

Finghin Collins

claves



Schumann

The Complete Works for Piano, Vol.3

Abegg-Variationen • Intermezzi • Symphonische Etüden
Faschingschwank aus Wien • Nachtstücke • Bunte Blätter



Schumann

Piano works

Schumann's piano works are the direct and poignant expression of his interiority, of his exceedingly strong anxieties and exceedingly exuberant joys. In comparison, Chopin seems discreet, almost objective, as if he were transcribing someone else's secrets, draping them with remote elegance, whereas the composer of the *Nachtstücke* sends us hurtling down into his most intimate Self, haunted by marvels and spirits.

Some of the works on this recording are full of enthusiasm and laughter (the Viennese Carnival), some are powerful and resolute (the *Symphonic Etudes*), others appear obsessive and full of suffering (*Intermezzi*, *Nachtstücke*); some, finally, are burlesque or light-hearted (parts of *Bunte Blätter*, or of the *Abegg Variations*). But even among the most joyful ones, there is hardly a piece that is neither troubled, unsettled, nervous, nor fighting dubiously with a secret fear, a natural, incurable suffering. Beauty, in Schumann, is often born from terror.

The *Abegg Variations*, first opus of the twenty-year-old composer, are undoubtedly joyful, revelling in sparkling, appealing virtuosity. Schumann dedicated them to a young commoner he had met at a ball, Meta Abegg, whom he changes into a Countess. The whole work is based on the letters of her name (A, B

flat, E, G, G, in the German notation). He will play that kind of game again later on, but in far more painful circumstances. However, just now it is still a perfectly innocent game.

It would be unfair to project our knowledge of the older Schumann onto the *Abegg Variations*. Yet, after the exposition of a charming theme that could be compared to a flirt in front of a looking-glass, and a first variation of pure, joyful virtuosity, the second variation is full of restlessness, with its syncopated rhythm, its upward movement and eerie echoes. The frenzied, carnival-like finale takes us by surprise with a sudden, long silence, before briefly setting off again, only to fade away very discreetly – almost too much so – a forewarning of other Schumann conclusions where music seems to disappear rather than come to an end.

The *Intermezzi*, composed at the age of twenty-two, are one of Schumann's most unjustly unknown works. The anguished atmosphere with its constant surprises, the passionate surge, the rhythmic combinations and the lyrical fever make them worthy of the famous *Kreisleriana*.

The first *Intermezzo* already strikes us with its extraordinary contrast: the counterpoint writing seems strict, the structure is particularly

strong, yet the music is evanescent, unsettled, elusive, full of syncopation and suspense, subject to an erratic mind, a changeable, unpredictable mood. Unrest appears, despite a seemingly positive conclusion.

The second piece is a wild cavalcade, a passionate turmoil that nevertheless allows the melody to bloom. The rush soon quiets down, and the most simple of melodies appears, above which Schumann wrote these words: "Meine Ruh' ist hin": the famous poem of Margaret at the Spinning Wheel, put to music by Schubert, and whose first few notes are quoted... A double tribute to his elder and to Goethe's Faust, which haunted Schumann all his life. The listener of course doesn't hear the words "Meine Ruh' ist hin", but he perceives their meaning, and with so much strength! And yet the third piece, with its brief but frequent flurries of demisemiquavers, has a comical, even burlesque character, which is confirmed rather than contradicted by the slow chorale that offsets it. The middle section, strangely called "alternativo" by Schumann, as if it were optional, suddenly startles us (bars 68 and following) by quoting the Piano Concerto, well before its time! The ghost of the future floats by.

The fourth Intermezzo, sweet, gentle, contemplative, is a genuine tribute to Schubert,

although the more complex middle section shows unrest typical of Schumann.

What can be said of the fifth piece, other than the fact that the composer himself called it "The heart's deepest cry"? Perhaps that its harmonic universe is stunningly strange, the violence of its rhythm is heart-rending, its syncopations are disturbing, and finally, that all this sums up to such audacity that it upsets even today's listener.

Coming after such a masterpiece, the sixth Intermezzo seems almost withdrawn, yet it is just as beautiful, underlining the interior skies with lightning passion. The music briefly calms down, in an almost pleasant, pre-Brahms "alternativo", then the initial theme surges again, full of force and suffering.

We shall refrain from detailed comments on the monumental Etudes symphoniques, far better known. They were composed in 1834 and are one of the most powerfully mastered (one should say "contained") piano works written by Schumann. Their theme and variation structure contributes to this of course: the framework of each piece is fixed and each piece is the result of tension between respect of the original theme and the passionate power that attempts to burst its limits. Schumann loses all his obsessions

(dotted rhythms, syncopations, turmoil, harmonic ambiguities), but subjects them to a rigorous construction with Beethovenian energy, which ends with a glorious, almost rowdy march. The Etudes symphoniques are one of Schumann's rare works in which Apollo seems to outdo Dionysos.

The atmosphere of the *Nachtstücke* is totally different; they were composed in 1839 as Schumann, separated from Clara (who was on tour in Paris), was going through a period of depression and even hallucination. No wonder then that the title was borrowed from E.T.A. Hoffmann, an author familiar with ghosts and distress. Schumann was not yet suffering from madness, but his *Nachtstücke* are already haunted by the disquieting asceticism typical of his last works.

