



FONDATION D'ENTREPRISE
— CRÉDIT NATIONAL —

ACCOMPAGNER DE JEUNES VIRTUOSES

La Fondation d'entreprise Crédit National a été créée en 1992 pour apporter son aide à de jeunes musiciens et à de jeunes handicapés.

Elle s'est donnée pour mission d'accompagner sur plusieurs années la mise en œuvre de leurs projets de vie.

Elle manifeste ainsi la volonté du nouveau groupe Crédit National BFCE d'agir dans les domaines culturel et social, parallèlement à sa vocation professionnelle fondamentale : accompagner le développement des entreprises en France et à l'international.

La Fondation apporte aux jeunes instrumentistes, chanteurs, compositeurs ou chefs d'orchestre au talent déjà reconnu les moyens de rayonner en donnant davantage de concerts, en organisant des tournées à l'étranger, en enregistrant leurs premiers disques.

Elle est heureuse de pouvoir apporter son concours à la publication de cet enregistrement, où brille l'un de ses lauréats : Laure Favre-Kahn.

ACCOMPANYING YOUNG VIRTUOSES

The Fondation d'entreprise Crédit National was created in 1992 with the aim of giving long-term support, over a period of several years, to young musicians and young disabled persons and thus enabling them to implement their life projects.

This commitment in the cultural and social areas illustrates the special vocation of the new Crédit National BFCE group in its particular field of endeavour: to accompany the corporate development of business enterprise in France and abroad.

The Foundation helps to further the activities of talented young instrumentalists, singers, composers and conductors by enabling them to give more concerts, undertake foreign tours and make their first records.

It is pleased to be able to provide its support in the release of this recording by one of its prize-winners: Laure Favre-Kahn.



SCHUMANN

Fantaisie • Toccata • Papillons • Variations Abegg



LAURE FAVRE-KAHN
piano

Robert SCHUMANN

Le présent enregistrement propose quelques œuvres significatives de la production du jeune Schumann, composées de 1829 à 1836, des *Variations Abegg*, op. 1 à la *Fantaisie*, op. 17.

La *Fantaisie en ut majeur*, op. 17, composée en 1836, fut publiée chez Breitkopf & Härtel en 1839. C'est une œuvre emblématique à plus d'un titre.

Schumann a tout d'abord prévu une grande sonate à la mémoire de Beethoven, intitulée "Ruine, Siegesbogen und Sternbild" ("Ruines, trophées et palmes"). Ces titres évocateurs furent supprimés dans la version ultérieure, dédiée à Franz Liszt sous le nom de *Fantaisie*. Mais l'œuvre est aussi placée sous le signe de Clara, à une époque où Friedrich Wieck interdisait à sa fille de voir Schumann. Ainsi, le premier mouvement, en ut majeur et de forme sonate, porte l'indication "*Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*" ("Sempre fantastically et passionnément") / "Constamment fantastique et passionné", s'agissant d'une plainte profonde du compositeur vers sa future épouse. Il est donc compréhensible que le thème initial, d'une grande tension, se construise à partir d'un motif descendant, dit "de Clara". Un pont modulant, conduisant au second thème (commençant en ré majeur), comprend ensuite une citation du cycle *An die ferne Geliebte* ("A la

bien-aimée lointaine"), inspiré à Beethoven par l'impossible amour pour une femme qu'il ne pouvait épouser. Cette citation ne paraît nullement fortuite... Le développement schumannien, intitulé *Im Legenden-Ton* (Dans le ton d'une légende), est élaboré à partir du premier thème et de deux motifs du pont, dont celui de la bien-aimée lointaine. Schumann a minimisé l'importance des autres mouvements de sa *Fantaisie*, tout en reconnaissant qu'il n'avait pas à en rougir. Le caractère fondamentalement virtuose du deuxième mouvement — de forme rondo et en mi bémol majeur, "*Mässig, Durchaus energisch*" ("Moderato. Sempre energico" / "Modéré. Avec une constante énergie") — trahit, selon Marcel Beaufils, sa destination première : Clara. Le dernier mouvement, "*Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*" ("Lento sostenuto e sempre piano" / "Lent. Constamment doux") est de nouveau en ut majeur et apparaît comme une libre fantaisie sur deux thèmes.

