employ the term a virtuoso.' A few lines further down confusion arises when the writer is described as 'a fine mind, having a way with words; a virtuoso'. And, to conclude, the *Littré* mentions 'the pieces for a female singer in which one part would be devoted to the music, and another part to virtuosity.'

'Isn't this a gradual shift in the meaning of the word, since originally the virtuoso embodied virtues?' asks Michel Dalberto.

He goes on to explain: 'Before the French Revolution, music permeated the lifestyles of the aristocracy, or at any rate the socially educated, and aroused the curiosity of enlightened amateurs. Enlightened to the extent that virtuosity served the need for good taste and refinement, both acquired by birth. Showmanship was merely a trivial display of pretentious manners. True virtuosity, on the other hand, consisted of intellectual brilliance, playing with complexity in every sense of the word.'

Historically, virtuosity - with the exception of the unique performances of the castrati - did not belong to the spirit of the baroque period. Indeed, the second edition of the *Dictionnaire de l'Académie française*, in 1718, belatedly confirmed the appearance of the word.

Unlike the Germanic countries, where there was no break between classicism and romanticism, the French Revolution brought a clean break in the aesthetic continuity of national music. The new regime installed in power a bourgeoisie eager to appropriate the pleasures of an aristocracy whose intellectual and aesthetic codes it did not possess. In the space of a few decades, the virtuoso lost his status as a learned person for that of a skillful performer.

Throughout the 19th century, critics - Stendhal, Baudelaire, Berlioz, the chronicler and Flaubert, among others - reveled in false values while admiring athletic performances. The 'athlete' supplanted the creator. Physical strength, endurance, and agility overshadowed intellectual pursuits.

To emphasise the point, the virtuoso, this man of faded virtues, could no longer distinguish between good and evil...

Michel Dalberto points out a social context that is often overlooked: 'composers were the first performers of their own works. Mozart, Beethoven and so many others were praised above all for their improvisational skills. Even more prosaically, when princely patrons became scarce, the public had to be attracted to a performance for which an admission fee needed to be paid. Accommodating ever-larger audiences in ever-larger halls required ever-more powerful instruments. The nineteenth century brought about the promised revolutions including in the realm of instrument making.

It is precisely the early spirit of virtuosity that interests me, and which is the subject of this particular album. To tell the truth, the idea of such a recital came to me following a conversation with my Japanese agent. We were talking about the public's attraction to the most spectacular virtuosity. I was also thinking about a book that had impressed me when it was published thirty years ago: *Petit Traité des grandes vertus* (A small treatise on great virtues) by the philosopher André Comte-Sponville. It inspired me to write this eulogy on the sources of virtuosity.'

The choice of works for this album was no small task for a soloist whose repertoire includes many pieces considered 'virtuosic.' They also had to meet the requirements of the subject.

Michel Dalberto offers some food for thought. 'Being a great virtuoso doesn't necessarily mean playing a lot of notes simultaneously, as in Rachmaninov's Piano Concerto No. 3, where every finger is busy. Moreover, even a professional musician cannot hear all ten notes clearly at once. In fact, the saying 'he who can do more can do less' is... invertible! Indeed, a Mozart sonata, in which two or three notes are played distinctly at the same time, requires no particular musical knowledge from the listener. On the other hand, in the slow movements, this music demands an extremely sharp focus and attention to avoid breaking the dramatic tension of the phrases. Isn't this another expression of virtuosity?'

Alfred Cortot once said: 'Any art that claims to be based on technique is already doomed'. Michel Dalberto adds: 'What fascinates me about Cortot is that he never makes a mistake in terms of colour, timbre or phrasing. He is an outstanding storyteller. As Liszt used to say to his pupils, 'Tell me something...!' Without a dramatic backdrop, without a story to tell, (gratuitous) virtuosity makes no sense to me. That's why, in the Lisztian repertoire, I wasn't interested in works of pure digitality. What's more, I've noticed that the techniques employed and the pianistic hallmarks of the composers are prodigiously diverse and fascinating. With Brahms, the way in which he takes control of the keyboard is specific, unlike that of Chopin or Liszt. The way he moves his hands and fingers is unique and, dare I say it, at times un-pianistic. Did Brahms' hand have a particular morphology? Of all composers, he is probably one of those I would have most liked to hear and see play.'