This is most visible in the first piece, a slow, hesitant march, interspersed with rests, loaded with ill-resolved dissonances, with an essentially downward, depressed movement. It does not really end, it dies out, exhausted. The second piece has been quite rightly compared to a demonic roar of laughter. After wandering about with ghosts we now face a sniggering devil. A second episode, with a falling, ever slowing melody, takes us back to the original laughter; a third episode,

with staccato quavers, soon gives way to a repetition of the second, with its exceedingly slow motion, in turn replaced by the first sniggering theme, which has the final word. The third piece is a wild waltz, split up by two trios that accentuate the rhythm. These trios are joyful, particularly the second one, but it is the joy of demons.

The fourth piece, like the first one, advances with slow chords interspersed with rests. But this time the atmosphere is calm, interior, almost religious. The ending, very slow and gentle, again does not end, it dies out. In peace, perhaps.

Just like the *Nachtstücke*, the Viennese Carnival goes back to 1839, but its atmosphere is definitely joyful, even unleashed. Here, Schumann refuses to listen to his demons. This second Carnival (after opus 9) is a suite of five relatively long pieces making up a sort of expanded sonata. The main theme of the first piece is rising, determined, joyful, almost deafening: an absolute contrast with the *Nachtstücke*. More meditative melodies will of course come and enhance it, but joy remains dominant – especially in a march so good-natured it is almost simplistic, cheerfully quoting the *Marseillaise* (Schumann does this again later in a far more dramatic context,

at the heart of the famous lied *The Two Grenadiers*). Even the meditative parts are constantly drawn upwards. The second piece is a pleasant "Romance", the third a light, bouncy "Scherzino". The fourth, an "Intermezzo" is the only serious, stormy piece, with its passionate melody and bubbling semiquaver triplets. Yet this passion is not too sorrowful. The fifth and last piece is like the first ones, full of an almost excessive joy, full of generosity, laughter and passion. Schumann only wants to see the long dresses twirling on the dance floor, blotting out the obsessions spinning inside his head.

The *Bunte Blätter* (multicoloured leaves) are a collection dating from 1851, where Schumann gathers pieces composed mainly at the time of the Viennese Carnival and *Nachtstücke*. The first eight pieces are miniatures, at times childlike, passionate, humoristic. The fourth, a particularly simple and beautiful melody, is used as homage by Brahms in his *Variations* opus 9. As for the seventh, it shows, precisely, a Brahms-like strangeness, well before his time. Numbers 9 to 14 are on a much larger scale: a very brisk novelette, an imposing prelude, a somewhat funereal march, an irresistibly ascending scherzo.

It all ends with a "Geschwindmarsch" (a quick march), grotesque as in Hoffmann, with comical appoggiaturas and scales reminiscent

of student processions. Yet all of sudden, as a sort of coda, comes a kind of contemplative relaxation: Schumann wipes out his jest as one would attempt to forget a threatening vision, and the music can thus die its peaceful death.

ETIENNE BARILIER
(TRANSLATION: ISABELLE WATSON)

FINGHIN COLLINS

Irish pianist Finghin Collins studied at the Royal Irish Academy of Music with John O'Connor and at the Geneva Conservatoire with Dominique Merlet. He achieved major international success by taking first prize at the Clara Haskil International Piano Competition in Switzerland in 1999. Since then he has developed a flourishing international career that takes him all over Europe, the United States and the Far East.

Finghin has performed with such orchestras as the Chicago Symphony Orchestra, Houston Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Lausanne, Gulbenkian Orchestra and the City of Birmingham Symphony Orchestra. Conductors with whom he has collaborated include Christoph Eschenbach, Hans Graf, Emmanuel Krivine, Nicholas McGegan, Gianandrea Noseda, Sakari Oramo, Tadaaki Otaka, Heinrich Schiff, Vassily Sinaisky and Leonard Slatkin.

In August 2008 Finghin made his début at the BBC Proms in London, performing Stanford's Second Piano Concerto with the Ulster Orchestra conducted by Kenneth Montgomery. During the 2008/09 season he makes his débuts with the Nagoya Philharmonic Orchestra conducted by Tatsuya Shimono, the Seoul Philharmonic conducted by Myung-Whun Chung, the London Philharmonic Orchestra conducted by Ralf Sochaczewsky and the Deutsche Staatsphilharmonie conducted by Ari Rasilainen, as well as performing at the Wigmore Hall in London and at the Concertgebouw in Amsterdam.

Finghin's first volume of recordings in Claves Records' complete survey of Schumann's piano works received glowing reviews in the international press, including an «Editor's Choice» in the October 2006 issue of the Gramophone Magazine.

As well as being Musician in Residence at South Dublin County Council, Finghin is Artist in Residence at Waterford Institute of Technology and Artistic Director of the New Ross Piano Festival.



