

Finghin Collins

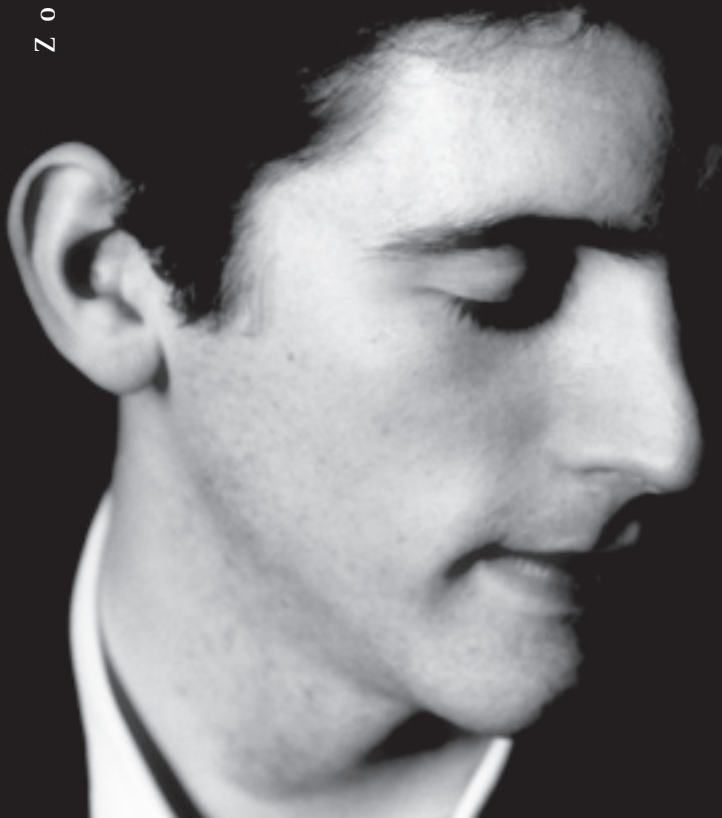
claves  
records

# Schumann

The Complete Works for Piano, Vol.1

Fantasiestücke ■■■■■ Humoreske ■■■■■ Kinderszenen ■■■■■ Romanzen ■■■■■ Waldszenen

Z o o m



“M  
cont  
the s  
cost  
can i

ly music isn't a work of  
rивance: the m茅tier isn't  
slightest like that; but it  
my heart more than you  
imagine.”

## Robert Schumann

The Price of the Heart

“My music isn't a work of contrivance: the m茅tier isn't the slightest  
like that; but it cost my heart more than you can imagine.”

Why was Robert Schumann so unique? How could someone who admired Bach and Beethoven and who was befriended with Mendelssohn write music that was so radically different from theirs? Beyond the morphology of the chords and phrases themselves, the composer of the *Waldszenen* gave expression to a universe that was his alone. He was an emotional and sensitive nature, and he was never so great and so himself as when he employed free forms; the *Fantasiestücke*, *Arabeske* and *Romanzen* for piano are sublime illuminations. Where did these miniature gems come from? Where did this proclivity come from, to place such great confidence in a single instrument, the piano, the instrument favored by the Romantics, to which Schumann occasionally added a voice for even more emotion and intimacy? A true Romantic in the truest sense of the word whose path was guided by an inner spirit, by introspection and by humanity. His most lyrical outpourings were subject to the secret forces of nature: night, forest, elves, moon, dormant waters... Nothing more subjective, and yet nothing less illuminating about his own soul. The long soliloquy in the

form of his music was marked by a transcendent dimension. Not the least sense of passing egotism or perverted egoism but something much greater, the magnification of an epoch's fragile nature in the act of artistic creation. Music was for Schumann the language which allowed him to converse with the beyond.

### Paralysis

Schumann was attracted immediately to the piano as a child and he wanted nothing more than to become a virtuoso like Moscheles or Hummel. And he went too far, so far as to injure the ring finger of his right hand by employing a device intended to strengthen his fingers. Soon thereafter contractions resulting in stiffness and ultimately leading to partial paralysis: goodbye to life on the stage as a virtuoso. But happy event for the composer.

After a number of early works (some incomplete, such as the *Waltzes*, or some inspired, such as the *ABEGG Variations*) Schumann wrote the *Allegro in B Minor, Op. 8* in 1831/32, his first attempt (aside from sketches of a *Toccata* made

in Heidelberg in 1829) at “sonata form”. The work reveals two sides of Schumann as a composer, a classic side (the use of traditional forms) and a pure romantic nature (nourishing the latter with his inner self). And it was the latter that carries the work: an opening *Prestissimo senza tempo*, an abundance of ideas, the free treatment of themes, all without doubt reflections of Robert’s passionate love for Ernestine von Fricken, to whom the work is also dedicated. Two sharply contrasting motives take shape, one passionate, sweeping, in B Minor, alternating with a more serene theme in D major. And take note: such a breathless flight at the beginning of a sonata would appear again in later works, in his opuses 14 and 22 and most strikingly in his opus 17, the famous *Fantasy* of 1836.