Brahms or variations on virtuosity

For many pianists, the two books of *Die Variationen über ein Thema von Paganini* represent a holy grail in terms of technical difficulty, an 'unsurpassable pianistic perversity' as Alfred Brendel declared them to be. The 'Witches' Variations', as Clara Schumann called them, not only push back the limits of the piano techniques of the time, but they also make a genuine study of polyphony by evoking a succession of impressions and feelings within a strict architecture.

For Michel Dalberto, 'Brahms, like Schumann, Beethoven, Schoenberg, Wagner and Fauré, thinks of music horizontally, contrapuntally. Harmony derives from counterpoint and polyphony. The rhythmic element is another essential dimension of Brahms's writing, which borrows heavily from Hungarian moods. If I claim that the orchestra is implicit in the composer's piano writing, I can also claim the opposite!'

Mozart the refined virtuoso

Should the choice of the so-called 'easy' Sonata in C major be seen as a provocation on the part of the performer? Mozart's image is that of a virtuoso in his own works, the cadenzas of which he improvised. In this case, the work was by no means intended for beginners, because virtuosity is concerned with demonstrating a certain simplicity that is a guarantee of perfection. It consists in maintaining perfectly balanced tension and articulation.

Michel Dalberto explains: 'Every note is imbued with a meaning. When I approach a work by Mozart, whether it's a sonata, a concerto or a piece of chamber music, I recount a story or, more precisely, I imagine a scene from an opera. In this music, the confusion of genres is permanent: an aria underpins a sonata and a quartet, a symphony. I also have to admit that playing this sonata again, which I haven't played for years, is a particular pleasure. It's not the same work that I'm discovering because I don't feel the same things in the same way. I need to bring out the flexibility in the vocal line, the imaginary dialogues, in short a 'humanity'. The story enriches itself through the repeats, which have to be varied and performed in a spirit that suggests improvisation.'

Liszt or the virtuosity of the illusionist

Of the nearly seven hundred scores in Franz Liszt's catalogue, more than half are transcriptions, paraphrases, arrangements, fantasies on themes and reminiscences. It is precisely this last term that defines the piece Liszt dedicated to Bellini's *Norma*, Bellini being a composer who fascinated him for the dramatic dimension of his oeuvre. Dated 1841, *Réminiscences de Norma* is the last score that the composer devoted to the Italian musician's operatic repertoire, after *Réminiscences des Puritains*, followed by *I Puritani, introduction et polonaise, Hexaméron*, variations on the march from *I Puritani* and, finally, the *Fantaisie sur des motifs favoris de La Sonnambula*.

Réminiscences de Norma interlaces seven themes of incredible technical difficulty. And yet it is the necessary stamina that represents the most impressive challenge, confides Michel Dalberto: 'maintaining the tension and keeping enough strength to work up to the great crescendo that makes its appearance in the middle of the piece and brings the work to a dazzling conclusion is a challenge. The hands become fatigued, especially since the the chords are so spread out. It's pure acrobatics. I discovered this score thanks to Zoltan Kocsis, who was an extraordinary musician.

Liszt was opportunistic, eager to feed his immense renown by drawing inspiration from the most celebrated opera arias. Charity begins at home...

The proverb suits the personality of the composer, who, from the moment he settled in Paris, sought a piano with maximum sound projection and a very light touch. *Les Pianos Érard* met his requirements at the time.

'It's the colour of the piano that matters to me above all. There is no ideal piano. However, I must admit that the idea of having several instruments in the same concert to highlight pieces of different styles is appealing,' observes Michel Dalberto.

