



BACH
CÉDRIC PESCIA
THE FRENCH SUITES



Jean-Sébastien **Bach**

1685-1750

Cédric Pescia piano, Klavier

Les
Suites françaises
(BWV 812-817)

Suite française n°3 en Si mineur, BWV 814**17'04***French Suite No. 3 in B minor, BWV 814*

Französische Suite Nr. 3 h-Moll, BWV 814

1	Allemande	4'34
2	Courante	2'06
3	Sarabande	3'17
4	Anglaise	1'33
5	Menuet I & II	3'36
6	Gigue	1'58

Suite française n°6 en Mi majeur, BWV 817**16'44***French Suite No. 6 in E major, BWV 817*

Französische Suite Nr. 6 E-Dur, BWV 817

7	Allemande	3'01
8	Courante	1'32
9	Sarabande	3'07
10	Gavotte	1'18
11	Polonaise & Petit Menuet	3'56
12	Bourrée	1'25
13	Gigue	2'25

Suite française n°1 en Ré mineur, BWV 812**15'40***French Suite No. 1 in D minor, BWV 812*

Französische Suite Nr. 1 d-Moll, BWV 812

14	Allemande	4'26
15	Courante	2'00
16	Sarabande	3'10
17	Menuet I & II	3'29
18	Gigue	2'35

TT' : 49'28

Suite française n°4 en Mi bémol majeur, BWV 815

14'21

French Suite No. 4 in E flat major, BWV 815

Französische Suite Nr. 4 Es-Dur, BWV 815

1	Allemande	2'57
2	Courante	1'49
3	Sarabande	3'13
4	Gavotte	1'19
5	Air	1'46
6	Menuet	1'09
7	Gigue	2'08

Suite française n°2 en Ut mineur, BWV 813

15'56

French Suite No. 2 in C minor, BWV 813

Französische Suite Nr. 2 c-Moll, BWV 813

8	Allemande	3'49
9	Courante	1'44
10	Sarabande	3'14
11	Air	1'26
12	Menuet I & II	3'38
13	Gigue	2'05

Suite française n°5 en Sol majeur, BWV 816

17'45

French Suite No. 5 in G major, BWV 816

Französische Suite Nr. 5 G-Dur, BWV 816

14	Allemande	3'44
15	Courante	1'40
16	Sarabande	4'27
17	Gavotte	1'20
18	Bourrée	1'18
19	Loure	1'58
20	Gigue	3'18

TT' : 48'02



Il connaît toute son œuvre pour clavier, aime l'explorer sur différents instruments, a questionné des clavecinistes, s'est nourri également de ses cantates...

Cédric Pescia a su développer une approche très personnelle de la musique de Jean-Sébastien Bach. Sous ses doigts, elle n'est jamais austère mais exprime l'humanité du compositeur. Et avec les *Suites françaises*, c'est au plus profond de son âme que le pianiste nous entraîne.

Après les Variations Goldberg, L'Art de la Fugue et l'intégrale du Clavier bien tempéré, ce sont les six Suites françaises que vous avez choisi de graver. D'où vous vient cet attrait pour les vastes cycles ?

Cédric Pescia : Mes enregistrements sont à l'image de mes concerts et reflètent mon goût pour des programmes conçus autour d'un unique compositeur. J'aime cette idée de voyage, de plongée dans un univers ou dans une seule grande œuvre. Certes ce cycle n'a pas été conçu pour être joué dans son intégralité mais c'est ainsi que je vis mes plus beaux moments sur scène avec mon public.

Vous souvenez-vous de votre découverte de ces Suites et de vos premières émotions face à ces pièces ?

Elles sont entrées dans ma vie vers l'âge de douze ou treize ans et m'ont tout de suite intrigué. Plus ramassées que les *Partitas* ou les *Suites anglaises* et comportant des reprises dans chaque pièce, elles constituaient un formidable terrain de jeu pour développer ma créativité. J'ai ainsi pris conscience, très jeune, de l'importance de ne jamais se répéter mais d'éclairer différemment chaque phrase musicale lors de sa redite. D'autant que ces pièces, à vocation pédagogique, comptent parmi les plus touchantes de Bach. Moins exigeantes sur le plan digital et moins complexes du point de vue de la construction intellectuelle que ses autres grands cycles, les *Suites françaises* nous incitent à privilégier une forme de modestie dans notre jeu et à oublier les effets de manche. C'est une musique de l'intime, pour laquelle, en tant qu'interprète, on doit donner beaucoup de soi. Et dans ce corpus se trouvent réunis les objectifs pédagogiques essentiels du compositeur : former les doigts, la tête et le cœur.

En jouant ces pièces, écrites pour ses élèves voire pour ses fils et pensées pour un usage privé, a-t-on l'impression d'entrer dans le foyer de Bach ?

Tout à fait, d'autant qu'elles étaient sans doute destinées à être jouées au clavecin ou au clavicorde, donc dans un espace relativement réduit. À l'opposé d'œuvres de dimension plus abstraite comme *L'Art de la fugue*, elles se révèlent d'une expressivité assez immédiate et reposent, pour certaines, sur un matériau restreint. L'Allemande de la Suite en Si mineur est ainsi basée sur un unique motif de quatre notes. Comme si Bach voulait aller à l'essentiel, droit au cœur, sans artifices. On perçoit ici l'humilité d'un compositeur plus soucieux d'émouvoir ses proches que de mettre en avant son génie contrapuntique.

J'ai choisi de graver ces pièces sur mon propre piano, un Steinway de concert datant de 1901 et de le faire dans mon propre studio de travail. J'avais besoin de me créer une bulle afin de ressentir l'univers intimiste de cette musique.

L'humanité de ces Suites est d'autant plus évidente qu'elles ne commencent pas par un majestueux Prélude mais par une Allemande, en général d'une grande douceur. On entre, d'emblée, dans un univers qui fait place à la tendresse...

Effectivement. Bach fait preuve d'une grande délicatesse dans son traitement de ces danses qui, pour la plupart, n'étaient plus à la mode. On est ici dans le souvenir, voire la nostalgie de quelque chose encore présent dans la mémoire collective mais appartenant au passé. Ces pièces sont rarement exubérantes mais témoignent d'une certaine pudeur. Et au centre de chaque Suite, en troisième position, figure systématiquement une Sarabande. L'émotion est alors à son comble, c'est le cœur qui bat, qui s'emballe, qui souffre parfois. Mais tout passe très vite lorsqu'on les joue en concert. On entre dans un univers émotionnel pour, quelques petites minutes après, se retrouver dans une tout autre ambiance. Passer d'une danse à l'autre représente pour l'interprète un vrai défi tant elles ont des caractères et même des styles différents. Cela m'évoque les cycles schumaniens dans lesquels s'enchaînent également de brèves pièces aux climats contrastés.

Et ces danses ne sont pas toutes françaises !