Ce chef-d'œuvre montre comment le jeune Schumann parvient à concilier l'élaboration formelle à une conception énigmatique et une virtuosité toujours renouvelées. Tel est le cas des œuvres suivantes, mais dans une moindre mesure. Eu égard aux références implicites à Clara, il n'est pas étonnant de trouver en exergue à la *Fantaisie*, op. 17 un verset de Friedrich Schlegel reflétant l'aspect emblématique de l'œuvre :

*Durch alle Töne tönend
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.*

À travers tous ces sons voyage,
Rêve bigarré de la terre
Un son, tout bas, secret,
Mais qui parle à celui dont l'âme est attentive.

La *Toccata en ut majeur*, op. 7, pièce de bravoure que Schumann dédia à son ami, le pianiste Ludwig Schunke, fut conçue à la même époque que *Les Papillons* et les *Variations Abegg*, et publiée en 1834.

Ce *perpetuum mobile* déroule un mouvement ondulatoire en doubles notes, propulsé par quelques accords syncopés. Cette écriture qui demande à l'interprète une grande agilité digitale, était déjà l'apanage de la conception première de l'œuvre, projetée dès 1830, sous le titre "Étude fantastique en doubles-sons, dédiée à M. de Schlegel". Par ailleurs, la *Toccata* adopte le cadre d'une forme sonate, avec un second thème lyrique en sol majeur. Le développement, qui laisse une nouvelle fois le mouvement rapide découler des accords syncopés du début, se termine par un brillant fugato amenant la réexposition. Cette dernière connaît un parcours tonal sans surprise, attendu que le second thème s'inscrit en ut majeur. Ajoutons que l'œuvre se termine par une coda, dans un climat d'apaisement. Aussi Schumann parvient-il, dans sa *Toccata*, à concilier la forme sonate à une virtuosité d'une grande originalité.

Conçus en même temps que les *Variations Abegg* et publiés en 1832, les *Papillons*, op. 2 en ré majeur sont un cycle de douze pièces de caractère, précédées d'une courte introduction. Comme le constata son auteur, cette œuvre est intimement liée aux *Fliegelfabre* (l'Âge ingrat), roman du célèbre Jean-Paul Richter. L'exemplaire de ce roman ayant appartenu

à Schumann contient, soulignés et numérotés, les passages destinés à être mis en musique. Ces derniers mettent en scène trois personnages principaux : Walt et Vult (préfigurations de Florestan et d'Eusebius), ainsi que Wina, la jeune fille aimée. Ces passages représentent un bal au cours duquel Walt et Vult vont échanger leurs masques. L'idée de bal se retrouve dans le rythme de danse qui, chez Schumann, traverse le cycle dans son intégralité. Cependant le compositeur avoua, dans une lettre à Henriette Voigt, que le texte avait été adapté à la musique et non le contraire, à l'exception toutefois du finale, évocation délibérée d'une mascarade générale. À ce propos, Rémy Stricker constate avec raison que l'équivalence texte-musique ne paraît pas toujours évidente. "Dans certains cas (le personnage déguisé en botte de sept lieues et le numéro 3), le rapprochement est saisissant. Ailleurs, on se perd en conjectures...". C'est le caractère cyclique du morceau qui prime. Aussi le fragment de gamme ascendant, entendu au commencement de la première pièce, représente-t-il le facteur unificateur de la série. En effet, celui-ci ouvre, à mi-course, la septième pièce en fa mineur — lorsque les deux frères échangent leur déguisement — pour se retrouver, superposé à la "danse du grand-père" ("Grossvater Tanz"), au cours du finale. Au terme de ce dernier, le fragment de gamme se décompose note après note, et l'esprit de fête s'envole dans l'ultime écriture "en résonance". L'idée de bal, la citation du "Grossvater Tanz", ainsi que la conception cyclique seront l'apanage du *Carnaval* op. 9, composé quelques années plus tard.