Virtuosity in the service of dance

La Valse from the opera *Faust*, Concert Paraphrase after Gounod's opera dates from 1861. Gounod's work, like that of Bellini, stimulated Liszt to such an extent that he also became attached to *Les Sabéennnes-berceuse* from *La Reine de Saba* and *Les Adieux-rêverie* from *Roméo et Juliette*. The spectacular nature of Faust's Valse is revealed from the very first bars, with an unusually grand stage entrance. The choreography emerges from the mass of sound. This mass of sound itself emerges from the depths of the earth and perhaps inspired Ravel for his own *Valse*. It is up to the performer to convey the shimmering scenery, the painting of the movement reminiscent of the trance-like state of *Mephisto Valse*, and even the aria from the love duet in Act II is captivating in its bewitching tenderness.

'Virtuosity resides less in the endurance experienced in *Les Réminiscences de Norma* than in the increasingly rapid movements of the hands. It is necessary to restore the feeling of acceleration, to colour this score to such an extent that some performers have enriched it with ornaments as if to better convey the feeling of improvisation' concludes Michel Dalberto.



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.

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.

Teaching is of paramount importance to him. After twelve years at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, he is now a guest professor at the Hochschule für Musik in Weimar, the Yehudi Menuhin School in Qingdao (China) and the Conservatoire Serge Rachmaninoff in Paris.

A renowned chamber musician, he plays in trio formation with Renaud and Gautier Capuçon, in duo partnerships with Boris Belkin, Vadim Repin, Yuri Bashmet, Truls Mørk and Emmanuel Pahud, and performs the piano quintet repertory with the Ébène, Modigliani and Hermès quartets. In the domain of vocal music, he has partnered Jessye Norman, Barbara Hendricks, Nathalie Stutzmann, Stephan Genz and Stanislas de Barbeyrac.

For several years now, he has worked extensively in China.

ヴィルトゥオジティ 礼讃

ミシェル・ダルベルト (ピアノ)

フランツ・リスト (1811-1886)

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | 「ファウスト」(グノー)のワルツ - 演奏会用パラフレーズS.407 | 12'16 |
|---|------------------------------------|-------|

ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (1756-1791)

- | | | |
|---|--------------------------------|-------|
| | ピアノ・ソナタ第15番 八長調 K. 545「易しいソナタ」 | 13'03 |
| 2 | 第1楽章 アレグロ | 5'30 |
| 3 | 第2楽章 アンダンテ | 5'27 |
| 4 | 第3楽章 ロンド：アレグレット | 2'06 |

ヨハネス・ブラームス (1833-1897) / ミシェル・ダルベルト
パガニーニの主題による変奏曲 イ短調 op. 35

第1部	11'37
5 主題	0'35
6 第1変奏	0'33
7 第2変奏	0'37
8 第3変奏	0'38
9 第4変奏	0'56
10 第5変奏	0'51
11 第6変奏	0'31
12 第7変奏	0'36
13 第8変奏	0'37
14 第9変奏	1'28
15 第10変奏	1'48
16 第11変奏: アンダンテ	1'15
17 第12変奏	1'12
第2部 *	10'02
18 第1変奏	0'54
19 第2変奏: ポコ・アニマート	0'39
20 第3変奏	0'36
21 第4変奏: ポコ・アレグレット	0'56
22 第5変奏	0'27

23	第6変奏:ポコ・ピウ・ヴィヴァーチェ	0'29
24	第7変奏	0'24
25	第8変奏:アレグロ	0'43
26	第9変奏	1'03
27	第10変奏:フェローチェ・エネルジコ	0'57
28	第11変奏:ヴィヴァーチェ	0'36
29	第12変奏:ウン・ポコ・アンダンテ	1'24
30	第13変奏:ウン・ポコ・ピウ・アンダンテ	0'54
31	第13変奏(第1部)	0'42
32	第14変奏:アレグロ(第1部)	2'39

フランツ・リスト (1811-1886)

33	「ノルマ」(ベッリーニ)の回想S.394	17'52
----	----------------------	-------

セルゲイ・ラフマニノフ (1873-1943)

34	何処へ? (シューベルト《美しき水車小屋の娘》から)	2'48
----	----------------------------	------

TT: 71'02

* ミシェル・ダルベルトは、《バガニーニの主題による変奏曲》の第2部の冒頭〈主題〉を省き、第2部の終曲の代わりに第1部の終曲〈第14変奏〉を演奏しております。

「プロメテウスのごとく、ピアニストは独りで鍵盤に向かい、他のいかなるピアニストよりも速く・大音量で演奏する。聴衆は啞然とし、スピードと、技術の限界を押し広げるかのような華々しい効果に酔いしれる」