On pense que le titre de ces Suites est apocryphe. S'il y a plusieurs danses françaises, notamment le Menuet qui revient régulièrement, Bach nous entraîne en fait dans un véritable tour d'Europe musical, empruntant la Sarabande à l'Espagne, la Gigue à l'Irlande ou en faisant référence aux traditions italiennes et polonaises. Lui qui n'a jamais quitté l'Allemagne avait une âme de voyageur. C'était un homme de culture et un grand humaniste qui lisait et recopiait énormément de partitions, allait écouter les artistes étrangers de passage et nourrissait son langage de multiples styles, aussi bien savants que populaires. Il nous invite ici à recréer, dans notre esprit, toutes sortes de pas de danse qui guident ainsi nos gestes sur le clavier. On s'imagine lever les pieds, les reposer avec légèreté ou lourdeur, porter des chaussures de paysans ou des souliers d'aristocrate. Car tous les statuts sociaux sont représentés. Et cette conscience du corps en mouvement, de la gravité puis de l'élévation, nous aide à souligner deux aspects essentiels et complémentaires de la musique de Bach, le côté terrien et le côté céleste.

La vocalité est-elle, ici, aussi importante que la danse ?

Il faut déjà se rappeler que Bach a plus écrit pour la voix que pour n'importe quel autre instrument, comme en attestent ses multiples cantates ou messes. Et on sait, d'après les quelques témoignages qui nous sont parvenus, qu'il demandait à ses élèves de jouer au clavier de la façon la plus cantabile possible. Je recherche, moi aussi, à souligner cette vocalité lorsque j'interprète sa musique au piano. L'instrument sur lequel j'ai enregistré, qui est peut-être un peu moins brillant que les Steinway modernes, m'a beaucoup aidé en ce sens. Car il permet d'obtenir une longueur de son et une résonance d'une qualité qu'il est difficile de trouver aujourd'hui. Si je suis amené à déployer un jeu plus immédiatement pianistique dans certaines danses, c'est bien le chant que j'ai voulu mettre au premier plan.

Qu'en est-il de l'ornementation de ces pièces ?

Bach nous laisse de nombreuses indications d'ornement dans ses partitions, mais les reprises n'étant pas écrites, c'est à l'interprète d'enrichir la ligne mélodique. Un art qui se pratique naturellement au clavecin mais auquel les pianistes sont moins rompus. Il n'est, toutefois, pas nécessaire de rajouter beaucoup de notes sur un piano puisqu'il est possible également de varier en jouant sur les dynamiques ou l'individualisation des voix. Il convient néanmoins d'avoir à l'esprit cette notion d'ornements et de s'inspirer des clavecinistes dans ce domaine. J'ai étudié auprès de certains d'entre eux et cela m'a beaucoup influencé même si je n'ai pas cherché à les imiter. Il est important de trouver la bonne balance entre le savoir et l'instinct. Sachant qu'il y a de multiples possibilités d'ornementer et qu'à chaque concert cela peut être différent.

Vous n'avez pas choisi d'enregistrer les six Suites françaises dans l'ordre chronologique. Qu'est ce qui a motivé votre propre agencement ?

On ne sait pas exactement dans quel ordre Bach les a composées, autour des années 1720, 1724. On ignore même s'il les a écrites d'une seule traite. Le fait est que, pour l'édition, il a choisi un agencement de trois suites en mineur puis trois en majeur. Mais il faut se rappeler qu'il n'était pas dans son intention de faire jouer le cycle en public. Pour le concert, cela fonctionne bien mieux, selon moi, lorsqu'on crée une alternance entre les deux modes. Mais cela relève d'un choix totalement subjectif.

Les modes majeurs et mineurs ont-ils des significations particulières chez Bach ?

Il a toujours privilégié la qualité ensoleillée du majeur et a atteint, avec le mineur, des profondeurs tragiques ou dramatiques que peu de compositeurs ont su égaler. D'autres pièces en mineur exhalent une intense mélancolie. Au-delà des modes, qu'il traitait ainsi de façons différentes, les tonalités méritent d'être distinguées. Car, à l'époque elles avaient, chacune, un sens particulier et se référaient à des affects précis. Ce que Bach avait parfaitement assimilé. Cela est cependant moins évident à l'oreille avec le tempérament égal. C'est pourquoi, j'ai opté pour un accord de mon piano qui se rapproche du tempérament inégal pratiqué à l'époque de Bach.

Quels types de sonorités avez-vous recherché ici à reproduire, voire à imiter au piano ?

C'est une musique que j'ai beaucoup jouée, chez moi, sur un clavicorde. Bach adorait cet instrument qui est le seul, de la famille des claviers, à nous offrir la possibilité de faire vibrer les notes en réalisant une pression très subtile. Cela m'a aidé à développer un jeu proche du chant.

L'autre dimension essentielle de ma réflexion sur les timbres concernait le passage d'un registre à l'autre. Je me suis référé à l'esthétique des claviers anciens. Car, contrairement aux instruments modernes qui privilégient une certaine uniformisation du son, les claviers se divisaient auparavant en trois ou quatre zones distinctes, ce qui permettait de jouer subtilement avec les différents plans sonores et de créer des effets de spatialisation.

Que ressentez-vous lorsque vous jouez les six Suites en en concert ?

J'ai l'impression de parcourir toute la gamme d'émotions que le compositeur a pu exprimer en musique, des plus enjouées aux plus tristes. Différentes formes de tristesse, de mélancolie, de nostalgie y sont déclinées ... sans oublier l'humour, que l'on n'associe pas naturellement à Bach mais qui se dévoile dans certaines danses. La seule expression que je n'ai jamais perçue dans ce cycle est la violence, alors qu'elle peut être présente dans les Passions notamment.

Interpréter le cycle complet a vraiment du sens. En concert, j'aime enchaîner les Suites sans applaudissements, même si je m'autorise une pause au milieu. Je vis cela comme un grand voyage intérieur.



He knows Johann Sebastian Bach's entire keyboard oeuvre, delights in exploring it on different instruments, has consulted harpsichordists, and has also drawn nourishment from the cantatas.

Cédric Pescia has developed a highly personal approach to Bach's music. Under his fingers it is never austere, but rather expresses the composer's humanity. And with the six French Suites, the pianist takes us to the very depths of his soul.

After the Goldberg-Variationen (Goldberg Variations), Die Kunst der Fuge (The Art of Fugue), and the complete Das wohltemperierte Klavier (The Well-Tempered Clavier), you have chosen to record the six French Suites. Where does this attraction to large-scale cycles come from?

My recordings, as with my concerts, reflect my preference for programmes built around a single composer. I love this idea of a voyage, of immersing oneself in another world or in one great work. Admittedly, this cycle was not conceived to be performed in its entirety, but it is in this way that I experience my most exhilarating moments on stage with my audience.

Do you remember your first encounter with these suites and your emotions when discovering them?