Schumann

Werke für Klavier

Schumanns Klavier ist der direkte und schmerzliche Ausdruck seines Seelenlebens, ein Ausdruck seiner Ängste, die allzu bedrückend, und seiner Freuden, die allzu masslos waren. Neben ihm wirkt Chopin verhalten, fast sachlich, als übermittle er die Gefühlsäusserungen eines anderen und umhülle diese stets mit einer kühlen Eleganz. Der Komponist der Nachtstücke hingegen reisst uns mit in den Strudel seines von Wunderwerken und Phantomen bevölkerten innersten Ich.

Manche der Werke auf diesem Album sind fröhlich und turbulent (Faschingsschwank aus Wien), andere kraftvoll und bestimmt (Die sinfonischen Etüden), wieder andere wirken gequält und leidend (die Intermezzi oder die Nachtstücke); und manche schliesslich sind burlesk und leichtbeschwingt (einige Stücke in Bunte Blätter oder der Abegg-Variationen). Doch nicht eines, auch nicht das heiterste, das nicht unruhig ist, unstat, auf der Hut, im ungewissen Kampf mit einer geheimen Angst, einem angeborenen, nicht zu lindernden Schmerz. Die Schönheit ist bei Schumann oft ein Kind des Schreckens.

Die Abegg-Variationen, das erste Opus des zwanzigjährigen Komponisten, sind ganz offensichtlich ein glückliches Werk, das in einer funkelnden, heiteren Virtuosität schwelgt. In seiner Widmung verwandelt Schumann die junge, bürgerliche Meta Abegg, die er auf einem

Ball getroffen hat, in eine Gräfin. Das ganze Werk ist auf den Noten ihres Namens aufgebaut (a-b-e-g-g). Es ist nicht das letzte Mal, dass er dieses Spiel spielt; er wird darauf zurückkommen, unter schmerzlichen Umständen bisweilen. Doch vorläufig ist das Spiel ganz und gar unschuldig.

Es wäre ungerecht, das, was wir vom späteren Schumann wissen, auf die Abegg-Variationen zu projizieren. Und dennoch: Nach der Einführung eines bezaubernden Themas, das sich wie ein kokettes Mädchen im Spiegel betrachtet, und nach einer ersten Variation von reiner, fröhlicher Virtuosität kommt die zweite Variation mit ihren Synkopen, ihrer aufsteigenden Bewegung und ihren befremdlichen Echos voller Unruhe daher. Und das wilde, karnevalistische Finale überrascht uns mit einer abrupten, langen Pause, bevor es wie ein Feuerwerk nochmals kurz aufflammt und dann in einer beinahe allzu grossen Zurückhaltung verlöscht. Hier sind schon spätere schumannsche Schlusssequenzen zu erkennen, in denen die Musik nicht abbricht, sondern vielmehr zu verschwinden scheint.

Die Intermezzi, die Schumann als zweiundzwanzigjähriger komponiert hat, gehören zu den am meisten zu Unrecht verkannten seiner Werke. Ihre unruhige, gequälte Welt voll immer neuer Überraschungen, ihr leidenschaftlicher Schwung, ihre rhythmischen Kombinationen und ihr lyrisches Fieber sind den berühmten Kreisleriana durchaus ebenbürtig.

Schon beim ersten dieser Intermezzi fällt ein aussergewöhnlicher Kontrast auf: Die kontrapunktische Schreibweise wirkt streng, die Form äusserst solide, und doch ist die Musik rühelos, nicht fassbar, voller Synkopen, als wäre sie in der Schwebe, einem unstillen Gedankengang, einer schwankenden, unvorhersehbaren Stimmung unterworfen. Verwirrung stellt sich ein, trotz einem Schluss, der entschieden sein soll.

Das zweite Stück ist ein phantastischer Ritt, eine Art leidenschaftlicher Strudel, in dem aber immer auch die Melodie anklingt. Bald beruhigt sich die Bewegung, und ein Lied von äusserster Einfachheit ertönt, das Schumann mit «Meine Ruh' ist hin» überschrieben hat: Es sind die Worte aus dem berühmten Gedicht Gretchen am Spinnrad, das Schubert vertont hat und dessen erste Noten Schumann übrigens aufnimmt ... Eine doppelte Hommage also, an den älteren Musiker einerseits, und an Goethes Faust andererseits, der Schumann sein ganzes Leben lang in seinen Bann zog. Natürlich hören wir die Worte «Meine Ruh' ist hin» nicht. Doch deren Sinn prägt sich uns ein, und mit welcher Eindringlichkeit!

Das dritte Stück hingegen, mit seinen verschiedenen kurzen Läufen aus Zweiunddreissigstelnoten, ist komisch, ja geradezu burlesk, und dieser possenhafte Charakter wird vom langsamen Choral,

der den Kontrapunkt dazu bildet, eher noch betont als abgeschwächt. Was den Mittelteil anbelangt, den Schumann merkwürdigerweise «Alternativo» nennt, als wäre er nicht zwingend nötig, so lässt er uns unvermittelt aufmerken (Takt 68 ff.), wenn er, lange vor dem eigentlichen Werk, das künftige Klavierkonzert zitiert! Die Geister der Zukunft ziehen an unseren Augen vorbei. Das vierte Intermezzo ist in seiner heiteren, sanften und besinnlichen Art ganz eine Hommage an Schubert, auch wenn der komplexere mittlere Teil von einer höchst schumannschen Unruhe zeugt.