果たしてこれは、ヴィルトゥオジティの唯一の定義だろうか？

エミール・リトレの『フランス語辞典』[以後、『リトレ』]は、控えめに言っても、私たちを混乱させる。なぜならヴィルトゥオジティという語の意味は、古典主義時代末期から燦然たるロマン主義時代までの200年のあいだに変化を遂げたからである。

『リトレ』によれば、ヴィルトゥオーゾとは「腕が立つ人」であり「特定の分野には限られない」。この項目は、続いてディドロの『ラモーの甥』の一部を引用し、「"virtus"という語の意味を"力"から"才能"へと変化させ、"virtuose"という語を用いるに至った(14世紀)ローマのイタリア人たち」に言及している。そして数行先で、作家が「機知に富む才人、優れた文士、ヴィルトゥオーゾ」と定義されるとき、私たちは混乱することになる。最後に『リトレ』は、「音楽にもヴィルトゥオジティにも重きを置く、女性歌手用の作品」に言及している。

「もともとヴィルトゥオーゾは“virtus”[徳・美德]を体現していた……そしてこの語の意味は徐々に変移したわけでしょう？」と、ミシェル・ダルベルトは問いかける。

ダルベルトいわく、「フランス革命以前に、音楽は王侯貴族たち——あるいは少なくとも社会的に教養のある人びと——の生活様式に浸透していました。そして音楽は、十分に見識のあるアマチュアたちの好奇心を掻き立てていました。彼らにとってヴィルトゥオジティは、あくまで生来の良き趣味と洗練に奉仕するものであり、単なる技術のひけらかしは野暮な行為でした。真のヴィルトゥオジティとは、輝かしい知性を誇示し、複雑なるもの——この語がもつあらゆる意味において——を巧みに操ることを意味したのです」

音楽史を振り返ると、ヴィルトゥオジティは——カストラートの特異な演奏を例外とすれば——バロック時代の精神には属さない。じっさい、この語の『アカデミー・フランセーズ辞典』[初版：1694年]での初出は遅く、1718年の第2版においてであった。

ドイツ語圏の国々の音楽史は、古典派からロマン派へと切れ目なく移行した。しかしフランス革命は、フランス音楽史の美学的な流れに断絶をもたらした。新たな政体で権力を握ったのは、王侯貴族たちの娯楽に飛びついたブルジョワ（産業資本家）たちであったが、そのさい、知的・美的なコード（倫理規定）は引き継がれなかったのである。その後の数十年間に、ヴィルトゥオーゾは、学識のある人物としての地位を失い、腕利きの演奏者とみなされるようになる。

19世紀の批評家たち——とりわけ、スタンダール、ボードレー、ペルリオーズ（音楽評論家でもあった）、フロベール——は、“アスレチック”な演奏に感服し、うわべの価値に無上の楽しみを見出した。創造性が“スポーツ性”にとって代われ、知的な探求よりも物理的な力強さやスタミナや敏捷さが重きをなすようになったというわけだ。

誇張を恐れずに言えば、徳の薄れたヴィルトゥオーゾは、もはや善と悪を見分けることは無くなった……

ミシェル・ダルベルトは、ある社会的背景がしばしば過小評価されていると指摘する。「作曲家たちは、自作の初演者でした。そしてモーツァルトや、ベートーヴェンや、他の多くの作曲家たちは、何よりも即興者として高く評価されていました。より俗な話をするなら、王侯貴族のパトロンの減少にともなって、入場料を取る公演に一般の聴衆を呼び込む必要が生じました。より大きな会場で、より多くの聴衆を迎えるには、より強力な楽器で演奏しなければなりません。こうして19世紀は、楽器製作の分野にまで、輝かしい未来が約束された革命を波及させました。私は、まさにこの初期のヴィルトゥオジティの精神に興味を抱き、本アルバムのテーマとしたのです。実は、このリサイタル・プログラムの案は、私の日本のマネージャーとの会話をきっかけに生まれました。私たちは、聴衆を惹きつける華麗で迫力満点なヴィルトゥオジティについて話していたのです。また私は、30年前の出版時に強い印象を受けた本についても思いを巡らせました——哲学者アンドレ・コント＝スポンヴィルの著作『Petit Traité des grandes vertus[邦題:ささやかながら、徳について]』を読んだとき、ヴィルトゥオジティの源泉をたどって讀えてみたいと思ったのです」

