

Cédric Pescia

claves

Schumann

The Complete Works for Piano, Vol. 5

Carnaval op. 9, Impromptus op. 5, Albumblätter op. 124, Novelletten op. 21, Gesänge der Frühe op. 133, Sieben Clavierstücke in Fughettenform op. 126, Variationen über ein Thema von Schubert «Sehnsuchtswalzervariationen»

Deutschlandradio Kultur





Poesie und Maskerade

Eine «neue poetische Zeit» für die Tonkunst herbeizuführen – mit diesem ambitionierten Ziel trat in den 1830er Jahren der junge Robert Schumann auf den Plan. Das zeitgenössische Musikleben schien ihm in philiströser Langeweile und akademischer Trockenheit erstarrt, während Bach und Beethoven unerreichbar fern lagen, als Gipfelpunkte eines musikgeschichtlichen Höhenzuges, der vorläufig nicht zu übersteigen war. Ein anderer Komponist jedoch versprach Rettung aus der verfahrenen Situation, und an dessen Spuren heftete sich Schumann mit solcher Hingabe, dass er im Rückblick fast verschämt bemerkte: «Wer schwärmt nicht einmal!» Gemeint ist Franz Schubert, über den Schumann bereits 1828 notiert hatte, seine Musik würde «das Non plus ultra der Romantik» bedeuten.

Was aber war es, das Schumann an dem jung verstorbenen Wiener Kollegen anzog? Eben jenes Moment des «Poetischen», das für ihn zur Richtschnur seines eigenen Frühwerkes werden sollte, im Sinne einer assoziationsgesättigten Bildlichkeit und erzählerischen Qualität von Musik, die keinesfalls mit illustrativer Tonmalerei verwechselt werden darf – und dies, obwohl Schumann Schubert explizit als «phantasiereichen Maler» bezeichnete. Nicht eine Virtuosität im Vertonen von außermusikalischen Vorgängen war hiermit

gemeint, sondern Schuberts Fähigkeit, ebenso «pittoreske» wie «charakteristische» Klänge zu erfinden und damit «specielle Leidenschaften», ja sogar «jeden Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen» zu können, als erzähle seine Musik «von romantischen Geschichten, Rittern, Mädchen und Abenteuern». Entscheidend ist das Prinzip des Als-ob: Schuberts Musik steht für sich selbst, sie bedarf der Geschichten und Bilder nicht, um verstanden zu werden; aber dass sie die Suggestionskraft besitzt, solche Geschichten und Bilder auszulösen oder assoziieren zu lassen, gibt ihr eine Dimension, die über die bloßen Töne in das Reich der Poesie hinausführt. Davon fühlte sich der junge Schumann in einem Maße fasziniert, dass er direkt bei Schubert anzuknüpfen versuchte und dessen Kunst zum Vehikel seiner eigenen Ästhetik, aber auch seiner ganz persönlichen Lebensumstände machte – ein Zug ins Private, der Schumanns früher Klaviermusik generell eigen ist.

Letzteres geschah erstmals am Ende der 1820er Jahre während Schumanns Studienzeit in Leipzig, als er seine Liebe zu Agnes Carus mit Schuberts sogenanntem Sehnsuchtswalzer, der Nr. 2 aus den 36 Originaltänzen für Klavier op. 9 (D 365) verknüpfte, so obsessiv, dass ihn diese Melodie in den Folgejahren nicht mehr loslassen sollte: Bis 1834 arbeitete er in mehreren Anläufen an

