







Beethoven Piano Sonatas Op. 109, 110 & 111

In Beethoven's sketchbooks, the drafts of these three last sonatas, composed between 1820 and 1822, are interspersed with those of the *Missa solemnis*. And they are no less inspired. This is the last of the composer's great creative periods. His genius, more impetuous and sorrowful than ever, still finds the strength to create the shapes that will lead him to superior peace.

The Sonata Op. 109 was written at the same time as the *Benedictus* of the *Missa solemnis*. Its first movement (*vivace ma non troppo*) opens on a peaceful theme, with a gentle sway; the second theme contrasts with the first, but not so much due to its slow tempo (*adagio espressivo*) as to its choppy, hesitant character, its constant changes of rhythm and emphasis. In fact, both themes are at odds, just as a regular pulse would be at odds with unpredictable movements, which are both freer and more disquieting. Or as Nature is at odds with Man. When the first theme reappears, it bears the influence of the second: it frets and hurries, swells up to a *forte*, moves to the ends of the keyboard. But the second theme, when the time comes for its new exposition, allows the fluidity of the first to infiltrate it. It becomes more regular, more harmonious, and leads the movement to a gentle ending with a final and serene reappearance of the initial theme.

Immediately, *attaca* (without so much as a warning double bar), the second movement bursts forth,

*prestissimo* and *fortissimo*. However, it is neither a burst of anger nor pain, but a burst of willpower. The soaring theme is incredibly solid, imperious, conquering. It soon calms to give way to a second motif, at first more conceding and lyrical, but rapidly flooded by all the energy of the first. The whole of this brief and concise movement closes with an impetuous statement.

The third and longest of the three movements is a theme and variations. Romain Rolland noted its relationship with a phrase from the *Liederkreis* "An die ferne Geliebte"<sup>1</sup>, which goes to show just how full of tenderness and love it is. We could describe each variation individually: more or less expansive, more or less determined or meditative. We could also mention that the fifth is a harsh and violent fugato, which upsets and revolutionizes the theme with the sort of strength that is found again in the later *Diabelli Variations*. But mostly we should point out, as did the composer André Boucourechliev, that throughout the variations there is a progressive doubling of the duration of notes, from crotchet to demisemi-quaver, until they "burst into smithereens with the trill"<sup>2</sup>. Indeed, the final pages of the sonata are not only interwoven with murmuring demisemi-quavers, they

---

<sup>1</sup> Cf. Romain Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices*, Albin Michel, 1966, p. 759.

<sup>2</sup> Cf. André Boucourechliev, *Beethoven, Seuil*, coll. *Solfèges*, 1963, p. 72.

are sprinkled in particular with huge, quivering trills before the theme reappears in crotchets, naked, cantabile, at a pace so slow it seems almost unreal. Thus these variations are far more than a simple exercise around a theme, they are an experiment in time.

The Sonata Op. 110 was composed in 1821, while Beethoven suffered from illness and depression. It bears the mark of this physical and moral suffering. The first movement however begins with gentleness, its first theme simple and lyrical. The melody soon gives way to a lacework of demisemiquavers stretching right across the keyboard; it seems to return from this exploration in a more plaintive, more painful, more hesitant and graver mood, with a second theme where upward forces are constantly beaten down by opposite motions, downward and depressed. The whole of the development combines the initial lyrical theme with the second theme, upward and broken, and with the exploring lacework, ending in a disquieting atmosphere. We may talk of a truce from suffering, but not of peace.

The second movement, *allegro molto*, starts off as a scherzo. Its determined stance reminds us of the second movement of the previous sonata. But now comes a whimsical, lopsided, scathing, almost abstract trio, which soon fades away, ghostlike. The first theme then surges forth to end with a powerful coda, which, at the very end, seems to relax at last.

The third and most important movement takes on an unusual form: after a short introduction, comes an *arioso dolente* followed by a fugue; the *arioso dolente* then returns, followed by a return of the fugue, inverted this time. This apparent symmetry in no way hinders the life of this movement nor prevents us from feeling its extraordinary progression: the "return" of the *arioso*, as that of the fugue, are in fact reappearances, deeply transformed and worked by deeper and more inarticulate suffering, or by a more soaring, more powerful joy.

Beethoven himself underlines this alternation between depression and exaltation: he indicates *perdendo le forze* at the return of the *arioso*, whereas he states *di nuovo vivente* when the fugue returns. But this movement's most profound secret is possibly already present in the introductory recitative: these few heart-rending bars, free, meditative and pathetic, end with a despairing A, repeated twenty-seven times, like an accumulation of condensed suffering and questioning.

This knell is then tolled in the bass part accompaniment of the *arioso*, as if it generated its melody. It then returns three more times: first at the end of the first exposition of the fugue, as a G minor chord, decomposed and repeated nine times. This monochord *ostinato* reappears when the *arioso dolente*, at the end of its tether, staggering along, has finally expired. This time the chord is

G major , repeated ten times, increasingly violent (Boucourechliev hears a “cry of revolt” in it, whereas Romain Rolland hails a return to light. Both are true, definitely). Then, once the fugue has become conquering and victorious, the sonata ends on an A flat minor chord, slowly unwound and split up into downward then upward arpeggios, before being struck at last, final and cutting.

And so this obsessive repetition of a figure, whether of a same note or chord, seems to be the secret matrix of the whole movement. It gives it birth, structure, ending. As if Beethoven had had to delve down to the most fundamental depths of music, down to its primitive, beating heart, in order to wrench from it its songs of suffering and triumph.

