

Cédric Pescia

claves

Schumann

The Complete Works for Piano, Vol. 6

Kreisleriana, Op. 16 | Vier Fugen, Op. 72 | Etudes pour le piano d'après les Caprices de Paganini, Op. 3 | Etudes de concert pour le piano d'après les Caprices de Paganini, Op. 10 | Toccata, Op. 7 | Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette, Op. 32 | Exercices sur un thème de Beethoven WoO 31 | Vier Märsche, Op. 76 | Sonaten für die Jugend Op. 118



Schumann

The Complete Works for Piano, Vol. 6

« De tout nouveaux mondes s'ouvrent... » (Schumann 1838)

Dernier volet d'une intégrale consacrée à la musique pour piano de Schumann, ce disque propose un programme marqué par l'éclectisme. Loin d'être un défaut, la réunion dans un même projet discographique d'œuvres d'inspirations multiples, couvrant de surcroît toute la période créatrice de Schumann, permet au contraire de mesurer l'ampleur de l'apport du compositeur au répertoire pour piano et de rappeler les tendances majeures de son langage.

Il suffit de s'arrêter sur les numéros d'opus et les dates de composition des œuvres interprétées par Cédric Pescia pour comprendre que l'unité n'est pas le projet de ce disque : plus de vingt ans séparent l'opus 3 et l'opus 118, et entre les deux, Schumann a exploré tous les grands genres de son temps. En effet, après s'être consacré exclusivement au piano pendant neuf ans, de 1830 à 1839, il s'ouvre à d'autres genres : le lied en 1840 qui est aussi l'année de son mariage avec Clara, la musique symphonique en 1841, la musique de chambre en 1842, etc. L'idée d'un retour au piano à la fin de sa vie n'est pas conforme à la réalité, car Schumann ne l'avait en fait jamais abandonné ; son rôle est fondamental dans le Lied, la musique de chambre y fait bien souvent appel, et l'orchestre ne l'ignore

pas même si leur rapport sera complexe tant le piano schumannien le concurrence ou se substitue à lui (certains titres d'œuvres pour piano racontent à eux seuls ce jeu orchestral du piano : *Etudes symphoniques* op. 13 et *Concert sans orchestre* op. 14). Si le piano ne s'efface jamais - il reste l'instrument domestique, outil de composition, de lecture du répertoire, de première audition d'œuvres à l'effectif plus vaste, l'instrument de son épouse, et celui de ses enfants – il est vrai que la production pour piano de Schumann connaît deux apogées : au tout début de sa carrière de compositeur et à la fin de sa vie.

C'est donc le piano qui l'amène à la composition. Schumann se rêve pianiste virtuose depuis qu'il a entendu Moscheles, mais, obsédé par la technique, il abuse d'exercices mécaniques et y laisse l'usage d'une main. La composition s'ouvre alors à lui, notamment après avoir entendu en 1830 Niccolò Paganini. Fasciné par l'art virtuose du violoniste, il transcrit certains de ses caprices, assez littéralement dans l'**opus 3** de 1832 et avec plus de liberté dans l'**opus 10** de 1833 d'ailleurs intitulé « Six études de concert d'après des caprices de Paganini ». C'est donc non seulement le piano mais aussi sa fascination pour la virtuosité qui le conduit à la composition. La **Toccata**

op. 7 en fait aussi la démonstration et révèle au passage que Schumann n'a pas attendu Paganini pour se passionner de technique : débutée en 1829, l'oeuvre est terminée en 1830, puis remaniée en 1832. Schumann souhaite écrire la pièce la plus difficile jamais écrite pour le piano. Quelle ne sera donc pas sa surprise de l'entendre si bien jouée par le pianiste Ludwig Schunke, ce qui vaudra à ce dernier de devenir le dédicataire de l'oeuvre. Bien souvent on oublie cette fascination de Schumann pour le jeu virtuose et ses dimensions techniques, plus habitué à acquiescer aux propos de Roland Barthes qui disait à juste titre : « C'est un piano [celui de Schumann] intime (ce qui ne veut pas dire doux), ou encore : un piano privé, individuel même, rétif à l'approche professionnelle, parce que jouer Schumann, cela implique une innocence de la technique, à laquelle bien peu d'artistes savent atteindre » (« Aimer Schumann », préface au livre de Marcel Beaufils *La musique pour piano de Schumann*).

Le piano schumannien oscille donc entre extrême difficulté et simplicité, réelle ou feinte, et le rejet de la virtuosité devient même un projet esthétique lorsque Schumann écrit pour la jeunesse. Comme le rappelle Georges Starobinski dans son article consacré aux *Kinderszenen* (« Les Kinderszenen op. 15 de Schumann : composantes littéraires et biographiques d'une genèse » *Revue de*