### Improvisation and Phantasms

In 1837 the *Fantasy Pieces*, *Op. 12*. Six years had passed since the preceding *Allegro*, years that had seen the birth of a variety of vivid works such as *Papillons* (1832), *Carnaval* (1834/35), the *Great Sonata in F-sharp Minor* (contemporary with the preceding opus) or the *12 Symphonic*

*Etudes*, *Op. 13* (1834). The *Fantasy Pieces*, *Op. 12* lead us into Schumann’s dream-like universe, inspired in part by his reading of Hoffmann and Novalis, who referred to the night as the “fecund breast of revelation”. Each of these pieces bears a title that underlines its meaning, originality and intimate character. Thus not only our ears but also our eyes are inspired; the crepuscular *Des Abends* [of the evening] with its flowing arpeggios, the youthful élan of *Aufschwung* [upsurge], the ardent conviction of *Warum?* [why?], the nostalgia of *In der Nacht* [in the night], the simple dream-like character of *Fabel* [fable], which becomes even more nebulous in *Traumes Wirren* [troubled dreams], and then the return of day (*Ende von Lied* – end of the song), at which point the fantasy fades away. The diurnal light vanquishes the gloom of the night. The voyage can be brought to a close with the short but very passionate *Feurigst* [most fiery], an addendum later incorporated by Schumann that is rarely performed by pianists. Is it necessary to mention that in German *Phantasieren* means not only to improvise but also to fantasize? Schumann in all of his duality.

## Children's Poet

It is a very different person who shines forth in the *Kinderszenen* [scenes from childhood] composed in 1838. The cosmic poet has been replaced by the poet of daily life, in fact, of youth. Before Mussorgsky (Memories of Youth, Childhood Pleasures) and before Bizet (Children's Games) or Debussy (Children's Corner), Schumann spoke of children... to adults. Ten years later he would take direct interest in youthful faces and unskilled fingers with the *Album für die Jugend* (album for the young). But nothing here of that; instead, a vagabond "fantasy" of foreign places (*Von fremden Ländern und Menschen*) in a curious story (*Küriose Geschichte*), a game of Blind Man's Bluff (*Hasche-Mann*) in search of children's desires (*Bittendes Kind*), a wonderful wish (*Glückes genug*) followed by an important event (*Wichtige Begebenheit*) before finding repose in a pure and sweet dream (*Träumerei*). Images of an almost bourgeois poet, content in front of a fire (*Am Kamin*) smoking a cigar or amusing himself with a wooden horse (*Ritter vom Steckenpferd*), almost so serious (*Fast zu ernst*) that it could frighten (*Fürchtenmachen*) a child before sleep

(*Kind im Einschlummern*). And then Schumann's most profound voice sounds, sounding from the ages, sounding of tender infancy: it is the poet himself who speaks (*Der Dichter spricht*).

Schumann himself described his *Humoreske, Op. 20* (1839) as "a synthesis of two characteristics rooted in the German nationality, a mixture of a rapturous dream and humor"; for us it appears more like a vast poem about an enraptured heart in continuous metamorphosis. The severity of its style, the power of its expression and its ardent language make it perhaps somewhat difficult to comprehend at first, but all reflect its emotional character. And the explosive character of this dichotomy was certainly one of the sources of the musician's final madness.

## Cosmic Communion

Schumann also created in 1839 his *Arabeske, Op. 18*, the *Blumenstück, Op. 19* and the *Drei Romanzen, Op. 28*, works that are far-reaching and at the same time delightful pieces intended for listeners of the fairer sex. *The Waldszenen, Op. 82* [forest scenes] from 1849 contrast strongly with these

other works. It is a work by the great Schumann, the very great Schumann, once again guided by an intense poetic regard, an almost native communion with the mysteries of the night and the woods of the black forest. A universe that in turn is quite familiar or quite unsettling. Far from the delicate style of *Carnaval* (1835), the *Eintritt* [entrance] leads into the world of gnomes and elves, terse chords and frightening sonorities join to create the hunting atmosphere of *Jäger auf der Lauer* [hunter in ambush]. The peaceful, sweet perfume of solitary flowers offers a sharp contrast which is followed by the dark cries of *Verrufene Stelle* [haunted spot] in D minor. The shadows disappear with the appearance of *Freundliche Landschaft* [pleasant landscape] which leads the way to *Herberge* [wayside inn]. Song is in the air with *Vogel als Prophet* [bird as prophet], followed by a hearty and gallant *Jagdlied* [hunting song]. The closing *Abschied* [farewell] seems not to want to take leave, almost as if it were hoping to elude the sorcery of the evening.

### **“To Be Creative As Long As It Is Day”**

And we conclude with the three *Fantasy Pieces*,

*Op. 111* from August 1851, which from a distance seem to be reminiscent of his early opus 12. Fourteen years had passed. Schumann, at times frightened by himself, wanted “to be creative as long as it is day”, but seems to be reaching for a vanished youth. These three pieces, which are played without pause, give a glimpse of a vision exacerbated by doubts, deceptions, by all of life’s and the world’s wickedness. This distraught flight, the irascible triplets (the first piece in C minor), the parallels to Schubert and his “Moment musical” (the key of A-flat in the second piece), the heroic jousts, “vigorous and very accentuated” in the third piece in C minor. One shudders to think about what would take place just three years later: the crisis of madness, the plunge into the Rhine, and finally the asylum in Endenich.

JEAN GALLOIS

(Translation: Mark Manion)

Born in Dublin in 1977, Finghin Collins received his first instruction from his sister at the age of three; at the age of six he entered the Royal Irish Academy of Music in Dublin where he studied with John O'Connor until 1999, when he received his diploma with honors. In June 2002 he completed three years of post-graduate study with Dominique Merlet at the Conservatoire de Musique in Geneva, graduating with a *premier prix avec distinction* and the Georges Filipinetti Prize.

A number of prestigious prizes in Ireland were followed by success as a semifinalist at the international competitions in Leeds (1996) and Dublin (1997). In 1998 he won the first prize at the *Rencontres internationales des jeunes pianistes* in Paris/Strasbourg as well as the Classical Category of the National Entertainment Awards in Dublin. And in 1999 he won the Clara Haskil International Piano Competition in Vevey, Switzerland.