Das fünfte Stück nannte der Komponist selbst «Der tiefste Schrei des Herzens». Was schon fast alles sagt: Seine harmonische Welt ist verblüffend fremdartig, die Heftigkeit seiner Rhythmen erschütternd, seine Synkopen verwirrend, und all diese Eigenheiten verleihen dem Stück eine Kühnheit, die den Zuhörer noch heute anrührt.

Das sechste Intermezzo rückt daraufhin fast in den Hintergrund dieses Meisterwerks. Es ist nicht weniger schön deswegen, und seine funkelnde Leidenschaft durchbohrt den inneren Himmel wie ein Pfeil. Die Musik kommt in einem fast liebenswürdigen, vorbrahmsschen «Alternativo» kurz zur Ruhe, bevor das Eingangsthema erneut voller Schmerz und Kraft hervorbricht.

Wie werden die monumentalen Sinfonischen Etüden, die sehr viel bekannter sind, hier nicht im Detail kommentieren. 1834 komponiert, gehören sie zu den Klavierwerken, die Schumann wohl mit der grössten Meisterschaft beherrscht (man sollte wohl sagen: «erfasst») hat. Ihre Struktur mit dem Thema und den Variationen trägt natürlich dazu bei: Der Rahmen jedes Stücks ist unveränderlich. Und jedes Stück ist das Ergebnis der Spannung zwischen dem Bemühen, das Eingangsthema einzuhalten, und der mächtigen Leidenschaft, die dessen Grenzen zu sprengen droht. Schumann lässt hier all seinen Obsessionen freien Lauf (punktierte Rhythmen, Synkopen, Wirbel, verstricke Harmonien), doch stellt er sie alle in den Dienst einer strengen Konstruktion von beethovenscher Energie, die mit einem glorreichen, fast lärmenden Marsch endet. Die Sinfonischen Etüden gehören zu den seltenen Werken Schumanns, in denen Apollo über Dionysos zu siegen scheint.

Ganz anders ist die Stimmung der Nachtstücke, eines Werks aus dem Jahre 1839, als Schumann, der von Clara getrennt war (sie weilte in Paris auf Konzertreise), unter Depressionen, ja gar Halluzinationen litt. Es erstaunt also nicht, dass der Titel des Werks von E. T. A. Hoffmann entlehnt ist, für den Angst und Phantasiegebilde nichts Fremdes waren. Schumann war noch nicht vom Wahnsinn erfasst, doch seine Nachtstücke haben schon

etwas von jener beunruhigenden Askese, die seine letzten Kompositionen prägen sollte.

Das erste Stück zeugt auf besonders eindrückliche Weise davon. Es ist ein langsamer, zögernder Marsch, von Pausen unterbrochen, voll unvollkommen aufgelösten Dissonanzen und von einer bedrückenden, hauptsächlich absteigenden Bewegung. Und man kann nicht sagen, es ende: Vielmehr verklingt es, wie ermattet, entkräftet. Das zweite Stück wurde zu Recht schon mit einem dämonischen Auflachen verglichen. Ist man vorher inmitten der Geister gewandelt, so tritt jetzt der höhnisch grinsende Teufel auf. Eine zweite Passage mit absteigender Melodie, die immer wieder verlangsamt wird, führt uns zum anfänglichen Auflachen zurück; eine dritte Passage, mit staccato gespielten Achtelnoten, macht rasch der Wiederholung der zweiten Passage mit all den Pausen Platz, bis in einem hämischen Lachen abermals das erste Thema aufklingt. Es soll das letzte Wort haben. Das dritte Stück ist ein verrückter Walzer, von zwei Trios unterbrochen, die den Rhythmus noch beschleunigen. Diese Trios, insbesondere das zweite, mögen vielleicht fröhlich sein, doch ihre ausgelassene Freude ist dämonisch. Das vierte Stück entwickelt sich wie das erste mit langsamen, von Pausen unterbrochenen Akkorden. Doch diesmal herrscht eine ruhige, besinnliche, fast religiöse Stimmung. Der Schluss, unendlich langsam und unendlich

zart, ist nicht wirklich ein Schluss: Auch hier ist es ein Verklingen. Im wiedererlangten Frieden, vielleicht.