Musicologie tome 88 n°2, 2002), Schumann est le premier compositeur romantique à s'intéresser au monde de l'enfance. S'il se pose en novateur dans le milieu musical (les très rares compositeurs à avoir consacré des lignes de musique à l'enfance n'ont vraisemblablement pas servi de modèle à Schumann), il dispose en revanche de solides modèles littéraires chez ses auteurs de prédilection, Jean Paul et E.T.A. Hoffmann. La musique de Schumann liée à l'enfance peut être grossièrement répartie en deux catégories : les œuvres qui évoquent poétiquement l'enfance (*Kinderszenen* op. 15) et celles destinées aux enfants (*Album für die Jugend* op. 68, *12 vierhändige Clavierstücke für kleine und grosse Kinder* op. 85, *Sonaten für die Jugend* op. 118). L'absence de virtuosité répond dans les deux cas à des objectifs différents. Dans le premier cas, la simplicité a des visées poétiques : il s'agit d'évoquer le monde de l'enfance. Mais chez Schumann, nulle imitation du jeu enfantin, car chez lui, comme chez ses modèles littéraires, l'enfant est idéalisé et se voit conférer des qualités propres au génie. La simplicité a un rôle différent dans les pièces destinées aux enfants : il s'agit alors d'écrire une musique accessible à une technique encore perfectible. Ses **Sonates pour la jeunesse op. 118** de 1853, Schumann les destine à ses propres filles : Julie, 8 ans, se voit dédicacer la première sonate qui est aussi la plus simple et la seule à porter le titre de *Kinder-Sonate*, Elise, 10 ans, reçoit la deuxième et Marie, 12 ans, la

troisième. Faut-il vraiment voir un paradoxe entre la simplicité de ces pièces et le goût pour la virtuosité de Schumann ? Il y a au contraire une continuité : Schumann souhaite laisser aux enfants des œuvres qui les conduiront au perfectionnement de leur technique, comme c'est clairement le cas dans son *Album pour la jeunesse* où chaque pièce dissimule un défi technique ou expressif à surmonter.

Les *Sonates pour la jeunesse* mettent le doigt sur un autre paradoxe de la musique pour piano de Schumann : alors que dans *l'Album op. 68* Schumann opte pour des formes libres et miniaturistes, il écrit pour ses filles des pièces qui se conforment au moule formel classique. Cet usage strict de la forme sonate peut s'expliquer par un souci pédagogique. Mais il rappelle aussi que Schumann bataillera toute sa vie avec ce modèle devenu à la fois si incontournable et si problématique depuis Beethoven (sa *Fantaisie op. 17* illustre très bien ce conflit entre renouveau de la forme et souhait de se conformer au modèle classique). On peut d'ailleurs se demander pourquoi Schumann n'a pas tout simplement renoncé à ce carcan lui qui savait si bien innover en laissant une forme inédite émerger de l'inspiration poétique. Mais ce serait oublier que Schumann avait une véritable fascination pour les grands modèles du passé et qu'il souhaitait, en domptant son inspiration singulière, s'inscrire en classique dans l'histoire

de la musique allemande. N'est-ce pas lui qui entre 1850 et 1853 rééditera certaines pièces pour piano de sa jeunesse (dont notamment les *Kreisleriana*) en lissant certaines aspérités ? Le fait-il pour garantir à ses œuvres une plus large diffusion en les protégeant de la critique ou pour mieux se conformer à ses modèles qu'il étudie avec assiduité ? Car Schumann n'a cesse d'étudier la musique de ses prédécesseurs, avec en tête de liste Beethoven et Bach : « Seuls, dans le lointain, mes deux grands modèles, Bach et Beethoven, m'adressent des paroles encourageantes. A part ceux-là, peu de gens me comprennent. » écrit-il en 1838. Mais il ne se contente pas d'étudier, il rend hommage, applique ce qu'il a tiré de ces modèles dans ses propres compositions, intègre leurs techniques d'écriture à son langage jusqu'à se les approprier complètement. Ainsi, entre 1828 et 1836, Schumann écrira plusieurs cycles de variations sur des thèmes de compositeurs qu'il admire, dont les ***Etüden in Form freier Variationen über ein Beethovensches Thema WoO 31*** (1832-1835). Un double hommage puisqu'au-delà de l'emprunt thématique au deuxième mouvement de la symphonie n°7, la forme même du thème et variations renvoie à Beethoven. Toute sa musique porte également la trace de l'étude de Bach : de nombreux passages fugués intègrent son oeuvre. Mais l'intégration de ce modèle va au-delà de la citation, de l'emprunt ou de l'adoption d'une technique d'écriture puisque Schumann

avouait composer bien souvent un thème sous forme fuguée pour le dépouiller ensuite de ces artifices contrapuntiques jusqu'à toucher à sa nature profonde. L'impact de Bach sur l'oeuvre de Schumann est donc impossible à mesurer, ce qui fera dire à Marcel Beaufils que Schumann « a vécu toute sa vie au bord de la fugue, comme il a vécu sur les rives fleuries du *Clavier bien tempéré*, son pain quotidien ». S'il semble avoir composé des fugues en grand nombre, seuls deux recueils de fugues pour le piano sont édités (si on fait abstraction des œuvres pour orgues ou piano à pédalier) : les **quatre fugues op. 72** de 1845 et les *Sieben Clavierstücke in Fughettenform* op. 126 de 1853. Les **Klavierstücke : Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette op. 32**, composées indépendamment entre 1838 et 1839 puis réunies en une petite suite, racontent la fascination de Schumann pour Bach, mêlant influence du maître baroque et inspiration romantique.