They came into my life when I was about twelve or thirteen years old and they immediately intrigued me. More compact than the *Partiten (Partitas)* or the *Englischen Suiten (English Suites)*, and with repeats in every piece, they offered a wonderful playground for developing my creativity. Thus, at a very young age, I became aware of the importance of never repeating oneself, but of casting new light on each musical phrase when it is repeated. All the more so as these works, with their pedagogical purpose, are among Bach's most touching. Less demanding technically and less complex in their intellectual construction than his other great cycles, the French Suites encourage us to cultivate a kind of modesty in our playing and to forget all display. It is music of intimacy, in which, as performers, we must give a great deal of ourselves. And in this corpus are gathered the composer's essential pedagogical aims: to prepare the fingers, the mind, and the heart.

When playing these pieces, written for his pupils or even for his sons and intended for private use, does it feel as if one is entering Bach's home ?

Absolutely, all the more so as they were probably intended to be played on the harpsichord or the clavichord, that is to say, in a relatively confined space. In contrast to more abstract works such as *Die Kunst der Fuge (The Art of Fugue)*, they display a rather immediate expressiveness and in some cases rely on very limited material. The Allemande of the Suite in B minor, for instance, is based on a single four-note motif, and it is as if Bach wanted to get straight to the point, straight to the heart, without artifice. Here we sense the humility of a composer more concerned with moving his loved ones than with displaying his contrapuntal genius.

I chose to record these pieces on my own piano, a 1901 concert Steinway, and to do so in my own studio. I needed to create a cocoon to capture the intimate world of this music.

The humanity of these Suites is all the more evident as they do not begin with a majestic prelude but with an Allemande, generally very gentle in nature. From the outset, we enter a world that leaves room for tenderness...

Indeed. Bach shows great delicacy in his treatment of these dances, most of which were no longer in fashion. What we have here is a kind of remembrance, even nostalgia for something still present in the collective memory yet belonging to the past. These pieces are rarely exuberant but display a certain modesty. And at the centre of each Suite, always in third position, stands a *Sarabande*. At that point emotion reaches its height: it is the heart that beats, that races, that sometimes suffers. Yet everything passes very quickly when one performs them in concert. One enters an emotional world only to find oneself, a few brief minutes later, in an entirely different atmosphere. Moving from one dance to another represents a real challenge for the performer, since they possess such distinct characters and even different styles. It reminds me of the *Schumann* cycles, in which short pieces with contrasting moods also follow on from one another in succession.

And not all these dances are French!

It is thought that the title of these Suites is unauthenticated. Although there are several French dances, notably the *Menuet*, which appears regularly, Bach in fact takes us on a genuine musical tour of Europe, borrowing the Sarabande from Spain, the *Gigue* from Ireland, or making reference to Italian and Polish traditions. Though he never left Germany, he had the soul of a traveller. He was a man of culture and a great humanist who read and copied an enormous number of scores, went to hear visiting foreign artists, and nourished his language with multiple styles, both learned and popular. He is inviting us here to recreate in our minds all kinds of dance steps that in turn guide our movements at the keyboard. We can imagine raising our feet, setting them down lightly or with force, wearing a peasants' clogs or an aristocrats' slippers, for all social classes are represented. And this awareness of the body in motion, of gravity and then of elevation, helps us to bring out two essential and complementary aspects of Bach's music: its earthly side and its celestial side.

Is vocality as important here as dance?

One must first remember that Bach wrote more for the voice than for any other instrument, as his numerous *Kantaten* (*cantatas*) and *Messen* (*Masses*) attest. And we know, from the few testimonies that have come down to us, he asked his pupils to play the keyboard in the most cantabile manner possible. I too seek to emphasise this vocal quality when I perform his music on the piano. The instrument on which I recorded, which is perhaps a little less brilliant than modern Steinways, greatly helped me in this respect, for it makes it possible to sustain the sound and obtain a resonance of a kind that is difficult to find today. If I sometimes adopt a more overtly pianistic style of playing in certain dances, it is nevertheless the singing character of the music that I have desired bringing to the fore.

What about the ornamentation of these pieces?

Bach leaves us many indications of ornamentation in his scores, but since the repeats are not written out, it is up to the performer to enrich the melodic line. This is an art that comes naturally to harpsichordists but one with which pianists are less accustomed. It is not, however, necessary to add a great many notes on the piano, since one can also introduce variety by playing with dynamics or by individualising the voices. Nevertheless, it is important to keep this notion of ornamentation in mind and to take inspiration from harpsichordists in this field. I have studied with some of them, and that has greatly influenced me, even if I have not sought to imitate them. It is essential to find the right balance between knowledge and instinct, bearing in mind that there are countless possibilities for ornamentation and that each concert may bring something different.

You did not choose to record the six French Suites in chronological order. What motivated your own order arrangement?

We do not know exactly in what order Bach composed them, around the years 1720–1724, nor even whether he wrote them all in one go. What is certain is that, for publication, he chose an arrangement of three suites in minor keys followed by three in major. But we must remember that it was not his intention for the cycle to be performed in public. For the concert hall, it works far better, in my view, when one alternates between the two modes. But that is, of course, an entirely subjective choice.

Do major and minor modes have special meanings in Bach's music?

He always favoured the radiant quality of the major mode and, with the minor, reached tragic or dramatic depths that few composers have ever equalled. Other pieces in minor exude an intense melancholy. Beyond the modes, which he treated in such contrasting ways, the keys themselves deserve to be distinguished, for in his time each had a particular significance and corresponded to specific affects. Bach had perfectly assimilated this. It is, however, less perceptible to the ear with equal temperament. That is why I chose to tune my piano in a way that approaches the unequal temperament in use when Bach was active.

What sort of sounds were you looking to reproduce, or even imitate, on the piano here?

It is music that I have often played at home on a clavichord. Bach loved this instrument, which is the only one among the keyboard family that allows us to make the notes vibrate through a very subtle pressure. This helped me to develop a style of playing close to that of singing.

Another essential aspect of my reflection on timbre concerned the transition from one register to another. I referred to the aesthetic of early keyboards, for unlike modern instruments, which tend towards a certain uniformity of sound, earlier keyboards were divided into three or four distinct zones. This made it possible to play subtly with different sound planes and to create effects of spatialisation.

What are your feelings when you play the six Suites in concert ?

I feel as though I am traversing the entire range of emotions that the composer was able to express in music, from the most joyful to the most sorrowful. Various shades of sadness, melancholy, and nostalgia are explored there, not forgetting humour, which we do not naturally associate with Bach but which reveals itself in certain dances. The only emotion I have never perceived in this cycle is violence, though it can be found in the *Passionen* (*Passions*), for example.

Performing the complete cycle truly makes sense. In concert, I like to play through the *Suiten* (*Suites*) without applause, although I do allow myself a break halfway through. As an experience, it is for me an immense voyage into my inner self.