Finghin Collins now enjoys a busy career that embraces Ireland, Europe and the United

States. He has performed with such prestigious orchestras as the Chicago Symphony Orchestra, the Houston Symphony Orchestra, the City of Birmingham Symphony Orchestra, the Royal Philharmonic Orchestra, the SWR Radio Symphony Orchestra in Stuttgart, the Hong Kong Sinfonietta, the Rotterdam Philharmonic Orchestra, the Gulbenkian Orchestra in Lisbon, the Franz Liszt Chamber Orchestra in Budapest, the Orchestre de la Suisse Romande and the Lausanne Chamber Orchestra, working with conductors such as Christoph Eschenbach, Leonard Slatkin, Sakari Oramo, Emmanuel Krivine, Alexander Anissimov, Hans Graf, Vassily Sinaisky, Tadaaki Otaka, Heinrich Schiff and Nicholas McGegan.

The young artist has performed in the most prestigious concert halls around the world, including Birmingham Symphony Hall, Wigmore Hall in London, the Concertgebouw in Amsterdam, the Théâtre du Châtelet in Paris, the Stravinsky Auditorium in Montreux and Carnegie Hall in New York. He has been invited to perform at the Ravinia and Gilmore Festivals in the United



# Finghin Collins

States, at the *Schleswig-Holstein Musik Festival* and the *Klavier-Festival-Ruhr* in Germany, at the Lockenhaus Festival (Austria) as well as at the *Delft International Chamber Music Festival* (Holland).

His first recording for Claves was released in 2000, the result of his success at the Clara Haskil Competition in 1999 and features works by Mozart and Beethoven (Claves CD 50-9910), a recording made in collaboration with Radio Suisse Romande/Espace 2. His first solo album, "Impromptu", was released for *Lyric fm* in 2005 and features 19 piano classics.

[www.finghincollins.com](http://www.finghincollins.com)



Z o o m



«Bei Gott, ist denn die Welt eine Fläche und sind nicht Alpen darauf, Ströme und verschiedene Menschen? Und ist denn das Leben ein System? Und ist es nicht aus einzelnen, halb zerrissenen Blättern zusammengeheftet, von Kindergekritzel, Jugendköpfen, umgestürzten Grabesschriften und weißen Zensurlücken des Schicksals?»

# Robert Schumann

Die geheimen Mächte der Natur

«Bei Gott, ist denn die Welt eine Fläche und sind nicht Alpen darauf, Ströme und verschiedene Menschen? Und ist denn das Leben ein System? Und ist es nicht aus einzelnen, halb zerrissenen Blättern zusammengeheftet, von Kindergekritzel, Jugendköpfen, umgestürzten Grabesschriften und weißen Zensurlücken des Schicksals?»

Was macht Schumanns Einzigartigkeit aus? Wie konnte der Verehrer von Bach, von Beethoven, wie konnte der Freund von Mendelssohn eine Musik schreiben, die so ganz anders ist als die ihre? Abgesehen von der Struktur der Akkorde und der Phrase selbst drückt der Komponist der *Waldszenen* eine Welt aus, die nur ihm gehört, denn sein Wesen ist durch und durch empfindsam: Nie ist er grösser, nie mehr er selbst, als wenn er die freien Formen wählt – *Fantasiestücke*, *Arabesken*, *Romanzen* –, die das Klavier von innen her erstrahlen lässt. Das ist der Grund für seine bewusst kurzen Stücke. Für diesen Hang zur Intimität, die ein einziger Interpret zum Ausdruck bringt: das Klavier, bevorzugtes Instrument der Romantiker, dessen Sensibilität und Intimität bisweilen noch von der Stimme verstärkt wird. Ein reiner Romantiker in der vollen Bedeutung des Wortes, der sein Leben ganz auf die Ebene der Innerlichkeit, der Meditation, der Zärtlichkeit stellt. Denn nichts ist so lyrisch wie diese Seele, die all den geheimen Mächten der Natur unterworfen ist: Nacht, Wald, Elfen, Mond, stille Gewässer ... Und nichts ist so subjektiv. Und doch ist sie keineswegs abgekapselt. In einem langen

Selbstgespräch verleiht der Musiker dem eigenen Ich in seinem Mitteilungsdrang die Dimension, die den engen Rahmen seiner Person sprengt und ihm erlaubt, sich mit den Mächten des Kosmos zu vereinen. Kein vergänglicher Egotismus, und auch kein bornierter Egoismus, sondern vielmehr die Steigerung eines Weltschmerzes, der durch das Spiel und das künstlerische Schaffen ausgedrückt, nicht aber aufgelöst wird. Die Musik ist die Sprache, die ihm erlaubt, mit dem Jenseits zu kommunizieren.