C'est un sujet d'une brûlante actualité qui a suggéré à Schumann l'écriture des **quatre marches op. 76** : en juin 1849, la révolution fait rage à Dresde. C'est cet événement qui inspire à Schumann l'écriture de ces quatre marches : « [Ce sont] des marches plutôt républicaines. Je n'ai pas su comment lâcher autrement mon émotion : elles ont été écrites vraiment dans le feu », écrit Schumann à l'éditeur Whistling. Pourtant Schumann a

observé de loin ces événements que vécurent de l'intérieur Wagner et Bakounine, puisqu'il partit se réfugier avec sa famille à Kreischa puis à Maxen. Ainsi de voir une inspiration régulière pour sa musique pour piano dans les événements historiques qui marquèrent son époque serait franchement excessif même si certaines pages relèvent effectivement de ce type d'impulsion. De plus, Schumann hésite à afficher clairement ses positions politiques, lui qui renoncera finalement à faire figurer en grand, sur la page de titre de son opus 76, la date de 1849 en guise de rappel des événements qui marquèrent la ville de Dresde.

S'il est une inspiration qui en revanche traverse toute la vie et la carrière de Schumann, c'est bien la littérature. D'ailleurs cette dernière était présente dans la vie de Schumann peut-être même avant que la musique y fasse son entrée. Fils d'un libraire, traducteur de Byron et de Walter Scott, Schumann accède très tôt à la littérature. De cette éducation il gardera un goût immodéré pour cet art et s'imagina poète avant de se penser musicien. Son souhait sera à différents titres exaucé : l'écrit est omniprésent dans sa vie, que ce soit en tant que rédacteur en chef d'une revue musicale ou dans sa tenue quotidienne de journaux intimes, mais aussi parce qu'il apprendra aux côtés d'Hoffmann que rien n'est plus poésie que la musique. Son journal intime regorge de phrases qui dénotent peut-être une forme

de soulagement : nul besoin de se décider entre la musique et la littérature puisque « les sons sont plus élevés que les mots » (1828) et que « la musique est l'expression suprême de la poésie ; les anges doivent parler avec des sons, les esprits avec les mots de la poésie » (1828). La connaissance qu'a Schumann de la littérature de son temps et du passé est vaste. Mais parmi ces modèles littéraires, deux ont un statut particulier : Jean Paul et E.T.A. Hoffmann. « Lorsqu'on lit Hoffmann, on ose à peine respirer », écrit Schumann en 1831 dans son journal. Une forme d'urgence se dégage de cet aveu. Une urgence qui caractérise les **Kreisleriana op. 16** que Schumann compose en 1838 en pensant justement à Hoffmann, ou plus particulièrement à son *alter ego* Kreisler, « un Kapellmeister plein d'esprit, excentrique et extravagant », qui apparaît dans plusieurs textes de l'auteur dont les *Kreisleriana* (dans les *Fantaisies à la manière de Callot*) et *Le Chat Murr*. Au-delà de la fulgurance de l'inspiration - Schumann dit avoir écrit ses *Kreisleriana* en quatre jours -, l'oeuvre frappe par une forme d'urgence dans son propos qui n'est peut-être pas si éloignée de ce qu'il ressentait à la lecture des textes d'Hoffmann. Les huit fantaisies qui constituent le cycle sont ordonnées selon un principe d'alternance entre des *tempi* lents et rapides, à l'exception de la dernière pièce. Quelles que soient les indications de tempo, elles sont toutes excessives (Schumann use tout de même six fois du terme « sehr »!).

Par ce biais, Schumann requiert aussitôt une attention extrême de la part de l'interprète et de l'auditeur qui « n'osent à peine respirer » à l'instar de Schumann lisant Hoffmann. Ce sentiment d'être pris dans un flot musical qui ne laisse aucun répit est encore renforcé par l'impression d'entrer dans une musique qui a déjà débuté avant que le pianiste ne pose ses mains sur le clavier. Schumann semble ainsi ouvrir une fenêtre sur un monde qui existe en dehors de lui, de l'interprète, du public, et c'est la musique qui happe l'auditeur pour l'emmener vers cette autre réalité : une idée chère à Hoffmann et omniprésente dans ses écrits. Ainsi, les huit fantaisies qui forment ce cycle ne sont nullement des illustrations serviles d'une source littéraire, mais elles semblent bien au contraire émaner d'une affinité profonde entre Schumann et l'oeuvre d'Hoffmann.

Un disque au programme éclectique donc, mais qui invite à entrer dans les multiples facettes de l'oeuvre pour piano de Schumann – le goût pour la virtuosité, l'inspiration poétique, le retour au passé, l'attrait de l'enfance – et qui devrait inciter à (re)écouter les autres opus de cette intégrale.

Nancy Rieben

Né à Lausanne, Cédric Pescia étudie d'abord au Conservatoire de Lausanne (Christian Favre), puis au Conservatoire de Genève (Dominique Merlet) et achève ses études à l'Universität der Künste de Berlin dans la classe de Klaus Hellwig. Parallèlement, il se perfectionne auprès de Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Ivan Klansky, Irwin Gage, Christian Zacharias, Ilan Gronich et du Quatuor Alban Berg. Il collabore en tant qu'accompagnateur à plusieurs cours d'interprétation de Lied donnés par Dietrich Fischer-Dieskau. De 2003 à 2006, invité à l' «International Piano Academy, Lake Como», il étudie avec Dimitri Bashkirov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William G. Naboré et Fou T'song notamment.