Cédric Pescia kennt Johann Sebastian Bachs Gesamtwerk für Klavier wie seine Westentasche, erkundet den Komponisten gern auf anderen Instrumenten, hat Cembalisten hinzugezogen und sich auch von den Kantaten genährt...

Im Laufe seines Lebens hat der Pianist einen sehr persönlichen Bezug zu Bachs Musik entwickelt. Unter seinen Fingern ist diese niemals trocken, sondern bringt die Menschlichkeit des Komponisten zum Ausdruck. Mit den *Französischen Suiten* gewährt uns Cédric Pescia Einblicke in die Tiefen seiner Seele.

Nach den Goldberg-Variationen, der Kunst der Fuge und einer Gesamtaufnahme des Wohltemperierten Klaviers haben Sie nun die Französischen Suiten verewigt. Woher rührt Ihre Vorliebe für große Zyklen?

Cédric Pescia: Meine Aufnahmen spiegeln meine Konzerte sowie meine Vorliebe für Programme rund um einen Komponisten wider. Mir gefällt die Idee der Reise, des Eintauchens in eine Welt oder in ein einziges großes Werk. Gewiss ist der Zyklus nicht dafür gemacht, vollständig gespielt zu werden, doch so erlebe ich die schönsten Bühnenmomente mit meinem Publikum.

Erinnern Sie sich an Ihre Entdeckung der Suiten und Ihre ersten Emotionen angesichts der Stücke?

Sie traten in mein Leben, als ich zwölf oder dreizehn Jahre alt war und faszinierten mich sofort. Sie sind knapper als die *Partiten* oder die *Englischen Suiten* und enthalten Wiederholungen in jedem Stück. So konnte ich mich wunderbar austoben und meine Kreativität entwickeln. Damit wurde mir schon sehr jung bewusst, dass man sich nie wiederholen, sondern jede musikalische Phrase bei ihrer Wiederkehr anders beleuchten sollte. Umso mehr als diese Stücke mit pädagogischem Ziel zu Bachs anrührendsten gehören. Für die Finger sind sie weniger anspruchsvoll und in Bezug auf den intellektuellen Aufbau weniger komplex als seine anderen großen Zyklen, jedoch regen uns die *Französischen Suiten* dazu an, eine Form der Bescheidenheit in unserem Spiel vorzuziehen und die Effekthascherei zu vergessen. Es ist eine innige Musik, für die man als Interpret viel von sich geben muss. Und in diesem Zyklus sind die wesentlichen pädagogischen Ziele des Komponisten vereint: das Schulen von Fingern, Kopf und Herz.

Hat man beim Spielen der Stücke, die Bach für seine Schüler oder gar für seine Söhne komponiert hat und für den privaten Gebrauch gedacht sind, den Eindruck, in Bachs Haus einzutreten?

Absolut, umso mehr als sie zweifelsohne für das Cembalo oder das Clavichord gedacht waren, also für einen recht kleinen Raum. Im Gegensatz zu den Werken von abstrakterer Größe wie *Die Kunst der Fuge* legen sie recht unmittelbare Ausdrucksstärke an den Tag, und einige beruhen auf eingeschränktes Material. So basiert die Allemande der *Suite h-Moll* auf einem einzigen Motiv aus vier Noten. Als wollte Bach zum Wesentlichen vordringen, direkt in den Kern, ohne Kunstgriffe. Man nimmt hier die Bescheidenheit eines Komponisten wahr, der mehr darauf bedacht ist, seine Lieben zu berühren, als seine Beherrschung des Kontrapunkts in den Vordergrund zu stellen.

Ich habe beschlossen, die Stücke auf meinem eigenen Klavier einzuspielen, einem Steinway-Konzertflügel aus dem Jahre 1901, und das in meinem eigenen Arbeitsstudio. Ich musste mir mein Reich schaffen, damit ich die innige Welt dieser Musik spüren konnte.

Die Menschlichkeit der Suiten ist umso offensichtlicher, als sie nicht mit einem majestätischen Präludium beginnen, sondern mit einer Allemande von allgemein großer Sanftheit. Man begibt sich sofort in eine Welt der Zärtlichkeit...

In der Tat. Bach legt bei der Behandlung der Tänze, die größtenteils nicht in Mode waren, viel Feingefühl an den Tag. Man schwelgt in Erinnerungen oder gar in Nostalgie für etwas, das noch im kollektiven Gedächtnis ist, aber der Vergangenheit angehört. Die Stücke sind selten überschwänglich, vielmehr zurückhaltend. Und im Kern jeder Suite steht an dritter Stelle systematisch eine Sarabande. Die Emotion erreicht ihren Höhepunkt, das Herz schlägt, es geht mit ihm durch, es leidet zuweilen. Doch alles geht sehr schnell vorbei, wenn man sie im Konzert gibt. Man reist in eine emotionale Welt und findet sich nur wenige Minuten später in einer ganz anderen Stimmung wieder. Der Übergang von einem Tanz zum nächsten stellt für den Interpreten eine wahre Herausforderung dar, so verschieden sind ihre Charaktere und sogar Stile. Ich muss dabei an die Schumannschen Zyklen denken, in denen kurze Stücke mit kontrastreichen Stimmungen aufeinanderfolgen.

Und die Tänze sind nicht alle französisch!

Die *Suiten* bekamen ihren Titel wahrscheinlich später. Zwar enthalten sie mehrere französische Tänze, zum Beispiel das regelmäßig wiederkehrende Menuett, jedoch nimmt uns Bach auf eine musikalische Europareise mit – mit der spanischen Sarabande, der irischen Gigue und Verweisen auf die italienische und polnische Tradition. Bach, der Deutschland nie verließ, hatte die Seele eines Reisenden. Er war ein kultivierter Mann und ein großer Humanist, der enorm viele Partituren las und abschrieb, ausländischen Künstlern auf der Durchreise zuhören ging und seine Sprache aus mannigfachen Stilen zog, sowohl aus der Kunst- als auch aus der Volksmusik. Er fordert uns hier auf, im Geiste alle möglichen Tanzschritte wieder zu erschaffen, die unsere Gesten auf der Klaviatur leiten. Man stellt sich vor, wie man die Füße hebt, sie mit Leichtigkeit oder Schwere wieder aufstellt, in den Schuhen eines Bauern oder eines Aristokraten. Denn alle Gesellschaftsschichten sind vertreten. Und das Bewusstsein des Körpers in Bewegung, der Schwere und dann der Erhöhung hilft uns, zwei wesentliche und sich ergänzende Aspekte in Bachs Musik zu unterstreichen: das Erdenreich und das Himmelreich.

Ist die Vokalität hier von ebenso großer Bedeutung wie der Tanz?