Le *Thème sur le nom Abegg varié pour le pianoforte* (plus communément appelé *Variations Abegg* ou *Variations sur le nom Abegg*) représente le premier cycle de variations publié par le compositeur. Il fut écrit durant l'hiver 1829-1830 et publié l'année suivante, en 1831. L'œuvre s'inscrit dans le sillage des variations brillantes d'un Moscheles ou d'un Chopin,

figurant au répertoire des disciples de Friedrich Wieck, dont Robert Schumann qui, à cette époque, se destinait encore à une carrière de virtuose, était l'élève. Par ailleurs, les notes du motif initial (La-Sib-Mi-Sol-Sol) constituent une transcription musicale du patronyme "Abegg". Signalons, en effet, que Schumann fit la connaissance, en 1829, d'un pianiste du nom de Meta Abegg. Or, l'*Opus 1* est dédié à une certaine "Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg". L'hypothèse avancée par Harry Halbreich semble plausible : "Dans la dédicace de l'*Opus 1*, Schumann se permit une innocente supercherie : il voulait qu'à Zwickau on crût à une aventure avec une grande dame, et dédia donc les Variations à une comtesse Pauline von Abegg, parfaitement fictive."

La première moitié du thème — écrit en si bémol majeur — commence par la suite ascendante des lettres, reprise sur d'autres degrés ; la seconde moitié évolue de manière analogue, avec la suite descendante. Les Variations 1 et 3 dissimulent le motif à la main gauche, tandis que la deuxième variation présente une autre idée musicale — une ligne chromatique — qui sera l'apanage du finale. Dans le Cantabile (en fa majeur), placé en pénultième position, le motif initial apparaît clairement à la main droite, avant de s'évanouir au terme du finale, dans une écriture en résonance (consistant à lever les doigts l'un après l'autre à partir d'un accord frappé), comme si la comtesse n'était qu'un songe... Malgré leurs allures de variations brillantes, la conception énigmatique des *Variations Abegg* préfigure déjà les anagrammes musicaux du *Carnaval op. 9*.

DAMIEN EHRHARDT



LAURE FAVRE-KAHN



Photo: Brice Toul

Laure Favre-Kahn est née à Arles en 1976. Elle commence le piano à l'âge de quatre ans et entre trois ans plus tard au Conservatoire d'Avignon, dans la classe de Mercedes Jeanneau. Depuis 1990, elle travaille avec Bruno

Rigutto, rencontré lors d'une master-class cette année-là. En 1991, elle est admise dans sa classe au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. À dix-sept ans, elle obtient un premier prix de piano à l'unanimité. Entre-temps, elle remporte le premier prix du concours européen "Jeunes Solistes" de Maisons-Laffitte. Ce succès lui permet de donner plusieurs récitals aux États-Unis (Atlanta) et de jouer le *Concerto n° 3* de Beethoven à l'Opéra de Berlin.

Depuis, on a pu l'entendre sur France-Musique ("En blanc et noir"), à Musicora, aux "Nuits musicales de Mazaugues", au Festival d'Arcahon, aux Chorégies d'Orange, au Grand Théâtre de Bordeaux.

Laure Favre-Kahn a été l'invitée de plusieurs orchestres français tels que l'Orchestre Symphonique de Nancy (dir. J. Kaltenbach), l'Orchestre Symphonique Français (dir. L. Petitgirard), l'Orchestre Provence-Alpes-Côte d'Azur (dir. Ph. Bender)...

En 1994, elle est lauréate de la Fondation d'entreprise Crédit National.

Robert SCHUMANN

This recording presents some of the important early works of Robert Schumann, from the *Abegg Variations, Opus 1*, of 1829-30 to the *Phantastie, Opus 17*, of 1836.