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 régulièrement invité par de prestigieux festivals internationaux et donne également des masterclasses. Comme soliste, il joue notamment avec l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre de Lausanne, l'Utah Symphony Orchestra, les Festival Strings

de Lucerne, l'Orchestra della Svizzera Italiana, la Klassischen Philharmonie Bonn, la Camerata Bern, le Göttinger Symphonie Orchester, le Kammerorchester Basel, l'Orchestre National de Lille et l'Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi.

Membre fondateur en 2006 de la série lausannoise de concerts de musique de chambre *Ensemble enScène*, il est, depuis la saison 2015-2016, musicien associé du TKM (Théâtre Kléber-Méleau).

En 2007, Cédric Pescia est honoré du Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture. Il est également lauréat 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.

En 2012, il est nommé professeur de piano à la Haute Ecole de Musique de Genève.

Pour Claves Records, AEON, La Dolce Volta, BIS, Genuin, il a enregistré des œuvres de Bach, Couperin, Beethoven, Schubert, Schumann, Debussy, Busoni, Enescu, Messiaen, Cage, Suslin et Gubaidulina. CDs qui ont recueilli les meilleures critiques.

Exercices

„Ungeheure Entzückung“ notierte Robert Schumann im April 1830 in sein Tagebuch. Er hatte ein denkwürdiges Konzert erlebt. Das Spiel des „Zaubergeiger“ Niccolò Paganini, eine Synthese aus atemberaubender Virtuosität und Ausdruck, hatte ihn, wie so viele seiner Zeitgenossen, in den Bann gezogen. Er galt ihm fortan als Inbegriff des idealen Virtuosen und damit als Vorbild, denn auch er, Schüler Friedrich Wiecks, strebte eine Solistenkarriere an. Seine **Paganini-Etüden op. 3 und op. 10** aus den Jahren 1832/33 sind in diesem Zusammenhang als Studien zu verstehen, in denen es Schumann darum ging, virtuose Effekte des Violinspiels auf das Klavier zu übertragen.

Am 14. Juni 1832 findet sich in Schumanns Tagebuch eine kurze Notiz von immenser Tragweite: „Der dritte Finger ist vollkommen steif.“ Das Handicap sollte das Ende seiner pianistischen Karriere bedeuten, noch bevor sie überhaupt begonnen hatte. Doch so schnell sollte Schumann nicht mit dem Gedanken abschließen. 1834 holte er die vier Jahre zuvor, noch während des Jurastudiums in Heidelberg komponierte „Exercice“ wieder hervor – ein stark motorisch geprägtes Stück, gespickt mit haarsträubenden technischen Schwierigkeiten, doch zugleich von großer Originalität. Die Neufassung, nun als **Toccata**

op. 7 bezeichnet, entschäfte Schumann zwar, dennoch ist das Werk „eines der schwierigsten Clavierstücke“ überhaupt aus seiner Feder. Umso mehr überraschte es ihn, als sein Freund und Mitbewohner Ludwig Schunke, dem er die Toccata widmete, sie eines Tages „in ganzer Vollendung vorspielte“ und bekannte, „dass er [...] sie sich im Stillen ohne Clavier herausstudiert, im Kopfe geübt“ hatte. [Falls der Text zu lang sein sollte, kann diese Passage entfallen.]

Als Schumann sich zwischen 1833 und 1835 mit dem Thema aus dem 2. Satz der 7. Sinfonie Ludwig van Beethovens auseinandersetzte, war seine Zielsetzung offenbar dieselbe, aus der die zeitgleich entstandenen Sinfonischen Etüden op. 13 entsprangen. Beide Werke offenbaren den Versuch, Etüden zyklisch in einer Variationsform zu verbinden. Während Schumann sein Op. 13 veröffentlichte, verwarf er seine mehrfach umgearbeiteten **Exercices über eine Thema von Beethoven** selbstkritisch als „sehr unschöne Idee“ und ließ sie in der Schublade verschwinden, aus der sie erst posthum wieder hervorgeholt wurden.

„Ganz neue Welten“

1838 reiste Schumann nach Wien, in der Hoffnung, den Verlag seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* hier her verlegen und mit Clara

ein neues Leben beginnen zu können – eine Hoffnung, die sich bald zerschlug. Derweil entstanden in der Donaumetropole mehrere Klavierwerke, darunter die als op. 32 herausgegeben „Charakterstücke“ **Scherzo, Gigue, Romanze und Fughetta** sowie die **Kreisleriana op. 16**. „Ganz neue Welten tun sich auf“, schwärmte er von den Welten der Poesie E.T.A. Hoffmanns, die sich in Opus 16 mit dem „unbekannten Geisterreich“ der Musik verbinden. In Hoffmanns *Kreisleriana* kämpft der „exzentrische wilde, geistreiche Capellmeister“ Kreisler als Verkörperung des romantischen Künstlers gegen die Prosa des Alltags, wobei er an den Rand des Wahnsinns gerät. In seinen phantastischen, improvisatorisch und teils skurril anmutenden Stücken scheint Schumann im Sinne Kreislers intuitiv „alle die herrlichen Erscheinungen aus seinem Inneren hervor[zurufen], daß sie in strahlenden Reihentänzen das Leben durchfliegen und jeden, der sie zu schauen vermag, mit unendlicher, unennbarer Sehnsucht erfüllen.“ (Hoffmann)