einem Variationenwerk über den Sehnsuchtswalzer, das schließlich Fragment bleiben, aber Eingang in eine andere, gewichtige Komposition finden sollte: als «Préambule» der Carnival betitelten Scènes mignonnes sur quatre notes op. 9 (die Spielfassung der unvollendeten Sehnsuchtswalzer-Variationen stammt von Andreas Boyde). Mit der kompositorischen Verschiebung ging – typisch für Schumann – eine biographische einher: Hatte der Sehnsuchtswalzer Agnes Carus gegolten, so bezogen sich jene vier Noten, die dem Carnival zugrunde liegen (A – Es – C – H bzw. Es – C – H – A), auf den Wohnort von Schumanns damaliger Verlobter Ernestine von Fricken, das böhmische Städtchen Asch, in Verbindung mit einer Chiffrierung von Schumanns eigenem Nachnamen. Gleichzeitig werden in der Nr. 11 («Chiarina») sowie in der Nr. 16 («Valse allemande») des Carnival Kompositionen Clara Wiecks zitiert, wie schon ausgiebig in den 1833 entstandenen Impromptus op. 5, die letztlich eine freie Variationsfolge über Clara Wiecks (ihrerseits Schumann gewidmete) Romance variée op. 3 darstellen – die leidenschaftliche Beziehung zu der damals gerade 14jährigen warf musikalisch bereits ihre Schatten voraus. In den 1838 komponierten Novelletten op. 21, von denen Schumann sagte, sie müssten eigentlich «Wiecketten» heißen, sollte dieses Vexierspiel auf die Spitze getrieben werden, vor allem in der Nr. 8, wo ein Zitat aus Claras

Nocturne op. 6/2 als «Stimme aus der Ferne» über die akustisch gleichsam abgeblendeten Figurationen der linken Hand dahinschwebt.

Zwei Aspekte sind allerdings zu beachten, und dies führt wieder zur Idee des «Poetischen» zurück. Erstens ging es Schumann nicht darum, dass die einkomponierten Anspielungen, beziehungsreichen Titel und enigmatischen verbalen Einsprengsel der Werke – etwa die Bemerkung «Stimme aus der Ferne» im Notentext der Novelletten – wirklich ‚entschlüsselt‘ werden müssen. Im Gegenteil: Gerade das Mysteriöse, für den Außenstehenden Unerklärbare solcher Zutaten sollte die poetische Wirkung der Musik erhöhen, besonders markant in Carnival durch die zwischen «Réplique» (Nr. 8) und «Papillons» (Nr. 9) in der Partitur abgedruckten «Sphinxes», wie Zauberformeln anmutende Zitate jener vier Noten, auf denen die Komposition basiert, deren verborgener Sinn jedoch für den Spieler (und Hörer) ein Rätsel bleiben soll. Zweitens aber darf man diese ‚Geheimniskrämereien‘ auch nicht allzu ernst nehmen, sind sie doch Bestandteil einer in Schumanns frühem Klavierwerk omnipräsenten und regelrecht zum Formprinzip erhobenen Strategie der Maskerade, ganz gleich, ob Letztere als Carnival, als Faschingschwank aus Wien oder – wie in Papillons – als imaginärer Maskenball realisiert ist. Zu spekulieren, was hinter den Verkleidungen und Larven

steckt, ohne es doch je erraten zu können, und gerade dadurch das unergründliche Sphinx-Rätsel der Musik ahnungsvoll zu spüren: So mag sich Schumann die Rezeption seiner Klavierwerke vorgestellt haben. Von daher ist es kein Zufall, dass er in einem berühmten, als literarische Miniatur-Szene gestalteten Artikel über Franz Schuberts Deutsche Tänze op. 33 (D 783) die fiktiven Zuhörer in der Komposition einen «ganzen Fasching» wahrnehmen lässt, den sie sogar mit Hilfe einer *Laterna magica* an die Wand projizieren. Durch die assoziativ mit dem Klanggeschehen verbundenen Schattenbilder gewinnt die Musik plastische Konkretetheit und bleibt doch selbst in solcher Visualisierung magisch – eine Welt der Poesie, die die Grenzen der Künste zum Verschwinden bringt.