The *Phantastie in C major, Opus 17*, was composed in 1836 and published in 1839 by Breitkopf & Härtel. This is a symbolical work on more than one account. Schumann's first idea was to write a grand sonata to the memory of Beethoven, under the title 'Ruine, Siegesbogen und Sternbild' (Ruins, trophies and palms). This evocative title disappeared in the later version, dedicated to Franz Liszt and entitled *Phantastie*. But the dominant theme of this work is also Clara: it was written at a time when Friedrich Wieck had forbidden his daughter to see Schumann. Thus, the first movement (C major), in sonata form, is marked '*Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen*' ('Sempres fantastiquement ed appassionatamente' - 'To be played passionately and imaginatively throughout'), for it is a 'profound lament' written by the composer for his future wife. It is thus understandable that the very tense first subject should be based on a descending motif known as 'Clara's motif'. A modulating bridge passage leading to the second subject (which begins in D major) then includes a quotation from Beethoven's song-cycle *An die ferne Geliebte* (To the Distant Beloved), inspired by the composer's impos-

sible love for a woman he could not marry. It is no mere coincidence that Schumann should choose to quote this work. Schumann's development, entitled *Im Legendenton* (In a legendary tone) is an elaboration of the first theme and of two motifs from the bridge passage, including that of the 'Distant Beloved'. Schumann minimised the importance of the other movements of his *Phantastie*, whilst nevertheless admitting that he had no reason to be ashamed of them. As Marcel Beaufils points out, the basically virtuoso character of the second movement—in rondo form and in B flat major, '*Mässig. Durchaus energisch*' ('Moderato. Sempres energico' - 'Moderate. Energetic throughout.')—betrays the fact that it was originally intended for Clara. The last movement, '*Langsam getragen. Durchweg leise zu halten*' ('Lento sostenuto e sempre piano' - 'To be played slowly. To be kept soft throughout.') is again in C major; it is in the form of a free fantasy on two themes.

This masterpiece shows how Schumann, as a young man, managed to reconcile the formal elaboration of the work with an enigmatical conception and constantly-renewed virtuosity. This was also the case—though to a lesser extent—in the following works. In view of the implicit references to Clara, it is hardly surprising that the *Phantastie, Opus 17*, should bear in epigraph a verse by Friedrich Schlegel reflecting the symbolical aspect of the work:

*Durch alle Töne tönend
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.*

Through all these sounds sounds
In the many-coloured dream of earth
A soft and secret sound
For him whose ear will listen.

The *Toccata*, in C major, *Opus 7*, a bravura piece which Schumann dedicated to his friend, the pianist Ludwig Schunke, was written at the same time as *Papillons* and the *Abegg Variations*. It was published in 1834. This *perpetuum mobile* describes an undulating movement in double notes, driven forward by a number of syncopated chords. This style, which calls for very nimble fingers, was already to be found in Schumann's original version of the piece, dating from 1830 and entitled 'Étude fantastique en doubles-sons, dédiée à Monsieur Schlegel'. Furthermore, the *Toccata* is in sonata form, with a lyrical second subject in G major. The development, taking up the swift motion of syncopated chords that was heard at the beginning, ends with a brilliant fugato. The recapitulation holds no surprises where key is concerned: the second subject is in C major. The work ends with a coda, in a peaceful mood. Schumann thus manages to combine the classicism of the sonata form with great originality and virtuosity.

Written at the same time as the *Abegg Variations*, *Opus 1*, and published in 1832, *Papillons*, in D major, *Opus 2*, comprises a set of twelve character pieces, preceded by a short introduction. As Schumann himself pointed out, this work was inspired by the masked ball scene at the end of Jean-Paul Richter's famous *Fliegelfahre* (Age of Indiscretion). Underlined and numbered in Schumann's copy of this novel, we find the passages he intended to set to music. They present three main characters: Walt and Vult (pre-

figurations of Florestan and Eusebius) and Wina, the girl they love. During the ball, Walt and Vult exchange masks.