Man bedenke, dass Bach mehr für die Stimme als für jedes andere Instrument komponiert hat, wie seine zahlreichen Kantaten und Messen bezeugen. Und man weiß aufgrund von Zeitzeugen, dass er von seinen Schülern verlangte, auf der Klaviatur möglichst *cantabile* zu spielen. Auch ich strebe danach, diese Vokalität herauszustreichen, wenn ich seine Musik auf dem Klavier interpretiere. Das Instrument, auf dem ich eingespielt habe, das vielleicht etwas weniger brillant als die modernen Steinways ist, hat mir dahingehend sehr geholfen. Denn es ermöglicht eine Klanglänge und Resonanz von einer Qualität, die heute schwer zu finden ist. Zwar liegt es nahe, bei einigen Tänzen auf ein unmittelbareres pianistisches Spiel zurückzugreifen, doch ich wollte den Gesang in den Vordergrund stellen.

Wie steht es um die Verzierung der Stücke?

Bach hat uns zahlreiche Verzierungsangaben in seinen Partituren hinterlassen, aber da die Wiederholungen nicht niedergeschrieben wurden, liegt die Bereicherung der melodischen Linie beim Interpretieren. Eine Kunst, die ganz natürlich am Cembalo erfolgt, in der Pianisten jedoch weniger geübt sind. Allerdings ist es nicht nötig, dem Klavier viele Noten hinzuzufügen, da Variationen auch über die Dynamiken oder die Individualisierung der Stimmen möglich sind. Dennoch gilt es, die Verzierung im Sinn zu behalten und sich in diesem Bereich von Cembalisten inspirieren zu lassen. Ich habe bei einigen gelernt, was mich stark beeinflusst hat, auch wenn ich nicht versuche, sie nachzuahmen. Wichtig ist eine gute Balance zwischen Wissen und Instinkt, wohlwissend, dass es zahlreiche Möglichkeiten der Verzierung gibt und dass jedes Konzert anders sein kann.

Sie haben beschlossen, die Reihenfolge der Französischen Suiten zu ändern. Womit begründen Sie Ihre eigene Anordnung?

Es ist nicht genau bekannt, in welcher Reihenfolge Bach sie komponiert hat, etwa 1720, 1724. Zudem weiß keiner, ob er sie in einem Zug geschrieben hat. Tatsache ist, dass er für die Ausgabe eine Anordnung von drei Suiten in Moll, dann drei Suiten in Dur gewählt hat. Dabei ist zu bedenken, dass es nicht seine Absicht war, den Zyklus öffentlich aufführen zu lassen. Für das Konzert funktioniert es meines Erachtens viel besser, wenn man zwischen den beiden Tonarten wechselt. Doch es handelt sich dabei um eine absolut subjektive Entscheidung.

Haben die Tonarten Dur und Moll besondere Bedeutungen bei Bach?

Er bevorzugte immer die sonnigen Eigenschaften von Dur und erlangte mit Moll tragische oder dramatische Tiefen, dergleichen wenige Komponisten erreicht haben. Andere Stücke in Moll verströmen eine intensive Melancholie. Über die Tonarten hinaus, die er so unterschiedlich behandelte, sollten auch die Tonalitäten unterschieden werden. Denn damals hatte jede von ihnen einen besonderen Sinn und verwies auf präzise Emotionen, was Bach absolut verinnerlicht hatte. Allerdings hört man dies weniger bei gleichschwebender Stimmung. Darum habe ich mich für die Stimmung meines Klaviers entschieden, die sich der zu Bachs Zeit praktizierten ungleichschwebenden Stimmung annähert.

Welche Klänge wollten Sie auf dem Klavier erzeugen oder gar nachahmen?

Ich habe die Musik oft gespielt, zu Hause auf dem Clavichord. Bach liebte das Instrument – das einzige in der Familie der Tasteninstrumente, das die Möglichkeit bietet, durch sehr subtilen Druck ein Vibrato zu erzeugen. Das hat mir geholfen, ein gesangähnliches Spiel zu entwickeln.

Der andere wesentliche Aspekt meiner Überlegung zu den Klangfarben betraf den Übergang von einem Register zum anderen. Ich habe mich auf die Ästhetik der historischen Tasteninstrumente berufen. Denn im Gegensatz zu den modernen Instrumenten, die eine gewisse Vereinheitlichung des Klangs begünstigen, waren die Klaviaturen zuvor in drei oder vier Bereiche getrennt, wodurch man subtil auf verschiedenen Klangebenen spielen und Räumlichkeitseffekte erzeugen konnte.

Was empfinden Sie, wenn Sie die sechs Suiten im Konzert geben?

Ich habe den Eindruck, die ganze Gefühlspalette zu durchleben, die der Komponist mit Musik ausdrücken konnte, vom größten Glück bis zur tiefsten Trauer. Verschiedene Formen der Trauer, der Melancholie, der Nostalgie sind darin dekliniert... ohne den Humor zu vergessen, mit dem man Bach natürlich verbindet und der sich in einigen Tänzen offenbart. Der einzige Gefühlsausdruck, den ich nie im Zyklus wahrgenommen habe, ist Gewalt, obgleich diese insbesondere in den *Passionen* zugegen ist.

Die vollständige Interpretation des Zyklus ergibt wirklich Sinn. Im Konzert spiele ich die *Suiten* gern nacheinander ohne Applaus, auch wenn ich mir dazwischen eine Pause gönne. Ich erlebe dies als große innere Reise.

ヨハン・セバスティアン バッハ

1685-1750

セドリック・ペシャ(ピアノ)

フランス組曲 全集

(BWV812-817)

	フランス組曲 第3番 口短調 BWV814	17'04
1	アルマンド	4'34
2	クーラント	2'06
3	サラバンド	3'17
4	アングレーズ	1'33
5	メヌエットⅠ&Ⅱ	3'36
6	ジーク	1'58
	フランス組曲 第6番 ホ長調 BWV817	16'44
7	アルマンド	3'01
8	クーラント	1'32
9	サラバンド	3'07
10	ガヴョット	1'18
11	ポロネーズ & 小メヌエット	3'56
12	ブーレ	1'25
13	ジーク	2'25
	フランス組曲 第1番 二短調 BWV812	15'40
14	アルマンド	4'26
15	クーラント	2'00
16	サラバンド	3'10
17	メヌエットⅠ&Ⅱ	3'29
18	ジーク	2'35

TT' : 49'28

フランス組曲 第4番 変ホ長調 BWV815	14'21
1 アルマンド	2'57
2 クーラント	1'49
3 サラバンド	3'13
4 ガヴォット	1'19
5 エール	1'46
6 メヌエット	1'09
7 ジーグ	2'08
フランス組曲 第2番 八短調 BWV813	15'56
8 アルマンド	3'49
9 クーラント	1'44
10 サラバンド	3'14
11 エール	1'26
12 メヌエット I & II	3'38
13 ジーグ	2'05
フランス組曲 第5番 ト長調 BWV816	17'45
14 アルマンド	3'44
15 クーラント	1'40
16 サラバンド	4'27
17 ガヴォット	1'20
18 プーレ	1'18
19 ルール	1'58
20 ジーグ	3'18