今回の選曲は、通常「ヴィルトゥオジック」であるとされる多くの曲をレパートリーとするソリストにとって、たやすい作業ではなかった。それぞれの収録曲が、テーマの要求に応えなければならなかったからである。

ミシェル・ダルベルトは、私たちに幾つかの“思考の材料”を差し出している。「偉大なヴィルトゥオーゾであることは、必ずしも——たとえば10本の指が総動員されるラフマニノフの《ピアノ協奏曲第3番》におけるように——大量の音を同時に弾くことを意味しません。しかも、プロの音楽家でさえ、これら10個の音を同時に・鮮明に聞き取ることはできないのです。“Qui peut le plus peut le moins[大事をなしうる者は小事もなしうる]”という諺は、逆も然りです！ 2〜3個の音が同時に・明瞭に鳴らされるモーツァルトのソナタは、聞き手に、特定の音楽的知識をいっさい要求しません。他方、彼の緩徐楽章は、フレーズのドラマティックな緊張感を削ぐことのないよう、極めて研ぎ澄まされた集中力と注意力が聞き手に求められます。それは、ヴィルトゥオジティがはらむ別の表現なのではないでしょうか？」

かつてアルフレッド・コルトーは、「テクニックを標榜する芸術は、すでに破滅を運命づけられている」と述べた。ミシェル・ダルベルトは、次のように補足する。「私がコルトーの演奏に魅了されているのは、何よりも彼が、音色、響き、フレージングの面で、決して誤りをおかさないからです。彼は天才的な語り手です。リストも、弟子たちに“何かを語ってくれ!”と伝えていたそうですね。劇的な背景がなく、紡がれる物語もない、(抛り所なき)ヴィルトゥオジティは、私の目には無意味に映ります。だからこそ私は、リストのレパートリーのなかで、純粋に指の動きが追求されている作品には関心が抱けません。しかも私からすれば、作曲家たちが用いているテクニックや、彼ら独自のピアノの扱い方は、驚くほど多様で魅力的です。たとえばブラームスの場合、鍵盤のコントロールの仕方が独特で、ショパンやリストのそれとは全く異なります。両手と指の動きがユニークで、あえて言えば、ピアニスティックではない時があるのです。ブラームスの手は特異な形態だったのでしょうか？ おそらく彼は、私が実演を最も見聞かしてみたい作曲家の一人です」

ブラームス、あるいはヴィルトゥオジティの変奏

多くのピアニストにとって、《パガニーニの主題による変奏曲》(全2部)は、技術的に最難曲であるという点で、聖杯のような存在である。アルフレート・ブレンデルが「太刀打ちできない恐るべきピアノ曲」と呼び、クララ・シューマンが「魔女たちの変奏曲」と呼んだこの作品は、当時のピアノ・テクニックの限界を押し広げただけではない——ブラームスは、厳格な構造の枠組みのなかで次々と移り変わる印象や感情を喚起することによって、真の意味でポリフォニーを探求している。

ミシェル・ダルベルトにとって「ブラームスは、シューマンやベートーヴェン、シェーンベルク、ワーグナー、フォーレと同じく、水平的・対位法的に音楽を思考する作曲家です。その和声は、対位法と多声的書法から生まれています。またリズム的な要素は、ハンガリーの曲想から多くのアイデアを得たブラームスの書法の重要な側面の一つです。彼のピアノ音楽にはオーケストラが潜んでいると言えますし、その逆もまた然りです!」