Noch der späte, eher skeptisch auf sein eigenes Jugendwerk zurückblickende Schumann mochte nicht ablassen von der Alchemie geheimnisvoller Titel, die mehr verrätseln als enthüllen: Was die 1853 entstandenen Gesänge der Frühe op. 133 schildern, bleibt unbestimmt – dass es wirklich nur «die Empfindungen beim Herannahen [...] des Morgens» sein sollen, wie Schumann in einem Brief an den Verleger Arnold schrieb, darf bezweifelt werden, taucht im Zusammenhang mit der Komposition doch immer wieder auch der Name «Diotima» auf, unter dem der Dichter Friedrich Hölderlin die von

ihm angebetete Hamburger Kaufmannsgattin Susette Gontard literarisch verewigt hatte. Wenn Schumanns letztes veröffentlichtes Klavierwerk vor diesem Hintergrund ebenfalls ein poetisches Rätsel in sich birgt, so muss dieses, im Gegensatz zu vielen Anspielungen der frühen ‚autobiographischen‘ Stücke, bis heute als ungelöst gelten.

Arne Stollberg

Gerhard Dietel, «Eine neue poetische Zeit». Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns, Kassel u. a. 1989

Marie Luise Maintz, Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns. Studien zur Ästhetik und Instrumentalmusik, Kassel u. a. 1995

Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke, hrsg. von Helmut Loos, 2 Bände, Laaber 2005

Schumann Handbuch, hrsg. von Ulrich Tadday, Stuttgart und Kassel 2006



In Lausanne geboren, schweizerisch-französische Pianist Cédric Pescia studiert am Lausanner Konservatorium (Christian Favre), am Konservatorium in Genf (Dominique Merlet) und an der Universität der Künste Berlin (Klaus Hellwig). Er erhält bei Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Ivan Klansky, Irwin Gage, Christian Zacharias, Ilan Gronich, Dimitri Bashkurov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William G. Naboré et Fou T'song und bei Alban Berg Quartett.

Cédric Pescia gewinnt den 1.Preis (Gold Medalist) der Gina Bachauer International Artists Piano Competition 2002 in Salt Lake City, USA.

Cédric Pescia konzertiert auf der ganzen Welt. Cédric Pescia wurde 2007 mit dem Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture ausgezeichnet. Er ist auch Preisträger der Fondation Leenaards in Lausanne. Das Duo Nurit Stark (Violine) und Cédric Pescia wird von der Forberg-Schneider Stiftung gefördert.

«Quand je joue sa musique, j'ai l'impression qu'il est là, avec moi»

Les œuvres présentes dans cet enregistrement couvrent l'entière vie créatrice de Robert Schumann et permettent une incursion aussi passionnante que dramatique dans son univers – mieux encore, dans le quotidien même du compositeur: ainsi que l'exprime Cédric Pescia, «on ressent chez Schumann un véritable besoin d'écrire; chez lui, l'acte de création est palpable, lié à son état psychique du jour. On remarque les recherches, les ratures, les obsessions d'une vie également ; il n'y a pas chez le natif de Zwickau de «filtre» entre l'art et la vie ».

Des premières pièces écrites par Schumann, les *Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck op. 5* de 1832-33 ne sont pas la plus connue. Contemporains des célèbres *Papillons*, ils représentent pour Cédric Pescia une découverte: «C'est déjà du grand Schumann! Avec des audaces harmoniques qui ne s'inspirent ni de Schubert, ni de Beethoven, et une certaine folie de contrepoint!» Une allusion à la section fuguée sur laquelle s'achève cette série de variations où Schumann se confronte au modèle beethovénien, celui en particulier des variations dites «*Eroica*» qui elles aussi se terminent par une fugue – un modèle qui se retrouvera chez les romantiques tardifs, ainsi dans les

Variationen über ein Thema von G.F. Händel de Brahms.