TT' : 48'02



ヨハン・セバスティアン・バッハのあらゆる鍵盤作品に精通し、それらを様々な楽器を介して探求し続け、チェンバロ奏者たちに質問を投げかけ、さらにカウンタータマでも自身の演奏の糧とする……。

このようにセドリック・ペシャは、バッハの音楽への極めて個人的なアプローチを展開してきた。ペシャの指にかかると、バッハの音楽は峻厳さを拭い去り、この作曲家の人間味を表現しはじめる。本盤でペシャは、フランス組曲とともに、バッハの魂の奥底へと私たちを連れて行く。

ゴルトベルク変奏曲、フーガの技法、平均律クラヴィーア曲集(全曲)に続いて、今回はフランス組曲全6曲を録音なさいました。あなたが、これらの壮大な曲集に惹かれるのはなぜでしょうか？

これらの録音のコンセプトは、私のコンサートの在り方に通じており、一人の作曲家の作品でプログラムを組むという私自身の好みを反映しています。旅をするような感覚、そして一つの世界や一つの大作に浸ることが好きなのです。確かに、フランス組曲はチクルスとして最初から最後まで通して演奏されるように構想されたわけではありません。それでも私は、自分にとって最も美しいひとときの連なりを、舞台上で聴衆と分かち合うことができます。

フランス組曲との出会いや、この曲集に対して初めて抱いた感情を覚えていらっしゃいますか？

フランス組曲との出会いは12歳か13歳の頃で、すぐさま興味をそそられました。フランス組曲は、パルティータやイギリス組曲よりも簡潔ですし、各曲がリピートを伴うので、私にとって創造性を育むための最高の“遊び場”の一つとなりました。そのおかげで私は、ごく若い頃から、リピートのさいは決してそのまま繰り返さないこと、2回目にはそれぞれのフレーズに1回目とは異なる光を当てることの大切さを心に刻みました。しかも、教育用に作られたフランス組曲は、バッハが手がけた最も心に染みる作品の一つでもあります。他の壮大な曲集と比べると、指への技術的な要求は低く、知的構築性の点でも、さほど複雑な作りではありません。フランス組曲は、謙虚な演奏を重んじ、大仰な受けねらいを捨て去るよう、私たちを促します。この親密な音楽に、私たち奏者は全身全霊を捧げなければなりません。そしてフランス組曲には、作曲家バッハが教育的目標とした、指と頭と心の育成のための手立てが詰まっています。

バッハが弟子たちや息子たちのために——しかも私的な使用のために——作曲したフランス組曲を演奏していると、バッハの家庭の中にいるような感覚を抱くものでしょうか？

まさにそうです。特にフランス組曲は、チェンバロかクラヴィコードでの演奏、つまり比較的狭い空間での演奏を想定して書かれていますからね。フーガの技法のような、より抽象的で難解な作品とは対照的に、フランス組曲は、そのときどきの表情をダイレクトに伝えますし、曲によっては、ごく限られた音素材に基づいています。たとえば口短調の組曲第3番のアルマンドは、4音からなる単一のモチーフに基づいています。まるでバッハは、巧妙な技法は無しに、本質へと、そして心へと、一直線に向かおうとしているかのようです。じっさい、この曲からは、傑出した対位法の技能の誇示を控え、近しい人たちの心の琴線に触れようとする謙虚な作曲者の姿が浮かび上がってきます。

私は今回フランス組曲を、自分の楽器(1901年製のスタインウェイ・コンサート・グランド・ピアノ)を用いて、自分の練習スタジオで録音することにしました。この音楽の家庭的な性格を感じることができる私的な空間が必要だったのです。

フランス組曲は、荘厳な前奏曲で始まる代わりに、概して穏やかなアルマンドで開始します。それが、この曲集の人間味をいっそう際立たせているのでしょう。私たちはすぐさま、優しさに満ちた世界へと足を踏み入れます……

まさにその通りです。バッハは、当時そのほとんどが既に“流行遅れ”だった様々な舞曲を、きわめて優美に仕上げています。フランス組曲において私たちは、皆の記憶の中に、しかし過去に属する記憶の中に、なおも存在する何らかの思い出や郷愁に触れるのです。それらの舞曲は、過度にざらびやかになることは滅多になく、ある種の慎みを湛えています。そして各組曲の中央に位置する第3曲目には、決まってサラバンドが置かれています。サラバンドとともに感情は最高潮に達し、私たちの胸は高鳴り、時に痛みます。しかしそれらすべては、演奏中に、あっという間に過ぎ去っていきます。私たちは、主情的な世界に入り込んだかと思えば、その数分後には、全く異なる雰囲気の中に戻っていくのです。ある舞曲から別の舞曲への移り変わりこそ、演奏者に突きつけられる難題です。なぜなら、それぞれの舞曲の性格、さらには様式が、大きく異なるからです。対照的なムードをもつ短い曲が並んだシューマンの連作を想い起こさせますね。

しかも、全ての構成曲がフランスの舞曲というわけではありません！

本当に「フランス組曲」と題されたかどうか、真偽のほどはわからないと考えられています。メヌエットのように幾度も登場するフランスの舞曲が数種あるいっぽう、バッハは、スペインのサラバンドやアイルランドのジークを採用し、さらにはイタリアやポーランドの伝統音楽を参照することで、ヨーロッパを周る音楽旅行へと私たちを連れ出してくれます。彼自身がドイツを離れることはありませんでしたが、彼にはいわば旅人の魂が宿っていました。彼は教養人であり、大いに古典に精通していました。膨大な数の楽譜に目を通し、写譜し、外国から音楽家がやって来れば演奏を聞きに行きました。そして芸術的なものから大衆的なものまで、多様な様式を取り込み、自らの作曲言語を豊かにしました。バッハはフランス組曲において、あらゆる種類のダンスのステップを心の中で踏み、鍵盤上の身振りの指針とするよう、奏者を促しています。私たちは、足を上げたり、軽やかに、あるいは重たく足を下ろしたり、農民の靴から貴族の靴へ履きかえたりする自分自身の姿を思い浮かべます。ここでは、あらゆる社会的身分が示唆されているのです。そして、このような身体の動作、重力と跳躍をめぐる意識は、バッハの音楽の本質的かつ補完的な二つの側面、すなわち地上的側面と天上的側面を際立たせる助けとなります。

声楽性も、舞踊と同等に重要な要素でしょうか？

まず想い起こすべきは、バッハの数々のカンタータやミサ曲に代表されるように、彼が器楽曲よりも声楽曲を多く書いたという点です。さらに、今日に伝わる複数の証言によれば、バッハは生徒たちに、できる限り歌うように鍵盤楽器を演奏するよう求めました。私自身もピアノでバッハの音楽を演奏する際に、この声楽性を際立たせるよう努めています。私が本盤の録音で使用した楽器の音色は、よりモダンなスタインウェイに比べるとやや輝かしさを欠いているかもしれませんが、声楽性の点では非常に役に立ちました。なぜなら、今日の楽器では得がたい音の持続と特異な性質の響きを手にできるからです。特定の舞曲において、よりピアノスティックな演奏を展開せざるをえない場合に、まさに“歌”を前面に押し出したいと思いました。