The Sonata Op. 111, completed in January 1822, has only two movements. Yet it is the most accomplished and well balanced of the three sonatas: having expressed all the revolt and torments of the world in its first movement, it reaches supreme serenity in the second and last. After a burning question, follows a fresh, cooling answer. In Doctor Faustus, Thomas Mann says through one of his characters, the musician Kretzschmar, that this sonata has the last word of any possible sonata. And only silence can follow...

The first movement has as its unique “theme”, it seems, a diminished seventh chord (of which

Beethoven once said that the art consisted in using it appropriately was a proof of genius<sup>3</sup>): a chord associated with suffering and dissatisfaction, but also with Promethean will. This chord overwhelms and fascinates us right from the very first bar of the introductory *maestoso*, striking jagged lightning in a dark sky, followed by roaring doom’s day thunder. The storm abates progressively but soon swells again with a renewed, terrifying rumble, and breaks into the *allegro con brio ed appassionato*.

This second part seems to be completely built around B natural , leading note of the C minor scale: desperate semiquavers in unison between both hands swirl furiously round this gaping hole. Quieter episodes follow, but only better to lay the way for further outbursts, new syncopations, more wild successions of unresolved chords. Finally the storm passes on, clearing the sky at the very last minute, in a *pianissimo* C major chord. The diminished seventh was the Beast of the Apocalypse, broken at last.

The magnificent task of the second movement is to pick up that C major chord where it was left by the first movement, and to meditate on its resolution, now reconciled: we have a very simple theme, almost childlike in its gentleness, and its variations - or rather its transfigurations. Just like the third movement of Op. 109. And as in that opus,

---

<sup>3</sup> Quoted in A. Boucourechliev, op. cit., p. 75

there is a progressive doubling of the time values: we go from a rhythm of quaver-semiquaver to semiquaver-demisemiquaver, to demisemiquaver-semidemisemiquaver. The theme's light goes from steady to sparkling without ever wavering.

In the fourth variation, this light becomes almost supernatural. Thomas Mann's Kretzschmar talks of "spheres of crystal in which heat and cold, peace and ecstasy all mingle"<sup>4</sup>. Indeed, notes seem to be free from any theme-related weight, any harmonic gravitation, they appear to float between two worlds as if they were seeking something that they had already found, like Blaise Pascal's God. Then, in the fifth variation, the sparkle becomes more intense: the sparkle of trills (again like Op. 109, except that here the light is even purer). We come out onto a tender, almost slow *espressivo*, where suddenly the B natural that cried out dissatisfaction in the first movement can be heard in the bass part. Here though, it becomes a murmur full of tenderness, like the very last, imperceptible memory of vanquished suffering.

The theme reappears, gentle and majestic, richly ornate, grand, almost symphonic. Then all becomes calm again. The childlike, crystal-clear melody rises for the last time, with a double accompaniment of demisemiquavers and intangible trills: two wings

of an angel. The work may come to a close. The interval of a fourth (C-G), i.e. the first notes of the theme, is stated again twice or thrice, *pianissimo*. A C major chord has possibly never expressed such pure, worthy, bewildering serenity.

ETIENNE BARILIER\*

(TRANSLATION: ISABELLE WATSON)

\* Etienne Barilier is the author of about forty works, novels and essays, in which arts take a predominant place. He regularly writes for the *L'Avant-Scène Opéra* and *Art Passions* magazines, as well as for the Paris and Geneva Opera programmes.

---

<sup>4</sup> Cf. Thomas Mann, *Le docteur Faustus*, Fr.transl. Louise Servicen, Albin Michel, 1950, ch. VIII, p. 71.





Cédric Pescia, pianist of dual French and Swiss nationality, was born in 1976. He studied with Christian Favre at the Conservatoire de Musique in Lausanne, later with Dominique Merlet at the Conservatoire de Musique in Geneva 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, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias and with the Alban Berg Quartet.

From 2003 until 2006 he was invited to attend the famous International Piano Academy, Lake Como 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.

He has given many concerts and recitals throughout the world, as well as master classes in Europe and the United States, a.o. at the prestigious Accademia Pianistica Internazionale "Incontri col Maestro" in Imola, Italy. In addition to his activities as a soloist, his love for chamber music regularly leads to performances with other eminent musicians. Cédric Pescia and violinist Nurit Stark have been working in close collaboration for many years, and their duo is under the patronage of the Forberg-Schneider Stiftung. Furthermore he is a founding member of the chamber music concert series Ensemble enScène, Lausanne, of which he has been artistic director since 2006. In 2007, Cédric Pescia was honoured with the Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture and was also prizewinner at the Bourse de la Fondation Leenaards in Lausanne.

For Claves Records, he has recorded Bach's Goldberg Variations, the complete works for piano by R. Schumann (vol. 2) and a CD of works by Couperin, Messiaen and Debussy as well as F. Busoni's and G. Enescu's Sonatas for violin and piano with Nurit Stark; four CDs which were unanimously acclaimed by the critics.





Beethoven Klaviersonaten Op. 109, 110 & 111

In Beethovens Skizzenheften sind die Entwürfe dieser drei letzten, in den Jahren 1820 bis 1822 komponierten Sonaten mit jenen der *Missa solemnis* vermischt. Und ihre Inspiration ist nicht weniger erhaben. Es ist die letzte grosse Schaffensperiode des Komponisten. Ungestümer und schmerzvoller denn je, wird sein Genie dennoch die Kraft finden, um die Formen zu schaffen, die ihm zu einem höheren Frieden verhelfen.