La variation est d'ailleurs au centre de l'art de Schumann, dont beaucoup de compositions adhèrent à ce genre, de manière plus ou moins explicite ou déguisée selon les cas. Dans les années où il publia ses premières partitions, le compositeur fut particulièrement intéressé par la variation et mit en chantier plusieurs cycles, dont certains ne furent par ailleurs jamais achevés, à l'instar des *Variationen über den «Sehnsuchtswalzer»* von Franz Schubert (*Variations sur la «Valse nostalgique»* de Franz Schubert). Une œuvre certes inachevée mais pas sans lendemain, puisque certaines parties allaient se retrouver peu après dans le *Carnaval*, composé en 1834-35. Ce cycle de très brèves pièces touche en plein à l'esthétique du fragment, centrale chez un compositeur dont beaucoup de partitions sont de fait constituées d'une succession de formes concises. «Le goût de la variation relève également de l'esthétique du fragment», remarque Cédric Pescia. «Le grand défi de la variation est en effet de soigner le détail dans le cadre de la grande forme.» Quand on l'interroge sur la place que joue dans son interprétation le contenu poétique de l'œuvre de Schumann – à l'instar des titres parfois énigmatiques présents dans le *Carnaval* – le pianiste répond: «Ce sont là des

choses connues et acceptées. Le plus important est précisément de saisir l'esprit du fragment, quelque chose qui veut aller vers quelque part, qui ne l'atteint pas et repart aussitôt sur autre chose.» L'esthétique du fragment se lit aussi dans les pièces inachevées de Schumann, ainsi que dans celles abandonnées ou bien encore retirées de tel ou tel opus pour parfois se retrouver dans un autre recueil. Les *Albumblätter* op. 124, publiés en 1853, constituent ainsi une collection de pièces diverses, composées entre 1832 et 1845 et qui avaient été rejetées, pour des raisons souvent formelles, d'ouvrages antérieurs – il en va de même pour les *Bunte Blätter* publiées en 1851. Ce procédé alors inédit offrait aussi aux pianistes amateurs de l'époque un choix de pièces aux exigences techniques généralement modestes, mais dont la qualité musicale est souvent celle du meilleur Schumann.

Du jaillissement créatif de la jeunesse jusqu'aux deux années de silence à l'asile d'Endenich près de Bonn, le parcours de Schumann est marqué par un obscurcissement dans la psychose qui, peu à peu, le dominait. Un obscurcissement qui, au piano, se traduit dans le registre, comme le note Cédric Pescia: «Plus Schumann avance, plus il utilise le grave du piano, plus la couleur s'assombrit. A cet égard, les *Novelletten* op. 21 marquent une ligne de partage sty-

listique. L'œuvre représente un cas extrême chez le compositeur avec déjà des éléments particulièrement obsessionnels qui, ajoutés à sa longueur, la rendent difficilement présentable en concert.» Ce cycle de huit pièces fut écrit en 1838, année faste qui vit naître également les *Kreisleriana* et les *Kinderszenen*.

Les *Gesänge der Frühe* op. 133 (Chants de l'aube) et les *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 (Sept pièces en forme de fughette) datent de 1853, la dernière année créatrice du compositeur. L'opus 126 n'est pas son premier exercice de style dans l'écriture contrapuntique (on peut notamment mentionner les *Vier Fugen* op. 72 de 1845) et témoigne de l'admiration qu'il porta sa vie durant envers Bach. L'œuvre fait assurément partie des créations les plus incomprises de son auteur: sept petites fugues dépouillées qui apparaissent comme un îlot dans sa production. «Il y a une nostalgie et une tristesse poignantes dans cette musique qui me touche énormément» avoue Cédric Pescia. «Il ne faut comparer ces pièces ni avec les fugues de Bach ou de Beethoven, ni avec celles des romantiques tardifs tels Brahms ou Reger. On peut par contre les mettre en parallèle direct avec les *Gesänge der Frühe* qui représentent la face moins stricte, plus improvisée d'un même visage.» Ce dernier cycle, s'il ne constitue pas l'ultime compo-

tion de Schumann, prend néanmoins valeur de testament. Nous sommes loin ici d'une pièce de bravoure comme l'était le Carnaval. L'idée poétique du recueil s'inspire de Friedrich Hölderlin, l'un des plus éminents poètes allemands, auteur également du roman épistolaire *Hyperion*. Il est saisissant que Schumann compose ces bouleversants Chants de l'aube au crépuscule de sa vie, en s'inspirant d'un auteur qui, mort en 1843, avait passé les quelque quarante dernières années de son existence en reclus à Tübingen, dans les affres de la folie.