„Fugenpassion“ und „Marschfeuer“

1849 bemerkte Clara Schumann, dass ihr Mann „in eine Fugenpassion“ geraten war. Dieser entsprangen neben den Skizzen für Pedalflügel und Fugen über den Namen BACH die **Vier Fugen op. 72**. Schumann, der sich des geringen Marktwerts gängiger Fugenkompo-

sitionen bewusst war, fügte seinem Brief an den Offenbacher Verleger André erklärend hinzu, dass dieser „in ihnen nicht gerade trockene Formfugen suchen wollten: es sind, so glaube ich wenigstens, Charakterstücke nur in strengerer Form.“

Schumann war durchaus ein politisch interessierter Mensch und Befürworter der Republik. Anders als für Zeitgenossen wie Richard Wagner, fand seine Beschäftigung mit der Politik, besonders rund um die Revolutionszustände des Jahres 1848, jedoch – seinem Naturell entsprechend – im Privaten statt. Vor den „furchtbarsten Zeitereignissen“, die im Mai Dresden erreichten, floh die Familie Schumann aufs Land. Eine Reihe ernster Werke wie die Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal“ und die „Nänie“ entstanden hier – fraglos unter dem Eindruck der blutigen Kämpfe in Dresden. Auch die **Vier Märsche op. 76** entstammen dieser Zeit; Schumann geriet in ein regelrechtes „Marschfeuer“. Clara lobte sie als „äußerst brillant und originell. Es sind Volksmärchen und von pompöser Wirkung.“ Wie stark die Märsche mit dem aktuellen Zeitgeschehen verknüpft sind, belegt Schumanns Schreiben an den Verlag, in dem er mit Nachdruck darauf drängt, dass die Märsche umgehend veröffentlicht werden: „Sie erhalten hier ein paar Märsche. Aber keine alten Dessauer, sondern eher republikanische. Ich wusste meiner Aufregung nicht

besser Luft zu machen – sie sind in wahren Feuereifer geschrieben. [...] Sie müssen gleich gedruckt werden.“

Für die Jugend

Während das Album für die Jugend op. 68 reißenden Absatz fand, konnte Schumann mit den zwischen 1849 und 1853 komponierten **Sonaten für die Jugend op. 118** nicht an diesen Erfolg anknüpfen, was dem Umstand geschuldet sein mag, dass die Sonaten für Unterrichtsliteratur vergleichsweise anspruchsvoll sind. „Man muss die Jugend auch an die Ausführung größerer Sätze gewöhnen“, meinte Schumann. Die reizvollen Kompositionen sind echt „schumannisch“ und verdienen unbedingt größere

Beachtung. Der Familienvater gestaltete sie als Charakterstudien seiner drei ältesten Töchter. Deren Eigenheiten beschrieben die Eltern im „Erinnerungsbüchlein für unsere Kinder“: Marie, die Älteste, von „heiterem, lebhaften Charakter“, die mittlere Tochter Elise „starrköpfig, sehr unartig [...] aber auch ausgelassen lustig“ und Julie, die Jüngste, „ein zartes, sensibles Pflänzchen“. Dass im letzten Satz der Sonate für Marie (Nr. 3) im „Traum eines Kindes“ eine Reminiszenz an den Beginn der Sonate für Julie (Nr. 1) erklingt, ist kein Zufall: Selbstlos war Marie stets um ihre Mutter und die Geschwister besorgt, besonders aber um das Sorgenkind Julie.

Susanne Ziese

Cédric Pescia, in Lausanne geboren, mit schweizer und französischer Abstammung, studierte bei Christian Favre (Konservatorium in Lausanne), bei Dominique Merlet (Konservatorium in Genf) und an der Universität der Künste Berlin in der Klasse von Klaus Hellwig. Davon abgesehen erhielt der junge Pianist Impulse von Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ivan Klánský, Christian Zacharias, Ilan Gronich und vom Alban Berg Quartett. Von 2003 bis 2006 setzte er seine Ausbildung bei der „International Piano Foundation“ am Comersee (Italien) als Schüler von Dimitri Bashkirov, Leon Fleisher, William Grant Naboré, Andreas Staier und Fou T'song fort.

Im Jahre 2002 gewann er einen der renommiertesten Klavierwettbewerbe der Welt, den „Gina Bachauer International Artists Piano Competition“ in Salt Lake City (USA).

Cédric Pescia konzertierte in zahlreichen Ländern Europas, Südamerikas, Nordafrikas, in China und in den USA. Als Solist arbeitete er mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem Utah Symphony, den Festival Strings Luzern, dem Orchestra della Svizzera Italiana, dem Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, der Camerata Bern, dem Göttinger Symphonie

Orchester, dem Basler Kammerorchester, der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, dem Orchestre National de Lille und dem Ensemble Oriol Berlin.