Die Sonate Op. 109 entstand zur gleichen Zeit wie das *Benedictus* der *Missa solemnis*. Ihr erster Satz (*vivace ma non troppo*) beginnt mit einem ruhigen, sanft wiegenden Thema; der Kontrast, den das zweite Thema dazu bildet, beruht weniger auf seinem langsamen Tempo (*adagio espressivo*) als vielmehr auf seinem stockenden, tastenden Charakter und dem ständigen Wechsel von Rhythmus und Intensität. Tatsächlich stehen die beiden Themen zueinander wie ein regelmässiger Pulsschlag zu unberechenbaren Bewegungen, die zwar freier, aber auch beunruhigender sind. Fast könnte man sagen: wie die Natur und der Mensch zueinander stehen. Das erste Thema klingt erneut an, wird jedoch vom zweiten beeinflusst: Es drängt voran, schwillt an zu einem *For*, schert aus bis zu den äussersten Tasten der Klaviatur. Doch als das zweite Thema wieder auftritt, wird es seinerseits vom Fluss des ersten Themas erfasst. Es wird regelmässiger, harmonischer und erlaubt dem Satz, mit einer letzten, heiteren Wiederholung des Anfangsthemas zu enden.

*Attaca* (ohne dass die Partitur durch einen doppelten Taktstrich darauf vorbereitet), sprudelt sofort der

zweite Satz hervor, *prestissimo* und *fortissimo*. Was sich da Ausdruck verschafft, ist jedoch nicht Zorn und nicht Schmerz, sondern ein unbändiger Wille. Das Thema, das aufsteigt, ist solide, gebieterisch, siegesgewiss. Bald kommt es zur Ruhe und lässt einem zweiten Motiv Platz, das, zunächst gefällig und melodisch, sehr schnell von der ganzen Energie des ersten erfasst wird. Und der kurze, gedrängte Satz endet in einer stürmischen Entschlossenheit.

Der dritte Satz, der längste der drei, ist ein Thema mit Variationen. Romain Rolland hat auf seine Verwandtschaft mit einer Phrase im Liederkreis «An die Ferne Geliebte»<sup>1</sup> hingewiesen, und tatsächlich ist er voll Zärtlichkeit und Liebe. Man könnte einzeln die verschiedenen Variationen beschreiben, die, mehr oder weniger mitteilsam, mehr oder weniger entschieden oder meditativ, aus ihm hervorgehen. Die fünfte ist ein heftiges, ungestümes *Fugato*, welches das Thema mit einer Macht um- und verwandelt, an die sich die künftigen *Diabelli*-Variationen erinnern werden. Doch vor allem fällt in allen Variationen ein allmählicher Auflösungsprozess in immer kleinere Notenwerte auf, wie der Komponist André Boucourechliev bemerkt, von der Viertel- zur Zweiunddreissigstelnote bis hin zur «vollständigen Zerstäubung im Triller»<sup>2</sup>. Die letzten

---

<sup>1</sup> Cf. Romain Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices*, Albin Michel, 1966, S. 759.

<sup>2</sup> Cf. André Boucourechliev, *Beethoven, Seuil, coll. Solfèges*, 1963, S. 72.

Seiten der Sonate sind in der Tat aus säuselnden Zweiunddreissigstelnoten gewoben, und vor allem sind sie von endlosen, vibrierenden Trillern durchzogen, bevor, *cantabile*, erneut das reine Thema in Achtelnoten erklingt, mit einer Langsamkeit, die fast unwirklich anmutet. So sind diese Variationen im Grunde viel mehr als die Bearbeitung eines Themas: Sie sind eine Erfahrung der Zeit.

Die Sonate Op. 110 wurde 1821 komponiert, zu einer Zeit, da Beethoven von Krankheit und Depression gezeichnet war. Und die Sonate trägt die Spuren dieser körperlichen und seelischen Leiden. Der erste Satz beginnt jedoch ganz sanft, und sein erstes Thema ist genauso schlicht wie wohlklingend. Die Melodie tritt bald in den Hintergrund, um einer Stickerie aus Zweiunddreissigstelnoten Platz zu machen, welche die ganze Klaviatur überzieht. Und es ist, als käme sie von dieser Erkundungsreise klagender, schmerzvoller, zögernder und ernster zurück, in der Form eines zweiten Themas, in dem die aufsteigenden Kräfte ständig durch gegenläufige, absteigende, bedrückende Bewegungen bekämpft werden. In der Durchführung werden dann das melodische erste Thema, das aufsteigende und in seinem Elan behinderte zweite Thema und die erkundenden Stickerieen miteinander verbunden, um in einer ungewissen Atmosphäre zu enden. Eine Ruhepause für den Schmerz, jedoch keine Erlösung.

Der zweite Satz, *allegro molto*, beginnt wie ein Scherzo. Sein energischer Charakter erinnert an den zweiten

Satz der vorangehenden Sonate. Doch dann taucht, verzerrt, unstet, fast abstrakt, ein launenhaftes Trio auf, das sich bald wie ein Phantom auflöst. Nun klingt das erste Thema wieder an, um bald in einer kraftvollen Coda zu münden, die sich bei ihren allerletzten Noten endlich zu entspannen scheint.

Der dritte Satz, der wichtigste des Werks, weist eine ganz neue Form auf: Nach einer kurzen Einleitung hört man ein *arioso dolente*, gefolgt von einer Fuge, und dann erneut das *arioso dolente*, auf das wiederum die Fuge folgt, diesmal jedoch umgekehrt. Diese scheinbare Symmetrie hindert den Satz nicht an einer unerhörten Steigerung: Tatsächlich erscheinen sowohl das *arioso* als auch die Fuge in der «Reprise» unter einer völlig verwandelten Form, gezeichnet von einem Schmerz, der tiefer, verhaltener, oder aber von einer Freude, die ungestümer, mächtiger ist.