モーツァルト、あるいは純化されたヴィルトゥオーゾ

「易しいソナタ」の愛称をもつ《ピアノ・ソナタ第15番 八長調K.545》が本盤に収められているのは、ミシェル・ダルベルトによる挑発なのだろうか？ モーツァルトのイメージは、“自作を奏で、そのカデンツァを即興で弾くヴィルトゥオーゾ”である。K.545は決して初心者向けではない。というのも、この曲におけるヴィルトゥオジティとは、ある種の簡明さを、完璧さの証（あかし）として示すことにある。つまりピアニストは、完璧なバランスで緊張感とアーティキュレーションを維持するよう求められている。

ミシェル・ダルベルトは次のように詳述する。「ここでは1音1音が意味を有しています。モーツァルトの作品に取り組むとき、それがソナタであろうと、協奏曲であろうと、室内楽曲であろうと、私は何らかの物語をこしらえます。より正確に言えば、オペラの一場面を想像します。モーツァルトの音楽世界では、さまざまなジャンルが絶えず混在しています。アリアが器楽のソナタに生気を与え、弦楽四重奏曲が交響曲を支えている、というふうに。そして私は今回、K.545を数年ぶりに演奏することに、特異な喜びも感じました。私が対峙したのは、もはや同じ作品ではありませんでした。なぜなら、演奏曲は同じでも、私自身の感性が変化していたからです。今回は、声楽的な旋律のしなやかさや、架空の対話……要するに“人間らしさ”を見出そうと努めました。リピートのさいに変化を加えたり、即興を彷彿させるような弾き方をしたりすることで、“物語”はさらに豊かさを増しています」

リスト、あるいは奇術師のヴィルトゥオジティ

フランツ・リストの作品カタログをなす約700曲のうち、半数以上が、編曲、パラフレーズ、何らかの主題による幻想曲、あるいは別の曲の回想である。そしてこの「回想」こそが、ベッリーニの歌劇《ノルマ》にもとづくリストの楽曲を定義する言葉でもある。リストは、イタリアの作曲家ベッリーニの作品のドラマティックな側面に熱を上げていた。1841年の作である《「ノルマ」の回想》は、リストがベッリーニのオペラをもとに手がけた最後の曲である。これに先立ちリストは、《「清教徒」の回想》、《「清教徒」序奏とポロネーズ》、《清教徒》の〈清教徒の行進曲〉にもとづく変奏曲《ヘクサメロン》、《「夢遊病の女」の動機による幻想曲》を書いていた。

7つの主題が絡み合う《「ノルマ」の回想》には、途轍もなく難易度の高いテクニックが散りばめられている。とはいえミシェル・ダルベルトによれば、この曲が突きつける最大の課題はスタミナであるという。「この曲の半ばで展開される壮大なクレシェンドのために緊張感と十分な体力を維持し続け、この曲を華麗に弾き終えるのは、賭けも同然のチャレンジです。両手とも、とりわけ幅の広い和音のせいで疲れます。完全にアクロバットの世界です。私は、傑出した音楽家だったゾルタン・コチシュのおかげで、この曲と出会いました。」

便乗を厭わなかったリストは、当時の最も有名なオペラのアリアから靈感を得つつ、自らの揺るぎない名声をいっそう高めようと腐心した。“Charité bien ordonnée commence par soi-même[慈善は我が身から始まる]”……

この諺は、リストの人となりをよく表している。ところで彼は、パリに住まいを移すやいなや、大音量の出る、できるだけ軽いタッチのピアノを探し求めた。この要求に応えたのがエラール社のピアノだ。

「私にとって何よりも重要なのは、ピアノの音色です。理想的なピアノなど存在しません。しかし、各演奏曲の価値を最大限に引き出すために、一つのコンサートで数台の楽器を用いるというアイデアには心惹かれます」と、ミシェル・ダルベルトは語る。