Neben seiner solistischen Laufbahn bringt ihn seine Liebe zur Kammermusik dazu, regelmäßig mit renommierten Partnern zu musizieren. Eine langjährige künstlerische Zusammenarbeit verbindet Cédric Pescia mit der Geigerin Nurit Stark. Er ist Gründungsmitglied und künstlerischer Leiter der Lausanner Kammermusikreihe Ensemble enScène. Außerdem war er 2005 und 2007 Jurymitglied des Concours Clara Haskil.

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.

Im 2012 wurde er zum Professor für Klavier an der Haute Ecole de Musique de Genève ernannt.

Für Claves Records, AEON, La Dolce Volta, BIS, Genuin hat er Werke von J. S. Bach, F. Couperin, Beethoven, Schubert, Schumann, Debussy, Busoni, Enescu, Messiaen, Cage, Suslin, Gubaidulina aufgenommen, CDs, die beste Kritiken erhalten haben.

The great pretender

The works recorded here offer a chronological cross-section of just about the whole piano oeuvre of Robert Schumann. The earliest work here is the Toccata op. 7 – originally entitled “Exercice”, and conceived in about 1830 when Schumann was still a student of law in Heidelberg, but desperate to abandon legal drudgery and embark on a career as an artist. He completely reworked it two years later, at roughly the same time that he wrote his *Paganini Etudes* opp. 3 and 10 and the *Exercices on a theme of Beethoven*. By now, Schumann was a pupil of the famed piano teacher Friedrich Wieck in Leipzig with the intention of becoming a concert pianist (the same Wieck whose daughter Clara he later married). All these works are testament to Schumann’s desire to explore aspects of piano virtuosity. The Toccata in particular is fiendishly difficult. The pianist’s hands constantly move contrariwise and back in a manner that seems to defy logic, and even the fingers of the individual hands often do the same. Then there are cross-accented and odd phrase lengths that confuse the ear into losing all sense of bar line. Schumann long remained proud of this work, though contemporaries later recalled that when he played it himself, he did so at a modest tempo.

The *Paganini Etudes* opp. 3 and 10 each offer arrangements of six pieces from that composer’s 24 Caprices for solo violin op. 1. While Schumann here does not quite make the extreme technical and musical demands of his Toccata, the Etudes are still daunting. Schumann had heard Paganini in person in 1830, and his diaries note how he found the man an ideal combination of virtuosity and creative expression. The Etudes op. 3, composed in 1832, fill out the implicit harmonies of the violin line but otherwise remain close to the originals. The Etudes op. 10, however (1833-4), venture further into musical independence. Like op. 3, these too retain the key and outline of Paganini’s originals, but Schumann now adds imitative entries, a host of other counterpoint and much harmonic complexity. These are also denoted “concert” etudes, whereas the previous set is without the epithet and more pedagogical in intent.

The “Exercices” (or “etudes”) on a theme of Beethoven exist in three different versions with different genre titles, composed between 1833 and 1834 or ’35. They remained unpublished during Schumann’s lifetime. The “theme” is that of the slow movement to Beethoven’s 7th symphony. Schumann largely keeps to its harmonic scheme, with each etude featuring different piano figurations. But there are more

connections to Beethoven here than “just” the theme, for Schumann weaves reminiscences of other symphonies into the work – such as the opening of the Ninth Symphony in Etude C7 and the slow movement of the *Pastoral Symphony* in Etude A7.

Given that all the above works are technically demanding (as their titles Toccata, Etudes and Exercices suggest), it is a coincidence either tragic, ironic or both, that it was at this time that Schumann suffered an injury to his hand that thwarted his own plans for a virtuoso career. The story most often told is that he invented an apparatus to strengthen certain fingers, but that it damaged them permanently instead. Yet the sources are mysteriously unclear about how many or which fingers were affected, or what caused their “paralysis” (as Schumann called it). There are almost as many theories on the Internet about this injury as there are about JFK’s assassination. Some believe it was psychosomatic, others that the “apparatus” was itself imaginary and that the paralysis was caused by mercury poisoning after a treatment for syphilis. It is, however, just as tempting to think that Schumann – whose mental state was fragile from late adolescence onwards – might have realised, if only subconsciously, that he was inadequate to the technical and psychological demands of a virtuoso career (was this why he played his Toccata so slowly?) and that his body consequently provided the

reason he needed to abandon it. Perhaps this “physical” impediment enabled Schumann to become a virtuoso in his imagination, writing the kind of music he might pretend he *could* have performed, if only the physical had not intervened. After all, in a sense he had already reimagined himself as the virtuoso violinist Paganini in the Etudes opp. 3 and 10, and other alter egos would emerge in the coming years.