## Gelähmt

Schon in seiner Jugend fühlt sich Schumann zum Klavier hingezogen, und er will es auf diesem Instrument zur Meisterschaft bringen, genau wie Moscheles oder Hummel. Er geht so weit, den Ringfinger seiner rechten Hand mit einem Verband zu blockieren, um die anderen Finger zu kräftigen. Sehr bald kommt es zur Gelenkversteifung, und schliesslich ist seine Hand vorübergehend gelähmt: aus der Traum von der Bühne. Immerhin: Diesem Schicksalsschlag verdanken wir den Komponisten. Nach einigen unvollendeten Jugendstücken – wie bestimmte *Walzer* oder die schon genialen

*Abegg-Variationen* – schreibt der Musiker 1831-32 ein **Allegro in h-moll** (op. 8), das, zusammen mit der 1829 in Heidelberg begonnenen *Toccat*a, einen ersten Versuch der «Sonatenform» darstellt. Hier zeigt sich der zugleich klassische – weil in den traditionellen Formen verhaftete – und der romantische Schumann, der diese Formen mit seinem inneren Ich nährt. Diese Seite setzt sich denn auch durch, mit einem einführenden *Prestissimo senza tempo*, einer Fülle von Ideen und von frei entwickelten Themen. Sie sind zweifellos ein Ausdruck der stürmischen Liebe, die Robert damals für Ernestine von Fricken empfand, der das Werk übrigens gewidmet ist. Zwei stark kontrastierte Motive liegen dem Stück zugrunde: ein ungestümes, heftiges Motiv in h-moll, dem ein zweites, gelasseneres in D-dur gegenübersteht. Doch schon in diesen ersten Sonatenversuchen kommt der grosse Schumann zum Vorschein: der Komponist des Opus 14, 22 und erst recht des Opus 17, der berühmten *Fantasie* von 1836.

### Improvisation und Fantasie

Die *Fantasiestücke op. 12* stammen aus dem Jahr 1837. Seit dem letzten *Allegro* sind sechs Jahre

vergangen, in denen ganz verschiedene sprühende Stücke entstanden sind, etwa *Papillons* (1832), *Carnaval* (1834-35), die *Grosse Sonate in fis-moll* (gleichzeitig mit dem vorangehenden Opus 9), oder die *12 Symphonischen Etüden op. 13* aus dem Jahr 1834. Die *Fantasiestücke op. 12* führen uns in die Traumwelt des passionierten Lesers von Hoffmann und Novalis, für den die Nacht «*der Offenbarung mächtiger Schoss*» war. Jedes der Stücke trägt einen ganz bestimmten Titel, der seinen Sinn, seine Originalität und seine Intimität unterstreicht, so dass die Musik nicht nur für unser Ohr, sondern auch für unser Auge fassbar wird: Das Dämmerlicht *Des Abends* mit den fließenden Arpeggios, der *Aufschwung* jugendlicher Freude, und dann die glühende Frage *Warum?*, ein Hauch Nostalgie *In der Nacht*, oder einfache Träumereien in der *Fabel*, die in des *Traumes Wirren* verschwimmen, während sich die «*Fantasie*» mit dem Anbruch des Tages auflöst und verflüchtigt (Ende vom Lied). Das Tageslicht hat über die Schatten der Nacht gesiegt. Fehlt nur noch das kurze, aber leidenschaftliche *Feurigst*, um die Reise zu beschliessen – ein von Schumann nachträglich hinzugefügter Anhang, den die Pianisten

nur selten spielen. Ist es nötig hervorzuheben, dass das Wort *Fantasie* die doppelte Bedeutung von «musikalische Improvisation» und «Träumerei» hat? Das ist Schumann, in seiner ganzen Dualität.

### Dichter der Kindheit

Ein ganz anderer Mensch zeigt sich uns 1838 in den *Kinderszenen op. 15*. An die Stelle des kosmischen Dichters tritt der Dichter des Alltagslebens, genauer, der Kindheit. Schumann spricht zu den Erwachsenen von den Kindern, noch vor Mussorgsky (*Kindheitserinnerungen, Die Kinderstube*) und Bizet (*Jeux d'enfants*) oder Debussy (*Children's Corner*). Es dauert noch zehn Jahre, bis er sich mit dem *Album für die Jugend* direkt an die Kleinen und an ihre ungeschickten Finger wendet. Doch in den *Kinderszenen* schweift die «Fantasie» umher, es geht um *Fremde Länder* und eine *Kuriose Geschichte*, man spielt den *Haschemann* und lauscht auf ein *Bittendes Kind*, ist sich *Glückes genug*, das eine *Wichtige Begebenheit* verdrängt, die ihrerseits vor der reizenden, reinen und sanften *Träumerei* in den Hintergrund tritt. Ein fast gutbürgerlicher

Dichter ist glücklich *Am Kamin*, eine Zigarre rauchend, *der Ritter vom Steckenpferd*, *Fast zu ernst*, bis zum *Fürchtenmachen* für das *Kind beim Einschlummern*. Nun erhebt sich Schumanns tiefe Stimme aus unvordenklichen Zeiten, aus der frühesten Kindheit. Hier ist *Der Dichter [der] spricht*.

Mehr noch als eine Synthese jener Mischung aus Schwärmerei und Humor, die für Schumann das deutsche Wesen ausmacht, erscheint die grosse *Humoreske op. 20* von 1839 als das grosse Gedicht eines vielschichtigen Herzens, das einem ständigen Wandel unterworfen ist. Die Strenge, die Gewalt der Emotionen und die leidenschaftliche Sprache mögen eine Annäherung erschweren, doch sie widerspiegeln deutlich die pathetischen Ausbrüche und den Widerstreit heftiger Gefühle, die wohl zur späteren geistigen Umnachtung des Musikers beitragen werden.