舞踊に仕えるヴィルトゥオジティ

グノーのオペラにもとづく《「ファウスト」のワルツ - 演奏会用パラフレーズ》は、1861年の作である。グノーは、ベッリーニと同様にリストの創作欲を刺激した。じっさいリストは、オペラ《シバの女王》の〈シバの女王たち〉と《ロメオとジュリエット》の〈別れ、夢想〉をもとに曲を手がけてもいる。リストは、《ファウスト》の〈ワルツ〉の迫力を早くも冒頭の数小節で表現してみせた——それは、類まれに壮大な舞台登場シーンを想像させる。大地の奥深くから生じた響きの塊から、舞踊が現れる。この響きの塊はおそらく、のちにラヴェルの《ラ・ヴァルス》にインスピレーションを与えることになる。演奏者は、舞台装飾の多彩な輝きや、《メフィスト・ワルツ》のトランス状態を彷彿させる活弁な光景を、音に翻訳していく。ひるがえって、第2幕の愛の二重唱のアリアは、その魅惑的な優しさによって私たちをうっとりさせます。

ミシェル・ダルベルトいわく、「『ノルマ』の回想」が求めるスタミナよりも、次第に加速していく両手の動きのなかに、より鮮明にヴィルトゥオジティがみとめられます。この曲では、“加速感”を生み出し、ふんだんな色彩を引き出す必要があります——演奏者の中には、よりいっそう即興性を際立たせるために装飾音を加える人さえいます」



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・ラインズドルフ、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。

教育活動に何よりも重きを置くダルベルトは、パリ国立高等音楽院にて12年にわたり教鞭をとった。現在は、ワイマール音楽大学、ユーディ・メニューイン音楽学校青島校(中国)、パリのラフマニノフ音楽院で客員教授として後進の育成に励んでいる。

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、ユーリ・バシュメット、トルルス・モルク、エマニュエル・バユとのデュオ、エペーヌ四重奏団、モディリアーニ四重奏団、エルメス四重奏団とのクインテット等で活躍。声楽家のジェシー・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、ステファン・ゲンツ、スタニスラス・ドゥ・バルベラックらとの共演も高い評価を得た。

近年は中国にて精力的な音楽活動を展開している。

LDV78.9

Ludwig van Beethoven

Sonate pour piano n°8 en Do mineur, op.13, Pathétique
 Sonate pour piano n°12 en La bémol majeur, op.26, « Funèbre »
 Sonate pour piano n°14 en Do dièse mineur, op.27 n°2, « Clair de Lune »
 Sonate pour piano n°23 en Fa mineur, op.57, « Appassionata »
 Sonate pour piano n°32 en Ut mineur, op.111

LDV105

Franz Liszt • « Once upon a Time »

Années de Pèlerinage, Première Année,
 « Suisse », S.160 : Vallée d'Obermann, S.160/6
 Études d'exécution transcendante, S.139
 Paysage, S.139/3
 Mazeppa, S.139/4
 Ricordanza, S.139/9
 Chasse-neige, S.139/12
 Sonate en Si mineur, S.178

Avec / with Michel Portal

LDV96

Francis Poulenc

Sonate pour clarinette et piano

Robert Schumann

Phantasiestücke op.73 · Drei Romanzen op.94

Johannes Brahms

Sonate n°2 en Mi bémol majeur op.120 n°2

Alban Berg

Quatre Pièces pour clarinette et piano op.5



© La Prima Volta 2024 & © La Dolce Volta 2025

Enregistré en l'Église protestante unie Bon Secours, Paris
du 27 au 30 août 2024

Direction de la Production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique, montage et mastering : François Eckert

Piano Steinway D-274 préparé par Vitaly Schumkin

Textes : Stéphane Friédérich

Traduction et relecture : Christopher Bayton (GB) - Kumiko Nishi (JP)

Photographies : Lyodoh Kaneko, Primol Xue

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

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV148







Virtus

Michel Dalberto

Franz Liszt

Valse de l'opéra Faust de Gounod S.407
Réminiscences de Norma (d'après Bellini), S.394

Wolfgang Amadeus Mozart

Sonate n°15 en Do majeur, KV545, « Facile »

Johannes Brahms

Variations sur un thème de Paganini en La mineur, op. 35

Sergueï Rachmaninoff

Wohin ? (transcription pour piano
extraite de *La Belle Meunière* de Franz Schubert)



Made in Czech Republic



3 760419 360061 >

Total Timing: 71'02

English commentary inside

日本語解説付