The idea of the ball is to be found in the dance rhythm that is present throughout the cycle. However, in a letter to Henriette Voigt, the composer admitted that he adapted the text to fit the music, rather than the other way about, the only exception being the finale, which is a deliberate evocation of the general atmosphere of a masked ball. In this connection, Rémy Stricker quite rightly points out that the correspondence between text and music is not always clear. 'In some cases (the character disguised as seven-league boots and number 3) the similarity is striking. Elsewhere, we become lost in conjecture...' The dominant feature of this work is its cyclic character. Thus, the fragment of an ascending scale that we hear at the beginning of the first piece acts as a unifying factor to the series as the whole. Indeed, half-way through the work, we find it opening the seventh piece in F major (when the two brothers exchange disguises) and it appears again, superimposed on the 'Grossvateranz' (Grandfather's dance) in the final piece. At the end of the latter, this fragmentary scale breaks up note by note, and the spirit of merry-making takes off in the last section, played with resonance. The idea of the ball, the quotation from the 'Grossvateranz', and also the cyclic conception were to be important features of *Carnaval*, *Opus 9*, which Schumann composed a few years later.

The *Thème sur le nom 'Abegg' varié pour le piano-forte* (more commonly known as the *Abegg Variations* or *Variations on the name 'Abegg'*) was the first cycle of variations published by Schumann. It was written during the winter of 1829-1830 and appeared in print the following year. This work followed in the wake of the brilliant variations by such composers as Mosecheles and Chopin, which were to be found in the repertoire of the disciples of Friedrich Wieck, from

whom Robert Schumann took piano lessons (at that time, he still had his sights set on a virtuoso career). The notes of the opening motif are a musical transcription of the surname Abegg: A - B flat (German B = English B flat) - E - G - G. Schumann had met a pianist by the name of Meta Abegg in 1829, but his *Opus 1* is dedicated to a certain 'Mademoiselle Pauline Comtesse d'Abegg'. The possible explanation for this, put forward by Harry Halbreich, seems quite plausible: 'In his dedication to *Opus 1*, Schumann indulged in an innocent hoax: he wanted people in Zwickau to believe that he was having an affair with some great lady. He therefore dedicated the Variations to a perfectly fictitious countess Pauline von Abegg.'

The first half of the theme—written in B flat major—begins with the ascending series of letters, which is taken up on other degrees. The second half behaves in a similar way with the descending series. Variations 1 and 3 conceal the motif, played on the left hand, while Variation 2 presents another musical idea: a chromatic line, which is later brought to the fore in the finale. In the Cantabile (in F major), which comes in last-but-one position, the opening motif appears clearly on the right hand, before fading away, at the end of the finale, with resonance (after an accord frappé, the player raises his fingers one after the other); it is as if the countess were only a dream... Despite their apparent brilliance, the enigmatic conception of the *Abegg Variations* already prefigures the musical anagrams of *Carnaval*, *Opus 9*.

DAMIEN EHRHARDT
Translation: MARY PARDOE



LAURE FAVRE-KAHN



Laure Favre-Kahn was born in Arles in 1976. She took up the piano at the age of four and three years later entered the Conservatoire in Avignon, where she studied with Mercedes Jeanneau. Since

1990, she has been working with Bruno Rigutto, whom she met at a masterclass. She joined his class at the Paris Conservatoire (CNSM) in 1991. At the age of seventeen, she was unanimously awarded the Premier Prix for piano. In the meantime, she also won first prize in the European 'Young Soloists' competition at Maisons-Laffitte, a success that earned her invitations to give several recitals in the United States (Atlanta) and to perform Beethoven's *Third Piano Concerto* at the Berliner Oper.

Since then, she has given performances on radio ('En blanc et noir' for France-Musique), at Musicora in Paris, the 'Nuits musicales' in Mazaugues (south-western France), the Arcachon Festival, the Chorégies d'Orange and the Grand Théâtre in Bordeaux.

Laure Favre-Kahn has made guest appearances with several French orchestras, including the Nancy Symphony Orchestra (conductor J. Kaltenbach), the French Symphony Orchestra (conductor L. Petitgirard) and the Orchestra of Provence-Côte d'Azur (conductor Ph. Bender)...

In 1994, she is a prizewinner of the Fondation d'entreprise Crédit National.