Der Faschingsschwank aus Wien ist, wie auch die Nachtstücke, 1839 entstanden, doch seine Stimmung ist ausgesprochen fröhlich, ja ausgelassen. Schumann möchte hier nicht mehr auf seine Dämonen hören. Dieser zweite Fasching (oder Carnaval – nach dem Carnaval Opus 9), ist eine Folge von fünf relativ langen Stücken, die eine Art erweiterte Sonate bilden. Das Hauptthema im ersten Stück ist aufsteigend, bestimmt, fröhlich, fast polternd: das vollkommene Gegenteil der Nachtstücke. Wohl gesellen sich auch meditativeren Weisen hinzu, doch die Freude dominiert – insbesondere in einem Marsch, der fast simpel ist in seiner Biederkeit und in dem in heiterer Unbekümmertheit die Marseillaise anklingt (wie Schumann es in einem sehr viel tragischeren Zusammenhang in der berühmten Ballade Die beiden Grenadiere erneut tun sollte). Sogar die meditativen Passagen streben immerfort nach oben. Das zweite Stück ist eine heitere «Romanze», das dritte ein unbeschwertes, leichtfüßiges «Scherzino». Das vierte Stück, ein «Intermezzo», ist als einziges ernst und bewegt, mit seiner leidenschaftlichen Melodie und dem Gebrodel von Sechzehntelnoten und Triolen. Gleichwohl ist diese Leidenschaft nicht allzu schmerzlich. Im fünften und letzten Stück kehrt die Stimmung der vorangehenden Stücke

wieder ein: fröhlich bis zum Übermass, feurig, lustig, ungestüm. Schumann will nur die Roben sehen, die sich im Ballsaal drehen; den Reigen der quälenden Phantome in seinem Kopf will er vergessen.

Bunte Blätter sind eine 1851 zusammengestellte Sammlung von Stücken, von denen Schumann die meisten zur Zeit des Faschingsschwanks und der Nachtstücke komponiert hat. Die ersten acht Stücke sind Miniaturen, bald kindlich, bald leidenschaftlich, bald humoristisch. Das vierte, eine äusserst einfache, wunderschöne Melodie, sollte Brahms zu seiner Hommage, den Variationen Opus 9, inspirieren. Das siebte Stück seinerseits hat, lange vor der Zeit, etwas von der brahmsschen Eigenheit. Die Stücke 9-14 sind grösseren Umfangs: eine lebhaftes Novelette, ein imposantes Präludium, ein eher düsterer Marsch, ein unwiderstehlich nach oben strebendes Scherzo. Den Abschluss bildet ein «Geschwindmarsch» von hoffmannscher Groteske, mit seinen komischen Appoggiaturen und seinen Tonleitern, die wie ein Studentenreigen anmuten. Doch unvermittelt tritt als Coda ein Moment besinnlicher Entspannung ein: Schumann bricht seine Scherze ab, wie einer, der sich bemüht, eine bedrohliche Erscheinung zu vergessen, und so kann die Musik sanft vergehen.

ETIENNE BARILIER
(ÜBERSETZUNG: GABRIELA ZEHNDER)

FINGHIN COLLINS

Finghin Collins studierte zunächst bei John O'Connor an der Royal Irish Academy of Music und anschliessend bei Dominique Merlet am Konservatorium in Genf. 1999 gewann er den Clara Haskil Klavierwettbewerb in Vevey, womit ihm endgültig der internationale Durchbruch gelang.

Er trat u.a. bereits als Gastsolist mit dem Chicago Symphony Orchestra, dem Houston Symphony Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Philharmonischen Orchester Rotterdam, der Hong Kong Sinfonietta, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Gulbenkian-Orchester Lissabon und dem Orchestre de Chambre de Lausanne auf und arbeitete unter Dirigenten wie Christoph Eschenbach, Leonard Slatkin, Sakari Oramo, Emmanuel Krivine, Alexander Anissimov, Okko Kamu, Tadaaki Otaka und Heinrich Schiff.

Im August 2008 debütierte Finghin Collins bei der Londoner Proms mit dem Ulster Orchestra unter der Leitung von Kenneth Montgomery. In der Saison 2008-09 stehen Verpflichtungen mit dem Nagoya Philharmonic Orchestra unter Tatsuya Shimono, dem Seoul Philharmonic dirigiert von Myung-Whun Chung, dem London Philharmonic Orchestra unter Ralf Sochaczewsky und mit der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz unter Ari Rasilainen, sowie Konzerte in der Wigmore Hall in London und dem Concertgebouw in Amsterdam auf dem Plan.

Die im Mai 2006 im Rahmen einer Gesamteinspielung der Klavierwerke Robert Schumanns bei Claves Records erschienene Doppelaufnahme wurde von der Kritik mit grossem Enthusiasmus aufgenommen und vom renommierten Gramophone Magazine mit einem Editor's Choice ausgezeichnet.

Finghin Collins ist Musician in Residence am South Dublin County Council, künstlerischer Leiter des New Ross Piano Festivals sowie Artist in Residence am Waterford Institute of Technology.



Schumann

Œuvres pour piano

Le piano de Schumann est l'expression directe et poignante de son intériorité, de ses angoisses trop lourdes et de ses joies trop folles. Chopin, à côté de lui, semble retenu, presque objectif, comme s'il transcrivait les confidences d'un autre, et les drapait toujours d'élégance distante. Le compositeur des *Nachtstücke*, lui, nous plonge dans le vertige de son moi le plus intime, hanté de merveilles et de fantômes.