### Kosmische Übereinstimmung

Die *Arabeske op. 18*, das *Blumenstück op. 19* oder die *Drei Romanzen op. 28*, ebenfalls 1839 entstanden, schweiften weniger weit weg und wenden

sich eher den Salons zu: Es sind nette Stücke für hübsche Zuhörerinnen. Mit den *Waldszenen op. 82* aus dem Jahr 1849 hingegen zeigt sich erneut der grosse, der gewaltige Schumann, der die starken poetischen Bilder wieder aufnimmt und jene ihm fast wesenseigene Übereinstimmung mit den Geheimnissen der Nacht und der dunklen Wälder wiederfindet; mit einem Kosmos, der vertraut und gleichzeitig beunruhigend ist. Das erklärt jene Szenen (mitnichten mehr «reizend» wie jene in *Carnaval op. 9* aus dem Jahr 1835), wo nach dem *Eintritt* in diese von Gnomen und Kobolden bevölkerte Welt die Rohheit der Jagd das Gesicht eines *Jägers auf der Lauer* annimmt, mit schroffen Akkorden und beängstigenden Klängen ... Im Kontrast dazu verströmen *Einsame Blumen* friedlich ihren unschuldigen Duft, während die nüchterne *Verrufene Stelle* in d-moll von bedrückenden, düsteren Rufen widerhallt, die eine *Freundliche Landschaft* und die gastliche *Herberge*, wo der *Vogel als Prophet* singt, schliesslich vertreiben. Ein kraftvolles, verwegenes *Jagdlied* und dann der *Abschied*, immer wieder der Abschied, als könnte man sich kaum aus dem nächtlichen Bann lösen.

### «Wirken, solange es Tag ist»

Zum Schluss die *Drei Fantasiestücke op. 111* vom August 1851, die aus der Distanz die früheren Fantasiestücke op. 12 widerzuspiegeln scheinen. Vierzehn Jahre sind inzwischen vergangen. Schumann, der bisweilen vor sich selber Angst hat, will «*wirken, solange es Tag ist*», doch er scheint einer eben verschwundenen Jugend verhaftet zu bleiben. In diesen drei Stücken – die ohne Unterbrechung gespielt werden – schimmert ein von Zweifeln, von Enttäuschungen, von all den Bosheiten des Lebens geprägtes Weltbild durch: ungestümer Elan, jähzornige Triolen (1. Stück in c-moll), eine Schubertsche Verwandtschaft bis hin zur Tonart eines «Musikalischen Momentes» (2. Stück in as-moll), heroische Kämpfe im 3. Stück in c-moll, «*kräftig und sehr markiert*». Man zittert beim Gedanken an das, was drei Jahre später passieren wird: der Anfall von geistiger Umnachtung, der Sprung in den Rhein und schliesslich die Nervenheilanstalt in Eendenich.

JEAN GALLOIS

(Übersetzung: Gabriela Zehnder)

1977 in Dublin geboren, unternimmt Finghin Collins schon mit drei Jahren seine ersten musikalischen Gehversuche, geführt von seiner Schwester. Im Alter von sechs Jahren wird er Schüler von John O'Connor an der *Royal Irish Academy of Music* von Dublin, wo er 1999 sein Konzertexamen besteht – mit der speziellen Anerkennung der Jury. In den nächsten drei Jahren studiert er in der *Classe de Virtuosité* von Dominique Merlet am Konservatorium in Genf. 2002 wird er mit einem Sonderpreis und mit dem Preis Georges Filipinetti ausgezeichnet.

In Irland gewinnt er alle wichtigen Auszeichnungen für Klavier. Bei den internationalen Klavierwettbewerben in Leeds (1996) und Dublin (1997) erreicht er das Semifinale. 1998 gewinnt er erste Preise bei den «Rencontres Internationales des Jeunes Pianistes» in Paris und Straßburg und erhält den *National Entertainment Award* in der Kategorie «Klassische Musik» in Dublin. Im September 1999 schliesslich ist Finghin Collins Preisträger des Clara-Haskil-Klavierwettbewerbs in Vevey (Schweiz), womit ihm endgültig der internationale Durchbruch gelingt.

Seit diesem grossen Erfolg wird der Pianist von den wichtigsten Orchestern der Welt als Solist eingeladen – Chicago Symphony Orchestra, Houston Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Hong Kong Sinfonietta, Philharmonisches Orchester Rotterdam, Gulbenkian-Orchester Lissabon, Franz Liszt Kammerorchester Budapest, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Lausanne... Er arbeitet mit Dirigenten wie Christoph Eschenbach, Leonard Slatkin, Sakari Oramo, Emmanuel Krivine, Alexander Anissimov, Hans Graf, Vassily Sinaisky, Tadaaki Otaka, Heinrich Schiff oder Nicholas McGegan.

Finghin Collins tritt in den berühmtesten Konzertsälen auf, so in der Symphony Hall in Birmingham, der Wigmore Hall in London, im Concertgebouw in Amsterdam, im Théâtre du Châtelet in Paris, im Auditorium Stravinski in Montreux oder in der Carnegie Hall in New York.

Er wurde zu verschiedenen Festivals eingeladen: zum Ravinia Festival und zum Gilmore Piano



# Finghin Collins

Festival in die Vereinigten Staaten, zum Schleswig-Holstein Musik Festival und zum Klavier-Festival-Ruhr nach Deutschland, zum Musikfestival Lockenhaus nach Österreich und zum *Delft International Chamber Music Festival* in die Niederlande.

Im Oktober 2000 produzierte Claves in Zusammenarbeit mit Radio Suisse Romande/ Espace 2 eine erste CD von Finghin Collins, mit Live-Mitschnitten vom Clara-Haskil-Wettbewerb 1999 mit Klavierkonzerten von Mozart und Beethoven (CD 50-9910). 2005 erschien bei *Lyric fm* das erste Solo-Album des irischen Pianisten, «Impromptu», auf dem 19 Klavierklassiker vorgestellt werden.