What we do know is that Schumann continued writing piano music (unplayable by him) for the rest of the decade: his *Carnaval*, the *Davidsbündlertänze* and other works remain central to the repertoire to this day. In 1838/9 Schumann spent half a year in Vienna in an ultimately failed attempt to find a permanent home for him and his future wife, Clara Wieck. It was there that he wrote his *Kreisleriana* op. 16. The title refers to Capellmeister Kreisler, “an eccentric, wild, inventive capellmeister, created by E.T.A. Hoffmann”, as Schumann called him at the time; Kreisler also became one of Schumann’s own, imagined, alternative identities. The programmatic character of this work was planned from the outset, but since the individual pieces have no titles, we cannot assign them to any specific characters or events in Hoffmann’s literary universe. All the same, they are themselves thoroughly “eccentric, wild [and] inventive”. The opening piece starts how Schumann means to finish:

not a single bass note is given on the beat until halfway down the first page. And throughout the *Kreisleriana* there are sudden tempo changes and *ritardandi*, and syncopations upon syncopations, with themes and fragments of themes emerging unexpectedly out of the piano figurations and then dissolving again just as quickly. See, for example, the middle section of the third piece, where seemingly random scales appear in all directions, now in the bass, now the treble, now a middle part, with the hands crossing over so often (according to Schumann's own instructions) that one almost loses track of what hand is doing what, and where. By his own admission, *Kreisleriana* was one of Schumann's personal favourites among his works.

The Scherzo, Gigue and Romanze also belong to Schumann's months in Vienna; a few months later he wrote a "Fughetta" that joined them to form the Four Piano Pieces op. 32, published in 1841. They are charming character pieces – now witty, now serious – and considerably easier to play than many of Schumann's other piano works of the time. Schumann dabbled here in historicising forms – the fughetta and a gigue – and in just a few years, this interest in Baroque forms became more intense. After a mental and physical breakdown in 1844, he spent much of his convalescence writing counterpoint and studying Bach. The Four Giggles op. 72 were composed in spring 1845

during this "passion for fugue", as Schumann himself called it. They were published in 1850, and well received at the time. And despite the frequent "strictness" of their techniques, they are more Schumann than Bach – see, for example, the sliding, slithering chromatic harmonies of the third fugue, in f minor.

In 1849, Schumann took up another genre that was new to him. The revolutions that were sweeping across Continental Europe reached the family home in Dresden in May 1849, when the authorities called by to press-gang Schumann into the local militia. But he hid from them and afterwards fled to the countryside with Clara. Despite being heavily pregnant, she returned to the city two days later to fetch the rest of the children. Those at several removes from the blood and gore of insurrection are often the most enthusiastic about it, and Schumann was no different. Safe in hiding, he celebrated the revolution with Four Marches op. 76 – his "republican marches", as he proudly called them. He had them published that same August, with the year – "1849" – given prominently on the title page in order to make evident their political intent (as Schumann himself explained in a letter to Liszt). And while Schumann's is a revolution imagined from a safe distance, with jolly soldiers celebrating round the camp fire (see March No. 3), the music of these marches is no less splendid for it. And they must

have appealed later to the young Johannes Brahms, because he reuses the opening gesture of Schumann's first March for the false recapitulation in the first movement of his First Piano Concerto.

The *Three Sonatas for the Young* op. 118, composed in mid-1853, were dedicated to Schumann's daughters Julie, Elise and Marie respectively. He envisaged that the individual movements of all three sonatas might be played separately if desired, and some were given programmatic titles (such as "The doll's lullaby" – a piece, incidentally, that seems to have left its mark on Igor Stravinsky's *Les cinq doigts*, 60 years later). But Schumann refused his publisher's entreaties to give titles to all the movements. The last Sonata – dedicated

to his eldest daughter – is the hardest, but formally also the most interesting, for its last movement quotes from the opening of the first movement of the first Sonata. These works were one of several efforts on Schumann's part to continue the great success of his *Album for the Young* op. 68. But as Clara remarked at the time, the technical difficulty of the Sonatas meant they were composed for young pianists who "don't actually exist". Not a single journal reviewed the works when they were published in early 1854. But in any case, within weeks of their publication, Schumann suffered his final mental collapse; he died two years later, in 1856. These Sonatas are among the last works he ever completed.

Chris Walton

Cédric Pescia, pianist of dual French and Swiss nationality, was born in Lausanne. He studied with Christian Favre at the Conservatoire de Musique in Lausanne, later with Dominique Merlet at the Conservatoire de Musique in Geneva where he earned a Premier Prix de Virtuosit  with honors and completed his studies with Klaus Hellwig at the Universität der Künste in Berlin. In addition he has studied with Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Henri Barda, Dietrich Fischer-Dieskau, Ivan Klansky, Christian Zacharias, Ilan Gronich and with the Alban Berg Quartet. From 2003 until 2006 he was invited to attend the famous International Piano Academy, Lake Como (Italy) where he worked with Dimitri Bashkirov, Leon Fleisher, William Grant Naboré, Menahem Pressler, Andreas Staier and Fou T song.

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

Concert tours have taken him throughout Europe, China, South America, North Africa and in the USA. His orchestral appearances have been with the Orchestre de la Suisse Romande, the Orchestre de Chambre de Lausanne, the Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, the Utah Symphony, the Festival Strings of

Luzern, the Orchestra della Svizzera Italiana, the Camerata Bern, the Basler Kammerorchester, the Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern, the Göttinger Symphonie Orchester and the Orchestre National de Lille.

In addition to his activities as a soloist, his love for chamber music regularly leads to performances with other eminent musicians. For many years Cédric Pescia has been working in close collaboration with violinist Nurit Stark. He is founding member and artistic director of the Lausanne chamber music series Ensemble enScène. In 2005 and 2007 he served as a jury member in the Clara Haskil Competition in Vevey.