Beethoven selbst unterstreicht in seiner Partitur diesen Wechsel von Niedergeschlagenheit und Überschwang: Beim zweiten *arioso dolente* steht die Angabe *perdendo le forze*, während die Wiederkehr der Fuge mit *di nuovo vivente* begrüßt wird. Doch das eigentliche Geheimnis dieses Satzes kommt vielleicht im Eingangsrezitativ zum Ausdruck: Frei, meditativ und aufwühlend, gipfeln diese paar erschütternden Takte in der siebenundzwanzigmaligen Wiederholung eines verzweifelten A, eine Art Konzentrat aus Schmerz und Frage.

Dieses Totengeläute ertönt erneut in der begleitenden Bassstimme des *arioso*, als würde die Melodie daraus hervorgehen. Noch drei weitere Male wird es zu hören sein: Das erste Mal, als die erste Exposition der Fuge zu Ende geht, und zwar in Form eines aufgelösten, neunmal wiederholten *g*-moll-Akkords. Ein weiteres Mal erscheint dieses monotone *ostinato*, nachdem das *arioso dolente*, entkräftet und wie taumelnd, erlöscht ist. Diesmal ist es ein *G*-dur-Akkord, der zehnmal mit zunehmender Heftigkeit wiederholt wird (Boucourechliev hört darin einen «Schrei der Auflehnung», während er für Romain Rolland die Rückkehr des Lichts bedeutet. Es ist wohl beides.) Schliesslich wird die Fuge stolz und siegesgewiss, und die ganze Sonate endet mit einem *As*-dur-Akkord, der lange entfaltet wird und verschiedene Gestalten annimmt. Nach absteigenden und anschliessend aufsteigenden *Arpeggien* wird er dann endlich schneidend und definitiv angeschlagen.

So ist diese monotone, besessene Figur aus einer Note oder einem Akkord gewissermassen die geheime Matrix des ganzen Satzes. Sie bringt ihn hervor, strukturiert ihn, beschliesst ihn. Als hätte Beethoven bis zur elementarsten Form der Musik, zu ihrem eigentlichen Herzschlag vordringen müssen, um ihr seine Schmerzens- und Triumphgesänge zu entreissen.

Die Sonate Op. 111, im Januar 1822 fertiggestellt, umfasst nur zwei Sätze. Dennoch ist sie die ausgewogenste und vollendetste der drei Sonaten: Nachdem sie in ihrem

ersten Satz die ganze Auflehnung und die ganzen Qualen der Welt zum Ausdruck gebracht hat, gelangt sie im zweiten und letzten Satz zu höchster Ruhe und Heiterkeit. Auf das Brennen der Frage folgt wie kühlendes Wasser die Antwort. In seinem Doktor Faustus lässt Thomas Mann eine seiner Figuren, den Musiker Kretzschmar, sagen, diese Sonate habe die Gattung der Sonate zu Ende geführt, ihr Schicksal erfüllt. Und so kann nur die Stille auf sie folgen ...

Der erste Satz hat scheinbar kein anderes «Thema» als einen verminderten Septimen-Akkord (von dem Beethoven einst sagte, die Kunst bestehe darin, ihn richtig einzusetzen<sup>3</sup>): Es ist der Akkord des Schmerzes und der Unerfülltheit, doch auch des prometheischen Willens. Schon beim ersten Takt des eröffnenden *maestoso* überwältigt uns dieser Akkord und zieht uns in seinen Bann. Wie ein gezackter Blitz am schwarzen Himmel, auf den ein weltuntergangartiger Donnerschlag folgt. Das Gewitter legt sich allmählich, doch schon bald schwillt es mit einem schauerlichen Donnerrollen erneut an, um sich im *allegro con brio ed appassionato* zu entladen.

Dieser zweite Teil des Satzes scheint ganz um das mit einem Auflösungszeichen versehene *H* aufgebaut zu sein, der Septime der Tonart *c*-moll: Beharrliche Sechzehntelnoten, *unisono* von beiden Händen gespielt, wirbeln wild um dieses gähnende Loch herum.

---

<sup>3</sup> Zitiert in A. Boucourechliev, *op. cit.*, S. 75.

Wohl treten unerwartet auch ruhigere Momente ein, doch fast könnte man meinen, sie seien lediglich dazu da, einen neuen Ausbruch, neue Synkopen, eine neue wilde Folge von unaufgelösten Akkorden vorzubereiten. Schliesslich zieht das Gewitter ab, und mit einem pianissimo gespielten C-dur-Akkord hellt sich der Himmel in extremis auf. Die verminderte Septime war das endlich besiegte Tier der Apokalypse.

Dem zweiten Satz kommt die schöne Aufgabe zu, diesen C-dur-Akkord wieder aufzunehmen und über diese Auflösung, diese Versöhnung zu meditieren: Wir haben ein ganz einfaches Thema vor uns, das fast kindlich ist in seiner Sanfttheit, mit seinen Variationen – oder vielmehr seinen Verwandlungen. Genau wie beim dritten Satz der Sonate Op. 109. Und wie bei diesem werden die Notenwerte auch hier allmählich halbiert: Vom Rhythmus Achtel-Sechzehntel geht es über zum Rhythmus Sechzehntel-Zweiunddreissigstel und Zweiunddreissigstel-Vierundsechzigstel. Das zunächst gleichmässige Licht des Themas beginnt zu glitzern, ohne je nachzulassen.