Parmi les œuvres qui figurent dans cet enregistrement, certaines sont enthousiastes et rieuses (Le Carnaval de Vienne), d'autres sont puissantes et résolues (Les Études symphoniques), d'autres encore apparaissent obsédées et souffrantes (les *Intermezzi*, les *Nachtstücke*); quelques-unes, enfin, sont burlesques ou légères (telle page des *Bunte Blätter*, ou des *Variations Abegg*). Mais il n'en est guère, même les plus joyeuses, qui ne soient troublées, instables, sur le qui-vive, en lutte incertaine avec une peur secrète, une douleur native, irrémédiable. La beauté, chez Schumann, est souvent fille de l'effroi.

Les *Variations Abegg*, premier opus du compositeur âgé de vingt ans, sont incontestablement une œuvre heureuse, qui s'enivre d'une virtuosité scintillante et souriante. Dans sa dédicace, Schumann y transforme en comtesse la jeune roturière Meta Abegg, rencontrée dans un bal. Et toute l'œuvre sera fondée sur les notes de son nom (la, si bémol,

mi, sol, sol dans la notation allemande). Ce jeu-là, ce n'est pas la dernière fois qu'il va le jouer. Il y reviendra, dans des contextes parfois douloureux. Mais pour l'heure, c'est un jeu tout innocent. Il serait injuste de projeter sur les *Variations Abegg* ce que nous savons du Schumann plus tardif. Il n'en reste pas moins qu'après l'énoncé d'un thème charmant, et qui se regarde au miroir comme une jeune coquette, après une première variation de pure et joyeuse virtuosité, la deuxième variation, avec ses syncopes, son mouvement ascensionnel et ses échos étranges, est pleine d'inquiétude. Et le finale échevelé, carnavalesque, nous surprend soudain par un brusque et long silence, avant de reprendre brièvement sa course, puis de s'éteindre dans une discrétion presque trop grande, annonçant d'autres conclusions schumanniennes où la musique semble disparaître plutôt que s'interrompre.

Les *Intermezzi*, composés à l'âge de vingt-deux ans, sont une des œuvres les plus injustement méconnues de Schumann. Leur univers tourmenté, riche de surprises constantes, leur élan passionné, leurs combinaisons rythmiques, leur fièvre lyrique sont parfaitement dignes des célèbres *Kreisleriana*.

Dès le premier de ces *Intermezzi*, nous sommes frappés par un contraste extraordinaire: l'écriture contrapuntique apparaît sévère, la carrure extrêmement solide, et pourtant

la musique est évanescence, changeante, insaisissable, pleine de syncopes et de suspens, soumise à une pensée zigzagante, à une humeur instable, imprévisible. Le trouble s'installe, malgré une conclusion qui se veut affirmative.

La deuxième pièce est une chevauchée fantastique, un tourbillon passionné qui cependant n'empêche pas l'efflorescence mélodique. Bientôt le mouvement s'apaise, et surgit un chant de la plus extrême simplicité, au-dessus duquel Schumann a écrit ces mots: «Meine Ruh' ist hin»: le fameux poème de Marguerite au rouet, mis en musique par Schubert, et dont les premières notes sont d'ailleurs citées... Double hommage, à son aîné musicien, et au Faust de Goethe, qui hantera Schumann toute sa vie. Bien sûr, l'auditeur n'entend pas les mots «Meine Ruh' ist hin». Mais il en perçoit le sens, avec quelle force!

Cependant la troisième pièce, avec ses multiples et brèves fusées de triples croches, présente un caractère comique et même burlesque, confirmé plutôt que contesté par le lent choral qui lui fait contrepoint. Quant à la partie médiane que Schumann, bizarrement, appelle «alternativo», comme si elle n'était pas obligée, elle nous fait sursauter soudain (m. 68 et ss) en citant, bien avant la lettre, le futur Concerto pour piano! Le fantôme de l'avenir passe devant nos yeux.

Le quatrième Intermezzo, souriant, doux, contemplatif, est tout entier un hommage à Schubert, même si la partie médiane, plus complexe, témoigne d'un trouble éminemment schumannien.

De la cinquième pièce, que dire, sinon que le compositeur lui-même la nommait: «Le cri le plus profond du cœur»? Que dire, sinon que son univers harmonique est stupéfiant d'étrangeté, que ses violences rythmiques sont poignantes, ses syncopes perturbantes, et que tous ces caractères mêlés en font un morceau d'une audace qui bouleverse l'auditeur, même aujourd'hui?

Le sixième Intermezzo, dès lors, apparaît presque en retrait sur ce chef-d'œuvre. Il n'est guère moins beau pourtant, lançant dans le ciel intérieur un grand trait de passion fulgurante. La musique s'apaise brièvement, dans un «alternativo» presque aimable et pré-brahmsien, avant que le thème initial ne jaillisse à nouveau, plein de douleur et de force.

On ne commentera pas en détail les monumentales Études symphoniques, infiniment plus connues. Composées en 1834, elles constituent l'une des œuvres pianistiques les plus puissamment maîtrisées (il faudrait dire: «contenues») de Schumann. Leur structure en thème et variations y

contribue évidemment: le cadre de chaque pièce est immuable. Et chaque pièce est le fruit de la tension entre le respect du thème initial et la puissance passionnelle qui tend à en faire éclater les limites. Schumann donne ici carrière à toutes ses obsessions (rythmes pointés, syncopes, tourbillons, équivoques harmoniques), mais les met toutes au service d'une construction rigoureuse, à l'énergie beethovénienne, qui se termine sur une marche glorieuse, presque tapageuse. Les Etudes symphoniques sont une des rares œuvres schumanniennes où Apollon semble prendre le pas sur Dionysos.