Les *Gesänge der Frühe* furent écrits au lendemain de la visite que le jeune Johannes Brahms rendit à Schumann et qui provoqua chez ce dernier un ultime flot créatif. Un témoignage direct de cette constante et intime proximité entre l'acte de création et la vie que Cédric Pescia décèle chez le compositeur et qui rend son interprétation si particulière: «Quand je joue sa musique, j'ai l'impression qu'il est là, avec moi. Interpréter Schumann est comme faire revivre un frère beaucoup plus doué que moi.»

Yaël Hêche

Références bibliographiques

Brigitte François-Sappey, Robert Schumann, Fayard, 2000.

Robert et Clara Schumann, *Journal intime*, Textes traduits, choisis et présentés par Yves Hucher, préface de Brigitte François-Sappey, Buchet/Chastel, 2009.

Charles Rosen, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Gallimard, 2002



Né à Lausanne, de nationalité suisse et française, Cédric Pescia étudie au Conservatoire de Lausanne (Christian Favre), au Conservatoire de Genève (Dominique Merlet) et à l'Universität der Künste de Berlin (Klaus Hellwig). Il se perfectionne auprès de Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Ivan Klansky, Irwin Gage, Christian Zacharias, Ilan Gronich, Dimitri Bashkirov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William G. Naboré et Fou T'song et du Quatuor Alban Berg.

Cédric Pescia a remporté le Premier Prix (Gold Medalist) de la Gina Bachauer International Artists Piano Competition 2002 à Salt Lake City, USA.

Cédric Pescia donne de nombreux concerts et récitals dans le monde entier. Il est honoré du Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture et de la Bourse de la Fondation Leenaards de Lausanne. Une collaboration de longue date lie Cédric Pescia avec Nurit Stark, leur duo est soutenu par la Fondation Forberg-Schneider.

Schumann's piano, from early to late

Is there any composer who fits all the composing clichés as well as Robert Schumann? His dual personas – the get-up-and-go Florestan and the lie-down-and-dream Eusebius – offer a two-for-the-price-of-one, Romantic manic depressive; his relationship with the pubertal Clara Wieck has a hint of Humbert and Lolita before morphing into a Romeo-and-Juliet in which her father Friedrich plays the part of all the Capulets; there is the added mystery of secret messages to her, hidden in Robert's music; and finally there is the 'perfect' Romantic ending with an attempted suicide followed by madness and death. If Robert Schumann had not existed, we would surely have had to invent him.

We know perhaps more about Schumann than about any composer before him because he had a lifelong compulsion to commit his thoughts and ideas to paper. When he settled in Leipzig in the late 1820s it was the centre of the exponential expansion of the German book trade and he was unsure whether to devote himself to words or notes. He chose music, though an injury to his right hand soon caused the abandonment of public pianism and the adoption of composition and criticism instead. So while he composed he also worked in parallel as founder-editor of the *Neue Zeitschrift für Musik*, churning

out text after text castigating the musical Philistines against whom his imaginary 'band of David' – the *Davidsbündler* – fought the good fight with every issue.

Schumann's Impromptus op. 5 date from 1833. They are based 'officially' on a theme from Clara Wieck's *Romance variée* op. 3, though they are really a set of variations on two themes, the other being a bass line by Schumann himself. It is first given alone; when Clara's theme is added it is developed to the point of disappearance, whereas the falling fifths of Robert's are present throughout. When her theme finally reappears, it is fragmented and not even allowed to cadence properly. It might sound too easy to suggest a subconscious wish-fantasy here – Schumann the failed virtuoso trumping the girl Wunderkind by effacing her music through his – but it is also true that even burgeoning love never quite expunged his feelings of jealousy at her professional success.