In der vierten Variation wird dieses Licht beinahe übernatürlich. Thomas Manns Kretschmar spricht von «Überhelligkeiten, worin Kälte und Hitze, Ruhe und Ekstase dasselbe sind».<sup>4</sup> Ja, die Noten scheinen sich jeder thematischen Schwerkraft, jeder harmonischen Gravitation zu entziehen und zwischen zwei Welten

<sup>4</sup> Cf. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, Kapitel 8, S. 71.

zu schweben, als suchten sie etwas, das sie doch schon gefunden haben, wie Blaise Pascals Gott. In der fünften Variation wird ihr Glitzern intensiver: Es ist das Glitzern der Triller (wiederum wie im Op. 109; doch hier ist das Licht noch reiner). Sie münden in einem lieblichen, fast langsamen *espressivo*, in dem in der Bassstimme plötzlich das mit einem Auflösungszeichen versehene H zu hören ist, das im ersten Satz die Unerfülltheit hinausschrie. Hier ist es ein Murmeln voller Zärtlichkeit: wie eine letzte, kaum wahrnehmbare Erinnerung an den besiegten Schmerz.

Erneut erklingt das Thema, majestätisch und sanft, reich verziert, grandios, fast sinfonisch. Und wieder beruhigt sich alles. Die kindliche, kristalline Melodie steigt ein letztes Mal auf, von Zweiunddreissigsteln und nicht greifbaren Trillern doppelt begleitet: die zwei Flügel des Engels. Nun kann das Werk zum Schluss kommen. Das Quart-Intervall (c-g), das heisst die ersten Noten des Themas, klingt noch zwei-, dreimal pianissimo an. Nie zuvor vielleicht hat der C-dur-Akkord eine Ruhe ausgedrückt, die reiner, verdienter, erschütternder war.

ETIENNE BARILIER  
(ÜBERSETZUNG: GABRIELA ZEHNDER)

\* Étienne Barilier hat an die vierzig Romane und Essays veröffentlicht, in denen die bildenden Künste einen besonderen Platz einnehmen. Er schreibt regelmässig für die Zeitschriften *L'Avant-Scène* und *Art Passions* sowie für die Programme der Opern von Paris und Genf.





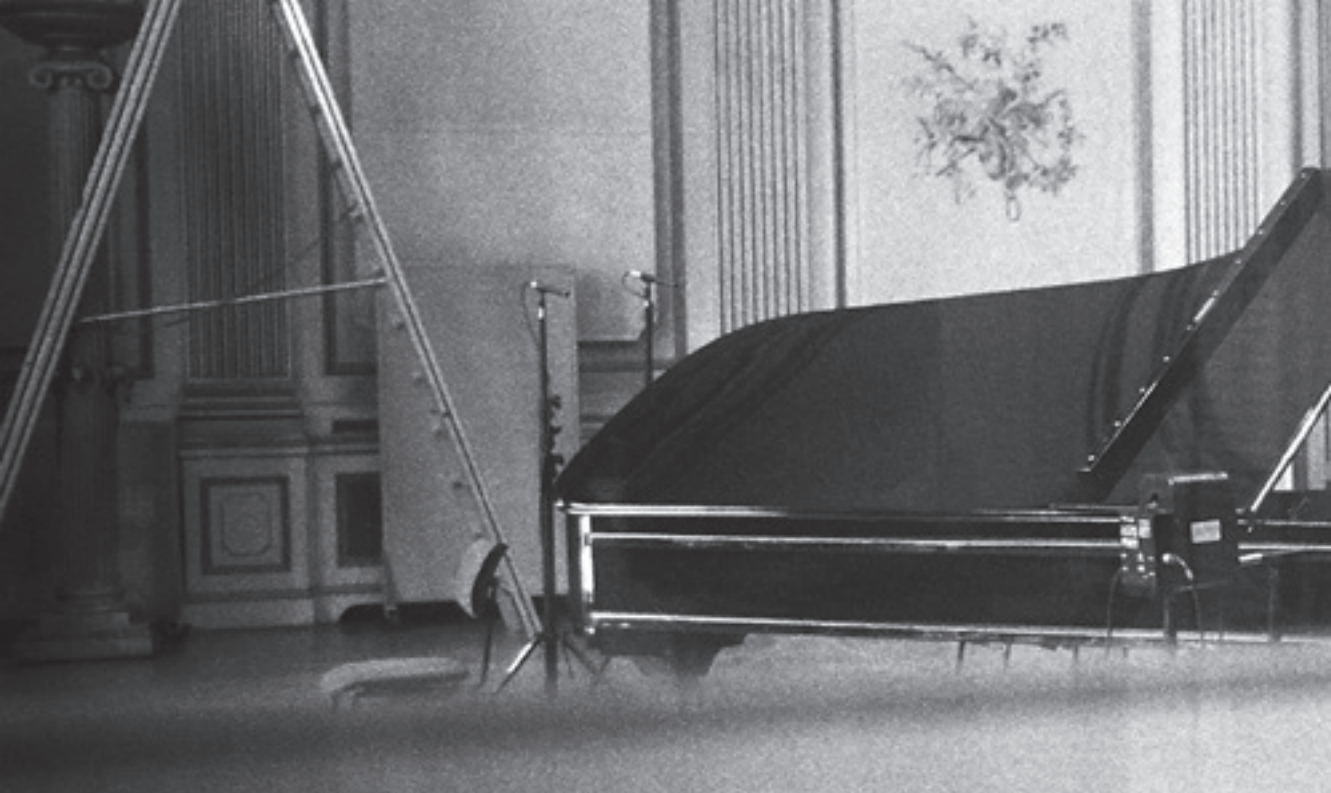
Der 1976 in Lausanne geborene französisch-schweizerische Pianist Cédric Pescia studiert zunächst bei Christian Favre am Konservatorium in Lausanne, anschliessend bei Dominique Merlet am Konservatorium in Genf und schliesst seine Studien an der Universität der Künste Berlin in der Klasse von Klaus Hellwig ab.