[www.finghincollins.com](http://www.finghincollins.com)



Z o o m



«  
une  
le r  
ma  
cœ  
ima

Ma musique n'est pas  
une besogne de manœuvre:  
le métier n'y a point de part;  
mais elle a coûté à mon  
cœur plus qu'on ne saurait  
l'imaginer.»

**Robert Schumann**

L e p r i x d u c œ u r

«Ma musique n'est pas une besogne de manœuvre: le métier n'y a point  
de part; mais elle a coûté à mon cœur plus qu'on ne saurait imaginer.»

D'où vient l'unicité de Schumann? Comment l'admirateur de Bach, de Beethoven, l'ami de Mendelssohn a-t-il pu écrire une musique aussi radicalement différente de la leur? Au-delà de la morphologie des accords et de la phrase elle-même, l'auteur des *Waldszenen* exprime un univers qui n'appartient qu'à lui, car sa nature reste essentiellement émotive et sensitive: il n'est jamais si grand, si lui-même que lorsqu'il emprunte les formes libres – les *Fantasiestücke*, *Arabeske*, *Romanzen* que son piano vient illuminer de l'intérieur et sublimer. D'où ces pièces volontairement courtes. D'où cette propension à la confiance traduite par un seul interprète – le piano, instrument favori des Romantiques, et auquel la voix, parfois, vient apporter un surcroît d'émotivité, d'intimité. Un Romantique pur, au plein sens du terme, qui fait se dérouler sa vie sur les seuls plans de l'intériorité, de la méditation, de la tendresse. Car rien de plus lyrique que cette âme soumise à toutes les forces secrètes de la Nature – Nuit, Forêt, Elfes, Lune, Eaux dormantes... Rien de plus subjectif aussi. Et pourtant, rien de moins replié sur soi. Dans ce long soliloque avec lui-même, le musicien sait en

effet donner à son Moi en mal de confession la dimension suffisante qui, faisant éclater le cadre étroit de sa personne, l'amène à s'intégrer aux forces du cosmos. Point d'égotisme périssable, d'égoïsme pervers non plus, mais bien mieux, agrandissement d'un mal du siècle signifié – mais non point résolu – par le jeu de la création artistique. La musique étant pour lui la langue qui permet de s'entretenir avec l'au-delà.

### Paralysie

Dès sa jeunesse, Schumann se sent attiré par le piano dont il veut devenir virtuose – comme Moscheles, comme Hummel – allant jusqu'à immobiliser l'annulaire de la main droite par une ligature afin de renforcer les autres. Bientôt, de contractures en ankylose, sa main se paralyse: adieu la vie d'estrade. Mais *felix culpa* qui nous vaut le compositeur.

Après quelques pages de jeunesse – inachevées comme telles *Valses* ou, déjà géniales, comme les *Variations ABEGG* – le musicien écrit en 1831-32 un *Allegro en si mineur* (op. 8), première tentation (avec la *Toccata* esquissée dès 1829 à

Heidelberg) de la «forme sonate». Ici se révèle le Schumann à la fois classique – car épris des formes traditionnelles – et romantique – nourrissant ces dernières de son Moi intérieur. C'est d'ailleurs ce dernier côté qui l'emporte, avec son *Prestissimo senza tempo* liminaire, son abondance d'idées, de thèmes, librement développés, reflets sans doute de l'amour violent que Robert porte alors à Ernestine von Fricken – à qui d'ailleurs l'œuvre est dédiée. Deux motifs le sous-tendent, fortement contrastés, l'un violent, emporté, en si mineur, que relaie avec plus de sérénité une seconde idée en ré majeur. Prenons-y garde: dans ce volet initial d'une sonate non aboutie, déjà perce le grand Schumann: celui des opus 14, 22 et plus encore 17: la fameuse *Fantaisie* de 1836.

### Improvisation et fantasme

De 1837 les *Fantasiestücke op. 12*. Depuis l'*Allegro* précédent, six années ont passé qui ont vu naître, notamment, des pages aussi diverses et fulgurantes que *Papillons* (1832), *Carnaval* (1834-35), la *Grande sonate en fa dièse mineur* (contemporaine du précédent opus 9), ou les

*12 Etudes symphoniques op. 13* de 1834. Avec les *Fantasiestücke* («morceaux de fantaisie») *op. 12*, nous pénétrons dans l'univers onirique d'un Schumann grand lecteur de Hoffmann et Novalis, lequel appelait la Nuit «*sein fécond de la Révélation*». Chacun des morceaux porte un titre précis qui en souligne le sens, l'originalité, l'intimité. Ainsi viennent autant sous nos yeux qu'à nos oreilles, le crépusculaire *Des Abends* (Du Soir) aux fluides arpèges, *Aufschwung* (Élan) empli de joie juvénile, que suit l'ardente confiance de *Warum?* (Pourquoi?), que viennent hurler de nostalgie *In der Nacht* (Dans la nuit) ou de simple rêverie *Fabel* (Fable), qu'embuent *Traumens Wirren* (Songes troubles) tandis qu'avec le retour du jour la «fantaisie» s'effiloche (*Ende von Lied* – fin du lied, de la chanson) et disparaît: la lumière diurne a vaincu les ténèbres de la Nuit. Ne reste plus, pour boucler le voyage, que le court mais passionné *Feurigst* – un appendice intégré après coup par Schumann, que les pianistes ne jouent que rarement. Faut-il ajouter qu'en allemand *Phantasieren* signifie autant improviser que fantasmer? Tout Schumann est là, dans la dualité.