Schumann's compositional development in the 1830s was in many ways a testament to how he overcame his natural inclination to small-scale forms. His *Carnaval* op. 9 (1834-5) comprises 20 pieces far more diverse than the Impromptus. But while its topic allows Schumann to arrange his myriad of fragments in an order that at first seems to be

as inebriated as a Shrovetide reveller, the cycle is in fact tightly organized. Astonishingly, everything here is based on just a few notes derived from the hometown ('Asch') of Ernestine von Fricken, Schumann's current object of infatuation. Besides commedia dell'arte characters such as Pierrot and Harlekin we also find in Carnival the members of Schumann's imaginary Davidsbund, from Florestan and Eusebius to 'Chiarina' (aka Clara), Paganini and Chopin. The work's origins lie in the waltz sets of Franz Schubert – a connection confirmed in that its 'Préambule' had begun life as (unfinished) variations on Schubert's 'Sehnsuchtswalzer' (which can be heard here too, in a version completed by Andreas Boyde). But Schumann's Viennese schnitzel is here laced with magic mushrooms, as it were, for his waltzes hiccup into 4/4, they tumble into hemiola (as in the 'Préambule'), septuplets vie with quintuplets ('Eusebius'), some pieces don't cadence properly ('Lettres dansantes'), bass lines go their own way oblivious of the right hand ('Valse noble') and rapid contrasts of tempo and dynamics ensure our constant attention.

Ernestine was soon found to be illegitimate and of limited means. Schumann's affections waned in direct proportion to her affluence and he turned them instead to Clara Wieck. But while Ernestine was ditched, Clara couldn't be hitched as her father regarded

Schumann as an irresponsible drunkard. Even Schumann feared that he might be becoming unhinged. But he pulled himself together, exchanged counterpoint for the tavern, and made Clara his sole inspiration – never more so than when her father kept them apart. The Novelletten op. 21 of 1838 reveal Schumann's recent preoccupation with Bach's 48 Preludes & Fugues and his continuing fascination with establishing large-scale unity amidst the disparate. But it is Clara who hovers behind it all, as is evident in the second Trio of No. 8, when a 'voice from the distance' brings the melody from her Nocturne op. 6 No. 2.

Their marriage in 1840 prompted a remarkable burst of creativity, first in song, then in symphonies, oratorios, chamber music – as if Schumann were ticking off a different genre every year. He and Clara moved to Dresden in late 1844, then in 1850 to Düsseldorf where Robert was appointed city music director. Their marriage was not glitch-free, nor was Robert's mental health always stable, but it was in Düsseldorf that things took a serious turn for the worse. He lacked the organizational skills for his new job; nervous complaints and 'aural disturbances' began to plague him; then in early 1854 he attempted suicide and requested to be committed to an asylum. He was finally released from his mental haze by a fatal pneumonia in July

1856.

The Albumblätter op. 124 were written in the 1830s and 1840s, but only published in 1854. They offer just about everything imaginable that can fit on one page or two – from waltzes and Ländler to scherzos and lullabies (No. 15 even uncannily prefigures Grieg). The ‘Seven Pieces in Fughetta Form’ op. 126 and the ‘Early Morning Songs’ op. 133, on the other hand, were indeed ‘late’, written in 1853. The former are didactic in intent and yet another example of Schumann’s intermittent passion for things Bachian. The five ‘Early Morning Songs’ reveal subtle motivic links, though their most obvious aspect is again a debt to Bach: the first is a chorale, and the last also begins thus before being dominated by semiquaver figurations reminiscent of a chorale prelude.

Schumann’s late music has always been tainted by its proximity to breakdown. Despite the very wealth of (auto-)biographical information handed down to us, posterity found the above-mentioned biographical clichés so powerful that they long overrode any desire to assess his later oeuvre objectively. But as the listener can confirm here, there is in the late a subdued charm no less distinctive than the rambunctiousness of the early. We need the one to understand the other – and to evade this fact would not

just be to do their author an injustice, for we would be the poorer for it too.

Chris Walton

Bibliography

Eric Frederick Jensen: Schumann (Master Musician’s Series). Oxford: Oxford University Press, 2011.