装飾音については、どうお考えですか？

バッハは、楽譜上に数多くの装飾の指示を残しています。しかしながら、リピート部は記譜されていないため、どのように旋律線を“飾る”かは演奏者次第です。これは、チェンバロの世界では自然に実践されていますが、ピアニストには馴染みが薄い慣習です。しかし、ピアノでは強弱や声部の差別化によっても変化をつけることができるため、必ずしも沢山の音符を加える必要はありません。とはいえ私たちは、この装飾の概念を理解し、チェンバロ奏者たちの装飾法からインスピレーションを得るべきでしょう。私は、数人のチェンバロ奏者のもとで学びました。彼らを模倣しようとはしませんでした。大きな影響を受けました。知識と直観のあいだに適切なバランスを見出すことが重要です。装飾には多様な可能性がありますし、演奏するたびに装飾が変わる可能性もあります。

フランス組曲の全6曲を番号順に録音しなかったのはなぜですか？ 本盤の曲順の意図についてもお聞かせください。

バッハは6曲を1720年代前半に作曲しましたが、どの順番で筆を進めたのかは定かではありません。彼が一気に続けて全曲を書いたのか否かさえ分かっていないのです。彼は、前半の3曲(第1～3番)が短調、後半の3曲(第4～6番)が長調となるよう組曲を配置しました。しかし彼は、フランス組曲が公の場で連作として演奏されることを意図していませんでした。あくまで私の主観的な見解ですが、コンサートでは、短調と長調の組曲を交互に弾く方がはるかに効果的です。

バッハの音楽において、長旋法(長調)と短旋法(短調)は特別な意味をもつのでしょうか？

バッハは、つねに長旋法の晴れやかな性格に重きを置くいっぽう、短旋法では、他のどんな作曲家よりも悲劇的ないし劇的な深みに達しています。短調で書かれた彼の他の作品も、強烈なメランコリーを醸しています。彼は、長旋法と短旋法を様々な手法で扱いましたが、それに加えて、各調性にも性格づけを施しています。バロック時代には、それぞれの調性が固有な意味を授けられ、特定の感情を喚起していたからです。バッハはそれを完璧に理解し、手中に収めていました。しかしながら等分平均律を用いると、各調性の性格が耳に伝わりにくくなります。そのようなわけで今回のレコーディングでは、ピアノの調律を、バッハの時代に実践されていた不均衡律に近づけてもらいました。

ピアノを介して、どのような音色や響きを再現ないし模倣しようとしたのですか？

私は、かつて自宅で、しきりにフランス組曲をクラヴィコードで弾いていました。バッハは、この楽器をこよなく愛していたそうです。クラヴィコードは、〔打鍵後に〕鍵への圧力をわずかに増減させてビブラートをかける〔ペーピング〕ことができる唯一の鍵盤楽器です。私は、この楽器のおかげで、歌唱に近い演奏スタイルを身につけることができました。

私にとって、音色について熟考する上で重要な第二の要素は、ある音域から別の音域への移行です。そのため私は、古い鍵盤楽器を貫く美意識を参考にしました。なぜなら、全音域にわたって均質な音色や響きが並ぶ今日の楽器の鍵盤とは異なり、昔の楽器の鍵盤は、三つまたは四つのゾーンに明確に区分されており、おのおのが異なる音色や響きを生み出すからです。それによって、サウンドの種々の距離感を細やかに弾き分け、空間化の効果を生み出すことができます。

フランス組曲の全6曲をコンサートで演奏するときには、どのようなことを感じていますか？

作曲家バッハが音楽を通して表現することができた、あらゆる種類の感情……底抜けに楽しい感情から、この上なく痛ましい感情まで……その全てを体験しているような気分になります。そこでは、悲しみ、憂愁、郷愁が、様々なかたちで表現されています。幾つかの舞曲が、バッハの音楽には珍しいユーモアを感じさせることも忘れてはなりません。私が唯一、フランス組曲の演奏中に微塵も感じたことがないのは“暴力性”です。ちなみに、とりわけ彼の受難曲では、暴力性が垣間見えることがあります。

フランス組曲全曲をチクルスとして演奏するのは、真に意義のあることだと思います。コンサートでは、途中で一度休憩を挟むとはいえ、拍手を控えていただき次々に組曲を弾いていくのが好きです——それはまるで、一連(ひとつら)の内なる壮大な旅のように思えます。

Cédric
Pescia

セドリック
ペシヤ



Né à Lausanne, de nationalité suisse et française, Cédric Pescia étudie aux Conservatoires de Lausanne (Christian Favre) et Genève (Dominique Merlet), à l'Universität der Künste de Berlin (Klaus Hellwig) et à « L'International Piano Academy, Lake Como » (Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré et Fou Ts'ong).

Parallèlement, il se perfectionne avec Pierre-Laurent Aimard, Henri Barda, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Christian Zacharias et le Quatuor Alban Berg.

Il remporte le Premier Prix de la Gina Bachauer International Piano Competition 2002 à Salt Lake City, USA.

Il donne des récitals et concerts avec orchestre en Europe, aux USA, en Chine, en Amérique du Sud : Philharmonie et Konzerthaus Berlin, Konzerthaus Vienne, Wigmore Hall Londres, Mozarteum Salzburg, Carnegie Hall New York, Shanghai Oriental Art Center, Tonhalle Zürich, Printemps de Prague, Lucerne Festival, Menuhin Festival Gstaad, Schleswig-Holstein Musik Festival, Klavierfestival Ruhr.

Une collaboration de longue date le lie à la violoniste Nurit Stark et au pianiste Philippe Cassard.

Il est directeur artistique de la série lausannoise de musique de chambre Ensemble en Scène et Président de la Commission artistique du Concours de Genève. Il est lauréat de la Fondation Leenaards de Lausanne et du Prix Musique de la Fondation Vaudoise pour la culture. Depuis 2012, il est professeur de piano à la Haute Ecole de Musique de Genève.

Cédric Pescia was born in Lausanne and holds joint Swiss and French nationality. He studied at the Conservatoires of Lausanne (Christian Favre) and Geneva (Dominique Merlet), the Universität der Künste in Berlin (Klaus Hellwig) and the Lake Como International Piano Academy (Dmitri Bashkurov, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré, Fou Ts'ong). Alongside this he received advanced tuition from Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias and the Alban Berg Quartet. He won first prize at the Gina Bachauer International Piano Competition 2002 in Salt Lake City, USA.