Wichtige Impulse erhält er von Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias und vom Alban Berg Quartett, bei denen er sich weiterbildet. Von 2003 bis 2006 ist er Gast an der International Piano Academy, Lake Como (Italien) und studiert mit Dimitri Bashkurov, Leon Fleisher, William Grant Naboré, Andreas Staier und Fou T'song.

Im Jahr 2002 gewinnt er einen der renommiertesten Klavierwettbewerbe der Welt, den Gina Bachauer International Artists Piano Competition in Salt Lake City, USA.

Cédric Pescia konzertiert auf der ganzen Welt, gibt Meisterkurse in den USA und Europa, unter anderem im Rahmen der Accademia Pianistica Internazionale „Incontri col Maestro“ in Imola, Italien. Neben seiner solistischen Laufbahn ist Cédric auch ein begeisterter Kammermusiker, der regelmäßig mit renommierten Partnern auftritt. Eine lange künstlerische Zusammenarbeit verbindet ihn insbesondere mit der Geigerin Nurit Stark; ihr Duo wird von der Forberg-Schneider Stiftung unterstützt. Ausserdem ist Cédric Pescia Gründungsmitglied der Lausanner Kammermusikreihe Ensemble enScène, deren künstlerischer Leiter er seit 2006 ist. Im Jahr 2007 wird Cédric mit dem Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture ausgezeichnet und ist Preisträger der Fondation Leenaards.

Für Claves Records hat er die Goldberg-Variationen von J. S. Bach, Werke von R. Schumann, eine CD mit Werken von Couperin, Messiaen und Debussy sowie zusammen mit Nurit Stark die Sonaten für Violine und Klavier von F. Busoni und G. Enescu eingespielt und dafür nur beste Kritiken erhalten.





Beethoven Sonates pour piano op. 109, 110 & 111

Dans les cahiers de Beethoven, les esquisses de ces trois dernières sonates, composées durant les années 1820 à 1822, se mêlent à celles de la Missa solemnis. Et leur inspiration n'est pas moins haute. C'est la dernière grande période créatrice du compositeur. Plus impétueux et plus douloureux que jamais, son génie saura pourtant trouver la force et créer les formes qui lui permettront d'accéder à une paix supérieure.

La sonate op. 109 est contemporaine du Benedictus de la Missa solemnis. Son premier mouvement (vivace ma non troppo) s'ouvre sur un thème paisible, doucement balancé ; le second thème, s'il contraste avec le premier, le fait moins par sa lenteur (adagio espressivo) que par son caractère heurté, tâtonnant, ses constants changements de rythmes et d'intensités. En fait, les deux thèmes s'opposent comme une pulsation régulière s'oppose à des mouvements imprévisibles, à la fois plus libres et plus inquiétants. On dirait presque : comme la Nature s'oppose à l'Homme. Quand le premier thème ressurgit, il subit cependant l'influence du second : il s'agite et se presse, il s'enfle jusqu'au forte, se déporte aux extrêmes du clavier. Mais de son côté, le second thème, lorsque vient son tour d'être réexposé, se laisse gagner par la fluidité du premier. Il devient plus régulier, plus harmonieux, et permet au mouvement de se conclure avec douceur, sur une ultime et sereine réapparition du thème initial.

Immédiatement, *attacca* (et sans même que la partition nous avertisse par une double barre), jaillit

le deuxième mouvement, *prestissimo* et *fortissimo*. Mais ce n'est pas un éclat de colère ni de douleur ; c'est un éclat de volonté. Car le thème qui s'élève est extraordinairement solide, impérieux, conquérant. Il s'apaise bientôt pour laisser surgir un second motif, d'abord plus conciliant et plus chantant, mais bientôt irrigué par toute l'énergie du premier. Et l'ensemble de ce mouvement, bref et ramassé, s'achève sur une impétueuse affirmation.

Le troisième mouvement, le plus long des trois, est un thème avec variations. Romain Rolland a noté sa parenté avec une phrase du *Liederkreis* «An die ferne Geliebte»<sup>1</sup> : c'est dire qu'il est chargé de tendresse et d'amour. On pourrait décrire séparément chacune des variations qu'il engendre, plus ou moins expansives, plus ou moins décidées ou méditatives. On pourrait signaler que la cinquième est un *fugato* âpre et violent, qui révolutionne et bouleverse le thème avec une puissance dont se souviendront les futures Variations Diabelli. Mais on notera surtout, avec le compositeur André Boucourechliev, que les variations, prises dans leur ensemble, démultiplient progressivement les durées des notes, de la noire à la triple croche, pour finir par «leur pulvérisation totale dans le trille»<sup>2</sup>. En effet, les dernières pages de la sonate sont tissées de

---

<sup>1</sup> Cf. Romain Rolland, *Beethoven, les grandes époques créatrices*, Albin Michel, 1966, p. 759.

<sup>2</sup> Cf. André Boucourechliev, *Beethoven, Seuil*, coll. Solfèges, 1963, p. 72.

triples croches murmurantes, mais surtout sillonnées de trilles immenses et frémissants, avant que ne réapparaisse, cantabile, le thème nu, en noires, dans une lenteur qui semble alors presque irréaliste. Ainsi ces variations sont-elles beaucoup plus que le travail d'un thème : une expérience du temps.