Tout autre est l'atmosphère des *Nachtstücke*, une œuvre composée en 1839, alors que Schumann, séparé de Clara (en tournée de concerts à Paris) traversait une période dépressive et même hallucinée. On ne s'étonnera pas que le titre de l'œuvre soit emprunté à E. T. A. Hoffmann, un auteur familier de l'angoisse et des fantômes. Schumann n'est pas encore atteint par la folie, mais ses *Nachtstücke* sont déjà hantés par l'inquiétant ascétisme qui caractérisera ses dernières compositions.

La première pièce en témoigne singulièrement. C'est une marche lente, hésitante, coupée de silences, lourde de dissonances

mal résolues, au mouvement essentiellement descendant, déprimé. Et l'on ne peut pas dire qu'elle se termine: elle s'éteint, exténuée.

La deuxième pièce put être comparée, à juste titre, à un éclat de rire démoniaque. On a cheminé parmi les fantômes, et maintenant c'est le diable qui ricane. Un deuxième épisode, à la mélodie descendante et sans cesse ralentie, nous reconduit au ricanement initial; un troisième épisode en croches piquées va vite laisser place à la réitération du deuxième, avec ses suspens excessifs, jusqu'à ce que le premier thème, ricanant, se fasse entendre derechef. Il aura le dernier mot. La troisième pièce est une valse folle, coupée de deux trios qui en accélèrent encore le rythme. Ces trios, surtout le deuxième, sont joyeux? Oui, mais leur allégresse est celle des démons.

La quatrième pièce, comme la première, progresse par de lents accords entrecoupés de silences. Mais cette fois l'atmosphère est calme, contemplative, presque religieuse. La fin, d'une extrême lenteur et d'une extrême douceur, n'est pas une fin: c'est encore une extinction. Dans la paix retrouvée, peut-être.

Comme les *Nachtstücke*, le Carnaval de Vienne remonte à 1839, mais son atmosphère est

résolument joyeuse et même débridée. Schumann, ici, ne veut plus écouter ses démons. Ce deuxième Carnaval (après celui de l'opus 9) est une suite de cinq pièces relativement longues, qui composent une espèce de sonate élargie. Le thème principal de la première pièce est ascendant, résolu, joyeux, presque fracassant: le contraire parfait des *Nachtstücke*. Sans doute le discours va-t-il s'enrichir de mélodies plus méditatives, mais la joie domine – notamment dans une marche presque simpliste en sa bonhomie, et qui s'amuse à évoquer la Marseillaise (comme Schumann le fera dans un contexte infiniment plus tragique, au cœur du fameux *lied* des Deux grenadiers). Même les passages méditatifs sont constamment aspirés vers le haut. La deuxième pièce est une «Romance» souriante, la troisième un «Scherzino» léger et bondissant. La quatrième, un «Intermezzo», est la seule qui soit grave et tourmentée, avec sa mélodie passionnée et son bouillonnement de doubles croches en triolets. Néanmoins cette passion n'est point trop douloureuse. La cinquième et dernière pièce retrouve l'atmosphère des précédentes: joyeuse jusqu'à l'excès, généreuse, rieuse, impétueuse. Schumann ne veut voir que les robes qui tournoient dans la salle bal; il veut oublier les obsessions qui font la ronde dans son crâne.

Les *Bunte Blätter* (les feuilles multicolores) sont un recueil constitué en 1851, mais où Schumann rassemble des pièces composées pour la plupart à l'époque du Carnaval de Vienne et des *Nachtstücke*. Les huit premières sont des miniatures, tour à tour enfantines, passionnées, humoristiques. Sur la quatrième, une mélodie extrêmement simple et belle, Brahms déploiera l'hommage de ses *Variations* opus 9. Quant à la septième, elle est d'une étrangeté précisément brahmsienne, bien avant la lettre. Les numéros 9 à 14 sont des pièces de plus grande envergure: une novelette très enlevée, un prélude imposant, une marche plutôt funèbre, un scherzo irrésistiblement ascendant.

Tout se conclut par une «*Geschwindmarsch*» (marche rapide) au grotesque hoffmannien, avec ses *appoggiatures* comiques et ses gammes aux allures de monômes estudiantins. Mais soudain, voici que survient, en guise de coda, une sorte de détente contemplative: Schumann efface sa plaisanterie comme on s'efforce d'oublier une vision menaçante, et c'est ainsi que la musique pourra mourir de sa douce mort.

ETIENNE BARILIER

FINGHIN COLLINS

Finghin Collins débute ses études musicales à la Royal Irish Academy of Music dans la classe de John O'Conor avant de les poursuivre auprès de Dominique Merlet au Conservatoire de Genève. En 1999 il remporte le Concours Clara Haskil et depuis lors sa carrière le mène partout en Europe, aux Etats-Unis et en Asie.