## Poète de l'enfance

C'est un tout autre homme que nous révèle, en 1838, les *Kinderszenen* (Scènes d'enfants) *op. 15*. Au poète cosmique se substitue le poète de la vie quotidienne – mieux: de l'enfance. Avant Moussorgski (*Souvenir d'enfance, Plaisanterie enfantine*) et avant Bizet (*Jeux d'enfants*) ou Debussy (*Children's Corner*), Schumann parle des petits aux... grands. Il faudra encore dix ans pour que l'*Album für die Jugend* (Album pour la jeunesse) s'intéresse directement aux frais minois et doigts malhabiles. Ici, rien de tel et la «fantaisie» vagabonde de *Pays lointains* en *Curieuse histoire*, joue à Colin Maillard et scrute un *Désir d'enfant*, rêve d'un *Bonheur parfait* qu'un *Événement important* balaye avant d'être lui-même repoussé par l'adorable *Rêverie*, si pure, si douce. Poète presque bourgeois aussi, heureux *Au coin du feu*, fumant cigare ou s'amusant sur un *Cheval de bois*, *Presque trop sérieux*, jusqu'à *Faire peur à l'enfant* [qui] *s'endort*. Alors la voix profonde de Schumann s'élève, venue du fond des âges, de la plus tendre enfance. A travers cette ultime expérience, c'est bien *Le Poète* [qui] *parle*. Plus encore qu'une «*synthèse de deux particularités*

*enracinées dans la nationalité allemande, faite d'un mélange d'exaltation du rêve* [das Schwärmerische] *et d'humour*», comme l'écrivait Schumann lui-même, la grande *Humoreske op. 20* de 1839 nous apparaît comme un vaste poème d'un cœur multiple en proie à d'incessantes métamorphoses. Sévérité, puissance émotionnelle, ardent langage en rendent l'approche difficile peut-être, mais reflétant bien ces éclatements pathétiques, ces conflits de passions dont la prise de conscience par le musicien sera certainement une des sources de sa folie finale.

## Communion cosmique

De la même année 1839, l'*Arabesque op. 18*, la *Blumenstück op. 19* ou les *Drei Romanzen op. 28* ne fréquentent d'aussi vastes contrées et regardent davantage vers le salon: ce sont de gentilles pièces pour de belles écouteuses. En revanche, avec les *Waldszenen op. 82* de 1849, on retrouve le grand, le très grand Schumann, renouant avec d'intenses vues poétiques, une communion quasi native avec les mystères de la nuit et des arbres des forêts noires. Avec un cosmos environnant tour à tour familier ou inquiétant. D'où ces

scènes (nullement «mignonnes» comme celles du *Carnaval op. 9* de 1835) où après l'*Entrée* dans un monde peuplé de gnomes et de lutins, la violence cynégétique se pare des traits d'un *Chasseur à l'affût* aux accords abrupts, aux sonorités angoissantes... Par contraste, *Les fleurs solitaires* (Einsame Blumen) exhalent paisiblement leur parfum ingénu, tandis que la sobre *Vallée maudite* (Verrufene Stelle), en ré mineur, lance des appels oppressants, lugubres que va dissiper enfin *Paysage amical, enchanteur* (Freundliche Landschaft) où se tient l'accueillante *Auberge* (Herberge), où chante le *Vogel als Prophet* (Oiseau prophète) avant un robuste et vaillant *Air de chasse* (Jagdlied) et l'*Adieu* dit et redit, comme si l'on ne parvenait point à se séparer, plus encore à se défaire des sortilèges nocturnes.

### «Créer tant qu'il fera jour»

Et voici pour terminer les *Drei Fantasiestücke op. 111* d'août 1851, qui semblent, à distance, refléter les précédentes de l'opus 12. Quatorze ans ont passé. Schumann, apeuré parfois par lui-même, veut «créer tant qu'il fera jour», mais semble donner la

main à une jeunesse tout juste enfuie. Ces trois pages – qui se jouent sans interruption – laissent entrevoir une vision exacerbée par les doutes, les déceptions, par toutes les méchancetés de la vie et du monde. D'où ces élans éperdus, ces triolets irascibles (1<sup>ère</sup> en ut mineur), ces parentés schubertiennes jusqu'à la tonalité, d'un «Moment musical» (2<sup>ème</sup> en la bémol), ces joutes héroïques «vigoureuses et très accentuées» de la 3<sup>ème</sup> en ut mineur. On frémit en pensant à ce qui se passera trois ans plus tard: la crise de folie, le plongeon dans le Rhin, et pour finir, l'asile d'Endenich.

JEAN GALLOIS

Né à Dublin en 1977, Finghin Collins fait ses premiers pas en musique à l'âge de trois ans, guidé par sa sœur. A six, il intègre la *Royal Irish Academy of Music* de Dublin. Elève de John O'Conor jusqu'en juin 1999 – date à laquelle il obtient son diplôme avec félicitations du jury – il entreprend ensuite trois années d'études de virtuosité auprès de Dominique Merlet au Conservatoire de Genève et remporte en juin 2002 un Premier prix avec distinction ainsi que le Prix Georges Filipinetti.

Après avoir gagné les prix les plus prestigieux d'Irlande, Finghin Collins connaît un succès international. Demi-finaliste aux concours internationaux de Leeds en 1996 et de Dublin en 1997, il remporte en 1998 le Premier prix des Rencontres internationales des jeunes pianistes à Paris et à Strasbourg, ainsi que la *Classical Category* aux *National Entertainment Awards* à Dublin. Enfin, en septembre 1999, Finghin Collins est le lauréat du Concours Clara Haskil à Vevey (Suisse).