La sonate op. 110 est composée en 1821, alors que Beethoven a connu la maladie et la dépression. Elle porte la trace de ces douleurs physiques et morales. Le premier mouvement, cependant, commence dans la douceur, et son premier thème est aussi simple que chantant. La mélodie s'efface bientôt pour laisser place à des broderies de triples croches qui couvrent tout l'espace du clavier; et c'est comme si, de cette exploration, elle revenait plus plaintive, plus douloureuse, plus hésitante et plus grave, sous la forme d'un deuxième thème où les forces ascensionnelles sont constamment combattues par des mouvements contraires, descendants et déprimés. Tout le développement va combiner le premier thème, chantant, le second thème, ascensionnel et contrarié, et les broderies exploratrices, pour s'achever dans une atmosphère incertaine. Avec la douleur, c'est une trêve, mais non la paix.

Le deuxième mouvement, *allegro molto*, commence comme un scherzo. Sa carrure volontaire évoque le deuxième mouvement de la sonate précédente. Mais voici qu'intervient un trio fantasque, déjeté, virulent, presque abstrait, qui bientôt s'évanouit comme un

fantôme. Le premier thème resurgit alors pour se clore sur une coda puissante qui, dans ses toutes dernières notes, semble enfin se détendre.

Le troisième mouvement, le plus important de l'œuvre, revêt une forme inédite : après une brève introduction, on y entend un *arioso dolente* suivi d'une fugue ; puis c'est le retour de l'*arioso dolente*, auquel succède le retour de la fugue, mais inversée. Cette apparente symétrie n'empêche pas ce mouvement de vivre et de nous faire vivre une extraordinaire progression : la « reprise » de l'*arioso*, comme celle de la fugue, sont en réalité des réapparitions, sous des formes profondément transformées, travaillées par une douleur plus profonde et plus balbutiante, ou par une joie plus haute et plus puissante.

Beethoven lui-même souligne, dans sa partition, cette alternance de dépression et d'exaltation : le retour de l'air douloureux est accompagné par l'indication : *perdendo le forze*, tandis que celui de la fugue est salué par un : *di nuovo vivente*. Mais le secret le plus profond de ce mouvement se trouve peut-être énoncé dès le récitatif d'introduction : libres, méditatives et pathétiques, ces quelques mesures poignantes culminent dans la répétition, vingt-sept fois de suite, d'un la désespéré, comme un concentré de douleur et d'interrogation.

Ce glas résonne ensuite dans les basses d'accompagnement de l'*arioso*, comme s'il engendrait

sa mélodie. Puis il va revenir trois fois encore : d'abord au moment où s'achève la première exposition de la fugue. C'est alors un accord décomposé, puis neuf fois répété, de sol mineur. Nouvelle apparition de cet ostinato monocorde quand l'arioso dolente, à bout de forces et comme titubant, a fini de s'éteindre. Cette fois, c'est un accord de sol majeur, répété à dix reprises, toujours plus violent (Boucourechliev y entend un «cri de révolte», tandis que Romain Rolland y salue un retour de lumière. C'est l'un et l'autre, assurément). Enfin, après que la fugue est devenue conquérante et victorieuse, la sonate tout entière se termine sur un accord de la bémol majeur, longuement déroulé, et comme démultiplié, en arpèges descendants puis montants, avant d'être enfin plaqué, cinglant et définitif.

Ainsi donc cette figure répétitive, obsédée, d'une même note ou d'un même accord, est comme la matrice secrète de tout le mouvement. Elle le fait naître, elle le structure, elle le conclut. Comme si Beethoven avait dû descendre au plus élémentaire de la musique, à son cœur battant et primitif, pour en arracher ses chants de douleur et de triomphe.

La sonate op. 111, terminée en janvier 1822, ne comporte que deux mouvements. C'est pourtant la plus équilibrée et la plus achevée des trois : après avoir exprimé dans son premier mouvement toute la révolte et tous les tourments du monde, elle atteindra, dans son deuxième et dernier mouvement, une sérénité

suprême. Après la brûlure de la question, l'eau fraîche de la réponse. Dans son *Docteur Faustus*, Thomas Mann fait dire à l'un de ses personnages, le musicien Kretzschmar, que cette sonate profère le dernier mot de toute sonate possible. Et seul le silence peut la suivre...

Le premier mouvement n'a d'autre «thème», dirait-on, qu'un accord de septième diminuée (dont Beethoven dit un jour que le génie consistait à en faire bon usage<sup>3</sup>): l'accord de la douleur et de l'insatisfaction, mais aussi de la volonté prométhéenne. Dès la première mesure du *maestoso* inaugural, cet accord nous terrasse et nous fascine. Dans le ciel noir, c'est un éclair déchiqueté, suivi par un tonnerre de fin du monde. L'orage peu à peu s'apaisera, mais bientôt, dans un nouveau roulement terrifiant, il va gonfler à nouveau pour se déchaîner dans l'*allegro con brio ed appassionato*.

Cette deuxième partie du mouvement semble tout entière construite autour du si bécarre, note sensible de la tonalité de do mineur : des doubles croches acharnées, à l'unisson des deux mains, voltigent furieusement autour de ce trou béant. Des épisodes plus calmes surviendront, mais ils ne sont là, dirait-on, que pour mieux préparer de nouveaux déchaînements, de nouvelles syncopes, de nouvelles successions sauvages d'accords irrésolus. Enfin l'orage

---

<sup>3</sup> Cité in A. Boucourechliev, op. cit., p. 75.

s'éloigne, dégageant le ciel in extremis, dans un accord pianissimo de do majeur. La septième diminuée, c'était la bête de l'Apocalypse, enfin vaincue.