Beate Julia Perrey: The Cambridge companion to Schumann. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Charles Rosen: The Romantic Generation. Cambridge MA: Harvard University Press, 1995.

Robert Schumann: On Music and Musicians. Berkeley: University of California Press, 1983.

R. Larry Todd, ed.: Schumann and his World. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.



Born in Lausanne, of dual Swiss and French nationality, Cédric Pescia studied at the Conservatoire de Lausanne (Christian Favre), at the Conservatoire de Genève (Dominique Merlet) and at the Universität der Künste Berlin (Klaus Hellwig). In addition, he studied with Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Ivan Klansky, Irwin Gage, Christian Zacharias, Ilan Gronich, Dimitri Bashkirov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William G. Naboré et Fou T'song and with the Alban Berg Quartet.

Cédric Pescia won First Prize (Gold Medalist) at the Gina Bachauer International Artists Piano Competition 2002 in Salt Lake City, USA.

Cédric Pescia gives many concerts and recitals throughout the world. In 2007, Cédric Pescia was honoured with the Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture and with the Bourse de la Fondation Leenaards in Lausanne. The duo Cédric Pescia and Nurit Stark (violin) is under the patronage of the Forberg-Schneider Foundation.



Recorded 15-16 September / 23-27 December 2010, Siemens-Villa, Berlin, Germany

PRODUCER	Stefan Lang
RECORDING	Nordklang
RECORDING PRODUCER	Johannes Kammann
BALANCE ENGINEER	Ines Kammann
EDITING	Johannes Kammann
PIANO	Steinway & Sons New York, D- 101820 (1901)
PIANO TECHNICIAN	Thomas Hübsch
PHOTOGRAPHS	Eddy Mottaz
DESIGN	Amethys

nordklang
Musikproduktion

Deutschlandradio Kultur

Eine Co-produktion mit Deutschlandradio Kultur

©© 2011 Deutschlandradio / Claves Records, Pully/Switzerland

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)		27	4.	1'11	
COMPACT DISC ONE		28	5.	1'20	
Carnaval, op.9		28'38	29	6. Presto	0'50
1	1. Préambule	2'05	30	7.	1'10
2	2. Pierrot	1'49	31	8.	1'21
3	3. Arlequin	1'04	32	9.	1'47
4	4. Valse noble	1'51	33	10. Allegro con brio	2'03
5	5. Eusebius	1'49	34	11. Vivace	4'20
6	6. Florestan	0'53			
7	7. Coquette	1'30	Albumblätter, op.124		27'16
8	8. Réplique	0'51	35	1. Impromptu	0'54
9	9. Sphinxes	0'25	36	2. Leides Ahnung	1'02
10	9. Papillons	0'43	37	3. Scherzino	0'52
11	10. A.S.C.H. - S.C.H.A. (Lettres dansantes)	0'53	38	4. Walzer	0'57
12	11. Chiarina	1'06	39	5. Phantasietanz	0'50
13	12. Chopin	1'10	40	6. Wiegenliedchen	1'42
14	13. Estrella	0'30	41	7. Lndler	1'11
15	14. Reconnaissance	1'44	42	8. Leid ohne Ende	3'47
16	15. Pantalon et Colombine	0'59	43	9. Impromptu	0'57
17	16. Valse allemande	0'42	44	10. Walzer	0'48
18	Paganini	1'13	45	11. Romanze	1'27
19	17. Aveu	0'54	46	12. Burla	1'09
20	18. Promenade	2'28	47	13. Larghetto	1'01
21	19. Pause	0'16	48	14. Vision	0'48
22	20. Marche des «Davidsbndler» contre les Philistins	3'35	49	15. Walzer	0'56
			50	16. Schlummerlied	3'43
			51	17. Elfe	0'26
Impromptus, op.5 (version originale de 1833)		18'13	52	18. Botschaft	1'18
23	Un poco Adagio - Romanza	1'28	53	19. Phantasiestck	2'11
24	1.	0'27	54	20. Canon	1'17
25	2. Espressivo	0'57			
26	3.	1'14	Total time		74'25