Dès lors se succèdent une série d'engagements

auprès des plus grands orchestres de la planète – Chicago Symphony Orchestra, Houston Symphony Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, SWR Radio-Sinfonieorchester de Stuttgart, Hong Kong Sinfonietta, Orchestre philharmonique de Rotterdam, Orchestre Gulbenkian de Lisbonne, Orchestre de Chambre Franz Liszt de Budapest, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Lausanne... – collaborant avec des chefs tels que Christoph Eschenbach, Leonard Slatkine, Sakari Oramo, Emmanuel Krivine, Alexander Anissimov, Hans Graf, Vassily Sinaisky, Tadaaki Otaka, Heinrich Schiff ou encore Nicholas McGegan.

Finghin Collins se produit dans les salles les plus prestigieuses, tels le Symphony Hall de Birmingham, le Wigmore Hall de Londres, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Théâtre du Châtelet à Paris, l'Auditorium Stravinski de Montreux, ou encore le Carnegie Hall de New York. Il a été invité à se produire dans les festivals de Ravinia et de Gilmore aux Etats-Unis, au *Schleswig-Holstein Musik Festival* et au



# Finghin Collins

*Klavier-Festival-Ruhr* en Allemagne, au Festival de Lockenhaus (Autriche) ou encore au *Delft International Chamber Music Festival* (Pays-Bas).

En 2000, Claves Records a produit en collaboration avec la Radio Suisse Romande/Espace 2 un premier disque Mozart-Beethoven avec Finghin Collins, reflet de son Concours Clara Haskil 1999 (CD 50-9910). En 2005, le pianiste irlandais a sorti son premier album solo chez *Lyric fm*, intitulé «Impromptu» et présentant 19 classiques du piano.

[www.finghincollins.com](http://www.finghincollins.com)



Recorded at the Salle Métropole in Lausanne  
(Switzerland), 18-26 August 2005

Executive producer Antonin Scherrer  
Recording producer Johannes Kammann  
Balance engineer Ines Beckmann  
Piano tuner Francis Morin  
Piano Pierre Regamey –  
Steinway & Sons  
D 566 807  
Photographs Aline Kundig  
Design Amethys

This recording was made possible by  
the kind support of the Clara Haskil  
International Piano Competition in Vevey,  
Switzerland, sponsor of the complete edition.



© © 2006 Claves Records, Thun/Switzerland

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)		
COMPACT DISC ONE		
	<i>Fantasiestücke, Op. 12</i>	28'52
1	Des Abends	3'58
2	Aufschwung	3'34
3	Warum?	2'40
4	Grillen	3'32
5	In der Nacht	4'34
6	Fabel	2'51
7	Traumes Wirren	2'32
8	Ende vom Lied	5'04
9	<i>Feurigst</i>	1'40
10	<b><i>Arabeske, Op. 18</i></b>	<b>5'50</b>
11	<b><i>Blumenstück, Op. 19</i></b>	<b>6'03</b>
	<b><i>Humoreske, Op. 20</i></b>	<b>27'20</b>
12	<i>Einfach – Sehr rasch und leicht – Noch rascher – Erstes Tempo – Wie im Anfang</i>	5'15
13	<i>Hastig – Nach und nach immer lebhafter und stärker – Wie vorher</i>	4'29
14	<i>Einfach und zart – Intermezzo</i>	4'36
15	<i>Innig – Schneller</i>	2'57
16	<i>Sehr lebhaft – Immer lebhafter – Mit einigem Pomp</i>	3'31
17	<i>Zum Beschluss</i>	6'30

<b>COMPACT DISC TWO</b>		
<b>1</b>	<b><i>Allegro, Op. 8</i></b>	<b>10'08</b>
	<b><i>Kinderszenen, Op. 15</i></b>	<b>17'59</b>
<b>2</b>	Von fremden Ländern und Menschen	1'40
<b>3</b>	Kuriose Geschichte	1'12
<b>4</b>	Hasche-Mann	0'30
<b>5</b>	Bittendes Kind	0'52
<b>6</b>	Glückes genug	1'16
<b>7</b>	Wichtige Begebenheit	0'48
<b>8</b>	Träumerei	2'25
<b>9</b>	Am Kamin	0'51
<b>10</b>	Ritter vom Steckenpferd	0'50
<b>11</b>	Fast zu ernst	1'12
<b>12</b>	Fürchtenmachen	1'47
<b>13</b>	Kind im Einschlummern	2'06
<b>14</b>	Der Dichter spricht	2'22
	<b><i>3 Romanzen, Op. 28</i></b>	<b>15'21</b>
<b>15</b>	<i>Sehr markiert</i>	3'50
<b>16</b>	<i>Einfach</i>	4'06
<b>17</b>	<i>Sehr markiert</i>	7'22

	<b><i>Waldszenen, Op. 82</i></b>	<b>23'49</b>
<b>18</b>	Eintritt	2'04
<b>19</b>	Jäger auf der Lauer	1'27
<b>20</b>	Einsame Blumen	2'11
<b>21</b>	Verrufene Stelle	4'08
<b>22</b>	Freundliche Landschaft	1'11
<b>23</b>	Herberge	2'25
<b>24</b>	Vogel als Prophet	3'26
<b>25</b>	Jagdlied	2'45
<b>26</b>	Abschied	4'08
	<b><i>3 Fantasiestücke, Op. 111</i></b>	<b>11'15</b>
<b>27</b>	<i>Sehr rasch, mit leidenschaftlichem Vortrag</i>	2'25
<b>28</b>	<i>Ziemlich langsam</i>	4'54
<b>29</b>	<i>Kräftig und sehr markiert</i>	3'54

FINGHIN COLLINS *piano*