In 2007, Cédric Pescia was honoured with the Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture. He was also a prizewinner at the Bourse de la Fondation Leenaards in Lausanne. The duo Nurit Stark (violin) and Cédric Pescia is supported by the Forberg-Schneider Foundation. In 2012 he was appointed professor for piano at the Haute Ecole de Musique de Genève.

For Claves Records, AEON, La Dolce Volta, BIS, Genuin, he has recorded works by J. S. Bach, F. Couperin, Beethoven, Schubert, Schumann, Debussy, Busoni, Enescu, Messiaen, Cage, Suslin, Gubaidulina. These CDs have been acclaimed by the press.

Recorded in Studio Teldex, Berlin (Germany) 24-26th April 2015 / 7-10th October 2015

ARTISTIC DIRECTION, BALANCE ENGINEER,
EDITING & MASTERING

Johannes Kammann, Nordklang

PIANO TECHNICIAN

Esther Dreykluft

PIANO

Steinway & Sons New York, D-101820 (1901)

PHOTOGRAPH

Uwe Neumann

EXECUTIVE PRODUCER

Claves Records, Patrick Peikert

DESIGN

Amethys

Special thanks to: Thomas Hübsch, Jean-Michel Pittet

nordklang
Musikproduktion

© 2017 Claves Records SA, Pully (Suisse) / © 2017 Claves Records SA, Pully (Suisse)

CD 50-1508/09- Printed in Austria by Sony DADC, Salzburg, November 2016

COMPACT DISC 1

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Kreisleriana, Op. 16 (1838) 31:26

1	I. Äußerst bewegt	02:41
2	II. Sehr innig und nicht zu rasch	08:56
3	III. Sehr aufgeregt	04:17
4	IV. Sehr langsam	03:31
5	V. Sehr lebhaft	03:13
6	VI. Sehr langsam	03:09
7	VII. Sehr rasch	02:02
8	VIII. Schnell und spielend	03:37

Vier Fugen, Op. 72 (1845) 12:49

9	I. Fuge 1 - Nicht schnell	04:18
10	II. Fuge 2 - Sehr lebhaft	02:04
11	III. Fuge 3 - Nicht schnell und sehr ausdrucksvoll	04:08
12	IV. Fuge 4 - Im mäßigen Tempo	02:19

Etudes pour le piano d'après les Caprices de Paganini, Op. 3 (1832) 14:06

13	I. Caprice No. 1	02:33
14	II. Caprice No. 2	02:52
15	III. Caprice No. 3	01:33
16	IV. Caprice No. 4	02:39

17	V. Caprice No. 5	02:45
18	VI. Caprice No. 6	01:44
Etudes de concert pour le pianoforte d'après les Caprices de Paganini, Op. 10 (1833)		20:12
19	I. Etude No. 1	02:37
20	II. Etude No. 2	03:24
21	III. Etude No. 3	02:33
22	IV. Etude No. 4	06:54
23	V. Etude No. 5	02:26
24	VI. Etude No. 6	04:26
TOTAL TIME		81:04

COMPACT DISC 2

Toccata, Op. 7 (1832)		05:12
1	Allegro	05:12
Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette, Op. 32 (1835-1836)		08:36
2	I. Scherzo	02:31
3	II. Gigue	01:06
4	III. Romanze	02:52
5	IV. Fughette	02:07

Exercices sur un thème de Beethoven WoO 31 (1831-1835)		14:06
6	I. B7	00:42
7	II. C1. Un poco maestoso	00:51
8	III. C2	00:28
9	IV. C3	00:41
10	V. A6. Passionato	00:45
11	VI. C4. Molto moderato	01:15
12	VII: C5	01:56
13	VIII. A11. Legato teneramente	00:57
14	IX. B5. Cantando	00:46
15	X. C6. Presto	00:44
16	XI. B4	00:45
17	XII. A7. Idee aus Beethoven	01:10
18	XIII. A10. Prestissimo	00:35
19	XIV. C7	00:58
20	XV. B3	01:48
Vier Märsche, Op. 76 (1849)		14:06
21	I. Mit größter Energie	03:32
22	II. Sehr kräftig	03:39
23	III. Lagerszene. Sehr mäßig	03:11
24	IV. Mit Kraft und Feuer	04:19

Sonaten für die Jugend Op. 118 (1849)		
Sonata No. 1 in G Major		07:47
25	I. Allegro. Lebhaft	01:52
26	II. Thema mit Variationen. Ziemlich langsam	02:02
27	III. Puppenwiegenlied. Nicht schnell	01:27
28	IV. Rondoletto. Munter	02:26
Sonata No. 2 in D Major		10:07
29	I. Allegro. Lebhaft	04:36
30	II. Canon. Lebhaft	00:59
31	III. Abendlied. Langsam	01:19
32	IV. Kindergesellschaft. Sehr lebhaft	03:13
Sonata No. 3 in C Major		10:41
33	I. Allegro. Im Marschtempo	03:45
34	II. Andante. Ausdrucksvoll	01:58
35	III. Zigeunertanz. Schnell	01:22
36	IV. Traum eines Kindes. Sehr lebhaft	03:36
TOTAL TIME		72:02

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