Il se produit avec des orchestres aussi prestigieux que le Chicago Symphony Orchestra, le Houston Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre Gulbenkian, l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre de Chambre de Lausanne et le Hong Kong Sinfonietta sous des chefs d'orchestre tels que Christoph Eschenbach, Sakari Oramo, Emmanuel Krivine, Alexander Anissimov, Hans Graf, Vassily Sinaisky, Tadaaki Otaka et Leonard Slatkin.

Au mois d'août 2008 Finghin Collins fait ses débuts aux BBC Proms à Londres dans le deuxième Concerto de Stanford avec le Ulster Orchestra dirigé par Kenneth Montgomery. Au cours de la saison 2008-09, il débute au Japon avec le Nagoya Philharmonic Orchestra sous Tatsuya Shimono; le Seoul Philharmonic Orchestra dirigé par Myung-Whun Chung et le London Philharmonic Orchestra dirigé par Ralf Sochaczewsky ainsi qu'avec la Deutsche Staatsphilharmonie sous la baguette d'Ari Rasilainen. Il jouera également au Wigmore Hall à Londres et au Concertgebouw d'Amsterdam.

Dans le cadre de l'enregistrement de l'intégrale des œuvres pour piano de Robert Schumann, Finghin Collins a enregistré un double CD pour Claves Records en 2006. Salué de manière enthousiaste par le public et la presse spécialisée, cet enregistrement a notamment été couronné par un Editor's Choice du Gramophone Magazine.

Finghin Collins est Musician in Residence du South Dublin County Council, directeur artistique du New Ross Piano Festival et Artist in Residence du Waterford Institute of Technology.



Recorded in Berlin, Siemens-Villa, 13-15 October 2008 (CD 1) & 17-19 November 2008 (CD 2)

EXECUTIVE PRODUCER	Thierry Scherz
RECORDING	Nordklang
RECORDING PRODUCER	Johannes Kammann
BALANCE ENGINEERS	Ines Kammann, Johann Günther
EDITING	Johannes Kammann, Ines Kammann
PIANO	Steinway & Sons D-274, Nr 544 063
PIANO TECHNICIAN	Thomas Hübsch
BOOKLET EDITOR	Antonin Scherrer
PHOTOGRAPHS	Miguel Bueno
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.

©© 2009 Claves Records, Pully/Switzerland



ROBERT SCHUMANN (1810-1856)**COMPACT DISC ONE**

	Abegg-Variations, Op.1	8'29
1	Thema. Animato	1'00
2	Variation I	0'58
3	Variation II	1'08
4	Variation III	0'58
5	Cantabile	1'31
6	Finale alla Fantasia. Vivace	2'55
	Intermezzi, Op. 4	21'56
7	1. Allegro quasi maestoso	3'32
8	2. Presto a capriccio	4'32
9	3. Allegro marcato	3'47
10	4. Allegro semplice	1'35
11	5. Allegro moderato	5'00
12	6. Allegro	3'28

	Etudes Symphoniques, Op. 13	39'57
13	Thema. Andante	1'31
14	Variation I. Un poco più vivo	1'23
15	Posthumous Variation I	1'58
16	Variation II	3'16
17	Etude III. Vivace	1'36
18	Posthumous Variation III	1'46
19	Variation III	0'56
20	Variation IV	1'27
21	Posthumous Variation II	2'18
22	Variation V. Agitato	1'06
23	Posthumous Variation IV	3'20
24	Variation VI. Allegro molto	1'13
25	Variation VII	2'55
26	Etude IX. Presto possibile	0'39
27	Variation VIII	1'15
28	Variation IX. Con espressione	3'21
29	Posthumous Variation V	3'25
30	Finale. Allegro brillante	6'21
	Total time	70'31

COMPACT DISC TWO

	Bunte Blätter, Op.99	35'23
1	1. Nicht schnell, mit Innigkeit	1'53
2	2. Sehr rasch	1'08
3	3. Frisch	0'40
4	4. Ziemlich langsam	1'18
5	5. Schnell	0'47
6	6. Ziemlich langsam, sehr gesangvoll	2'09
7	7. Sehr langsam	2'00
8	8. Langsam	1'33
9	9. Novellette. Lebhaft	3'24
10	10. Präludium. Energisch	1'19
11	11. Marsch. Sehr getragen	7'16
12	12. Abendmusik. Im Menuett-Tempo	3'57
13	13. Scherzo. Lebhaft	4'35
14	14. Geschwindmarsch. Sehr markiert	3'18

Nachtstücke, Op.23 18'49

15	1. Mehr langsam, oft zurückhaltend	5'32
16	2. Markiert und lebhaft	5'49
17	3. Mit grosser Lebhaftigkeit	3'51
18	4. Einfach	3'38

Faschingsschwank aus Wien, Op.26 21'12

19	I. Allegro. Sehr lebhaft	8'45
20	II. Romanze. Ziemlich langsam	2'30
21	III. Scherzino	1'59
22	IV. Intermezzo. Mit grösster Energie	2'09
23	V. Finale. Höchst lebhaft	5'47
	Total time	75'30

FINGHIN COLLINS piano