Mais le beau devoir du deuxième mouvement, ce sera de reprendre cet accord de do majeur là où le premier l'avait laissé, et de méditer sur cette résolution, cette réconciliation : nous sommes en présence d'un thème très simple, presque enfantin dans sa douceur, et de ses variations – de ses transfigurations, plutôt. Il en allait ainsi du troisième mouvement de l'op. 109. Et comme dans l'op. 109, on assiste à un dédoublement progressif des valeurs de durée: du rythme croche-double croche, on passe au rythme double croche-triple croche, puis triple croche-quadruple croche. La lumière du thème, d'abord étale, devient scintillante, sans jamais faiblir.

Dans la quatrième variation, cette lumière se fait presque surnaturelle. Le Kretzschmar de Thomas Mann parle de «sphères de cristal où la chaleur et le froid, la paix et l'extase se confondent»<sup>4</sup>. Oui, les notes semblent échapper à toute pesanteur thématique, à toute gravitation harmonique, et flotter entre deux mondes, comme si elles cherchaient quelque chose qu'elles ont pourtant déjà trouvé, tel le Dieu de Blaise Pascal. Puis, dans la cinquième variation, leur scintillement devient plus intense : c'est celui des trilles (comme dans l'op. 109, à nouveau ; mais la lumière, ici, est plus pure encore). On débouche sur

un tendre *espressivo*, presque lent, où soudain se fait entendre à la basse le si bécarré qui, dans le premier mouvement, criait l'inassouvissement. Mais ici c'est un murmure plein de tendresse : comme un souvenir ultime, imperceptible, de la douleur vaincue.

Le thème réapparaît, majestueux et doux, richement orné, grandiose, presque symphonique. Puis tout s'apaise à nouveau. La mélodie enfantine et cristalline va s'élever une dernière fois, doublement accompagnée, de triples croches et de trilles impalpables : les deux ailes de l'ange. L'œuvre peut désormais finir. L'intervalle de quarte (do-sol), c'est-à-dire les premières notes du thème, est proféré deux ou trois fois encore, pianissimo. L'accord de do majeur n'a peut-être jamais exprimé sérénité plus pure, plus méritée, plus bouleversante.

ETIENNE BARILIER

\* Étienne Barilier est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages, romans et essais, où les arts occupent une place de choix. Il collabore régulièrement aux revues L'Avant-Scène Opéra et Art Passions, ainsi qu'aux programmes des Opéras de Paris et de Genève.

---

<sup>4</sup> Cf. Thomas Mann, *Le docteur Faustus*, trad. fr. Louise Servicen, Albin Michel, 1950, ch. VIII, p. 71.





Né en 1976, de nationalité suisse et française, Cédric Pescia étudie d'abord au Conservatoire de Lausanne dans la classe de Christian Favre, puis auprès de Dominique Merlet au Conservatoire de Genève 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, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias 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 Medal) de la Gina Bachauer International Artists Piano Competition 2002 à Salt Lake City, USA.

Il donne de nombreux concerts et récitals dans le monde, ainsi que des masterclasses aux Etats-Unis et en Europe, notamment dans le cadre de la prestigieuse Accademia Pianistica Internazionale « Incontrì col Maestro » à Imola (Italie). A côté de ses activités de soliste, son amour de la musique de chambre l'amène à jouer régulièrement avec des partenaires renommés. Une collaboration de longue date lie Cédric Pescia à la violoniste Nurit Stark, leur duo est soutenu par la Forberg-Schneider Stiftung. Membre fondateur d'Ensemble enScène, concerts de musique de chambre à Lausanne, il en est, depuis 2006, le directeur artistique. En 2007, Cédric Pescia est honoré du Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture et Il est également lauréat de la Bourse de la Fondation Leenaards.

Pour Claves Records, il a enregistré les Variations Goldberg de J. S. Bach, les œuvres complètes pour piano solo (vol. 2) de R. Schumann, un CD de musique française consacré à Couperin, Messiaen et Debussy et, avec Nurit Stark les Sonates pour violon et piano de F. Busoni et G. Enescu, quatre productions qui ont recueilli les meilleures critiques.

Recorded in Berlin, Siemens-Villa, 2-4 January 2009

EXECUTIVE PRODUCER	Thierry Scherz
RECORDING	Nordklang
RECORDING PRODUCER	Johannes Kammann
BALANCE ENGINEER	Ines Kammann
EDITING	Johannes Kammann
PIANO	Steinway & Sons D-274, Nr 485 230
PIANO TECHNICIAN	Thomas Hübsch
PHOTOGRAPHS	Uwe Neumann
DESIGN	Amethys

Special thanks to Jean-Michel Pittet

© 2009 Claves Records, Pully (Switzerland)

**nordklang**  
Musikproduktion

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Piano Sonata Nr. 30 in E Major, Op. 109 18'37

1	I. Vivace, ma non troppo	3'39
2	II. Prestissimo	2'12
3	III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung	12'51

Piano Sonata Nr. 31 in A flat Major, Op. 110 19'47

4	I. Moderato cantabile molto espressivo	6'53
5	II. Allegro molto	2'14
6	III. Adagio ma non troppo	10'43

Piano Sonata Nr. 32 in C Minor, Op. 111 25'31

7	I. Maestoso - Allegro con brio ed appassionato	8'17
8	II. Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile	17'14

CÉDRIC PESCIA piano