Cédric Pescia appears in recital and with orchestra in Europe, the USA, China and South America. His notable engagements have included the Philharmonie and Konzerthaus in Berlin, the Vienna Konzerthaus, the Wigmore Hall in London, the Salzburg Mozarteum, Carnegie Hall in New York, the Shanghai Oriental Art Center, the Tonhalle in Zurich, the Prague Spring, the Lucerne Festival, the Menuhin Festival Gstaad, the Schleswig-Holstein Musik Festival, the Davos Festival and Klavierfestival Ruhr.

He enjoys a longstanding artistic partnership with the violinist Nurit Stark and is artistic director of the Lausanne chamber music series Ensemble enScène.

Cédric Pescia has been awarded a scholarship from the Fondation Leenaards of Lausanne and the Music Prize of the Fondation Vaudoise pour la Culture.

In 2012 he was appointed professor of piano at the Haute École de Musique in Geneva.

Cédric Pescia wurde in Lausanne geboren und besitzt die Schweizer und französische Staatsbürgerschaft. Unterricht erhielt er am Conservatoire de Lausanne (Christian Favre), am Konservatorium von Genf (Dominique Merlet), an der Universität der Künste in Berlin (Klaus Hellwig) sowie an der International Piano Academy Lake Como (Dmitri Baschkirow, Leon Fleisher, Andreas Staier, William Grant Naboré und Fou Ts'ong). Parallel bildete er sich mit Pierre-Laurent Aimard, Daniel Barenboim, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Ilan Gronich, Christian Zacharias und dem Alban Berg Quartett weiter.

2002 gewann Cédric Pescia die Gina Bachauer International Piano Competition in Salt Lake City, USA. Er konzertiert solo oder mit Orchester in Europa, den USA, China und Südamerika: Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Wiener Konzerthaus, Londoner Wigmore Hall, Mozarteum in Salzburg, New Yorker Carnegie Hall, Shanghai Oriental Art Center, Tonhalle Zürich, Prager Frühling, Lucerne Festival, Gstaad Menuhin Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, Davos Festival, Klavierfestival Ruhr.

Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit der Violinistin Nurit Stark. Zudem ist er künstlerischer Leiter der Lausanner Kammermusik-Konzertreihe Ensemble enScène.

Cédric Pescia ist Preisträger der Lausanner Stiftung Fondation Leenaards und des Musikpreises der Stiftung Fondation Vaudoise pour la culture.

2012 wurde er zum Klavierprofessor der Haute Ecole de Musique de Genève ernannt.

ローザンヌ出身のセドリック・ベシヤは、スイスとフランスの国籍を持つ。ローザンヌ音楽院でクリスティアン・ファヴルに、ジュネーヴ音楽院でドミニク・メルレに、ベルリン芸術大学でクラウス・ヘルヴィツヒに師事。コモ湖国際ピアノ・アカデミーでは、ドミトリー・バシキーロフ、レオン・フライシャー、アンドレアス・シュタイアー、ウィリアム・グラント・ナボレ、フー・ツォンから指導を受けた。

並行して、ピエール＝ロラン・エマール、アンリ・バルダ、ダニエル・バレンボイム、ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウ、アーウィン・ゲイジ、クリスティアン・ツァハリス、アルバン・ベルク四重奏団のもとでも研鑽を積んだ。

2002年、アメリカのソルトレイクシティで行われたジーナ・バッカウアー国際ピアノ・コンクールで第1位に輝く。

ヨーロッパ、アメリカ、中国、南米にてリサイタルなどの演奏活動を行い、これまでベルリンのフィルハーモニーやコンツェルトハウス、ウィーン・コンツェルトハウス、ロンドンのウィグモア・ホール、ザルツブルクのモーツァルテウム、ニューヨークのカーネギー・ホール、上海東方芸術センター、チューリヒ・トーンハレのほか、プラハの春、ルツェルン、メニューイン・グシュタード、シュレスヴィヒ＝ホルシュタイン、ルール・ピアノなどの国際音楽祭で演奏。

ヴァイオリン奏者ヌリト・スターク、ピアノ奏者フィリップ・カサルとの共演は長きにわたる。

ローザンヌの室内楽シリーズ「アンサンブル・アンセーヌ(Ensemble enScène)」では芸術監督を務めている。ジュネーヴ国際音楽コンクール芸術委員会委員長。

ローザンヌ・レナード財団賞、ヴォー文化財団音楽賞を受賞。

2012年より、ジュネーヴ州立高等音楽院ピアノ科教授。



LDV38.1

Jean-Sébastien Bach

Le Clavier bien tempéré (Livres I & II)

Coffret 4 CDs

avec Philippe Cassard

LDV82 **Ludwig van Beethoven** Symphonie n°9 en Ré mineur op.125 (transcrite pour deux pianos par Franz Liszt)

LDV15 **Franz Schubert** Fantaisie en Fa mineur D.940 • Allegro en La mineur D.947 « Lebensstürme » • Rondo en La majeur D.951 pour piano à 4 mains

avec Philippe Cassard, Natalie Dessay et l'Orchestre national de Bretagne

LDV106 **Wolfgang Amadeus Mozart** « Mozart à l'Opéra »
Fantaisie en Ut mineur KV475 • Concerto pour piano n°22 en Mi bémol majeur KV482 • Ch'io mi scordi di te, air de concert KV505 • Sonate pour piano à quatre mains en Fa majeur KV497



© La Prima Volta 2024

© La Dolce Volta 2026

Enregistré à Berlin, Wiesengrund Studio
du 5 au 7 décembre 2024

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Johannes Kammann
Piano Steinway & Sons D, 105293 préparé par Thomas Hübsch

Textes : Anna Brissaud

Traduction et relecture : Christopher Bayton (EN)
Carolin Krüger (DE), Kumiko Nishi (JP)

Photographies : Christian Meuwly

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

www.ladolcevolta.com

LDV130.1



**FLASH TO SEE
CEDRIC PESCIA PLAYING
JOHANN SEBASTIAN BACH
FRENCH SUITE NO. 5 IN G MAJOR, BWV 816 - GIGUE**



la dolce volta



Johann Sebastian Bach | The French Suites

Cédric Pescia

2
CDs

Il connaît toute son œuvre pour clavier, aime l'explorer sur différents instruments, a questionné des clavecinistes, s'est nourri également de ses cantates... Cédric Pescia a su développer une approche très personnelle de la musique de Jean-Sébastien Bach. Sous ses doigts, elle n'est jamais austère mais exprime l'humanité du compositeur. Et avec les Suites françaises, c'est au plus profond de son âme que le pianiste nous entraîne.

He knows Johann Sebastian Bach's entire keyboard œuvre, delights in exploring it on different instruments, has consulted harpsichordists, and has also drawn nourishment from the cantatas. Cédric Pescia has developed a highly personal approach to Bach's music. Under his fingers it is never austere, but rather expresses the composer's humanity. And with the six French Suites, the pianist takes us to the very depths of his soul.



Made in Czech Republic



3 760419 360429 >

Total Timing: 1h37'

English commentary inside
Mit deutscher Textbeilage
日本語解説付