

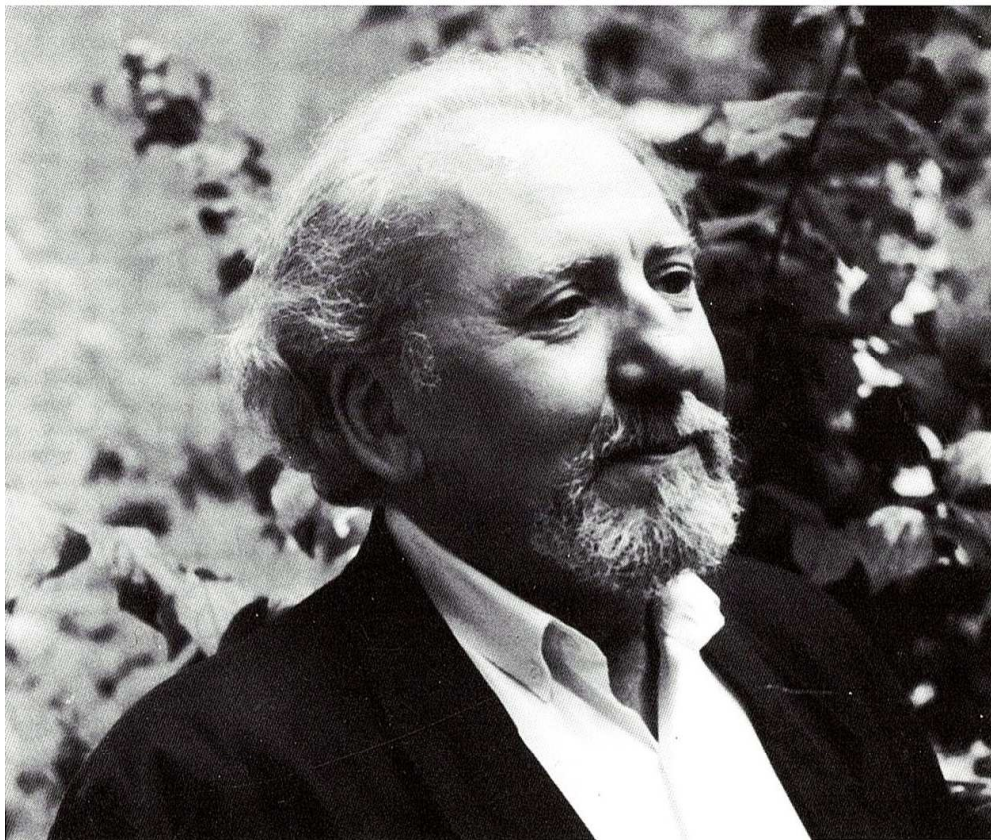


Photo Marie-Claude Chailloux

PAR LE MÊME INTERPRÈTE

R. SCHUMANN : Sonate n° 1, op. 11 • Intermezzi, op. 4 • Quasi variazioni, op. 14 • Bunte Blätter, op. 99 • Gesänge der Frühe, op. 133 • Impromptus, op. 5 / ARN 268218 (Coffret 2 CDs).

© ARION PARIS 1993 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).



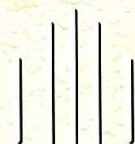
Robert Schumann

*Études d'après
des Caprices de Paganini,
op. 3 & 10*

Nachtstücke, op. 23



JEAN MARTIN
piano



AVANT-PROPOS

Malgré les nombreuses difficultés, techniques ou harmoniques, que l'éditeur a rencontrées en transcrivant ces Caprices, il a accompli ce travail avec plaisir et amour.

Le but qu'il s'était proposé était de rester aussi fidèle que possible à l'original, tout en adaptant sa transcription à la nature et au mécanisme du piano.

Il concède volontiers qu'il a voulu donner plus qu'un simple accompagnement de basse. Bien que l'attrait que cette composition exerçait sur lui l'eût poussé au travail, il a cru donner aux solistes l'occasion de s'éviter le reproche, qu'ils reçoivent si souvent, de ne pas profiter suffisamment des ressources particulières des autres instruments pour enrichir et perfectionner le leur; et surtout, il a nourri l'espoir de rendre service à tant d'artistes, fort estimables sans doute, mais qui, effrayés par toute nouveauté, ne veulent pas de bon gré abandonner des règles surannées.

L'éditeur s'est interdit de modifier en quoi que ce soit les indications d'interprétation, si capricieusement originales, de Paganini. Lorsqu'il les a complétées, cà et là, ou rendues plus pianistiques, c'est-à-dire, lorsqu'il transcrit des passages de violon à demi-portés, en traits complètement liés, réduit les sauts d'octave trop grands, ou diminue des intervalles trop incommodes, il le fait sans nuire en rien à l'original. Jamais il n'a sacrifié une idée ingénieuse ou originale à un doigter difficile ou plus libre.

Il se permettra de donner encore quelques indications sur la manière d'étudier et d'interpréter ces Caprices, même au risque de rappeler

des choses connues ou oubliées.

Il n'existe aucun genre, en musique, où les licences poétiques soient aussi belles que dans le Caprice. Mais, quand, en plus de la légèreté et de l'humour, qui doivent le caractériser, on y découvre de la profondeur et un travail sérieux, on se trouve en présence d'un véritable chef-d'œuvre. Aussi, l'éditeur a-t-il indiqué le doigter avec soin et grande exactitude, premier principe de tout jeu parfait (au point de vue mécanique). Il faut donc avant tout apporter une grande attention au doigter. Mais comme l'exécution doit avoir en outre une beauté technique, on s'efforcera d'obtenir un son doux et élastique, de donner à chaque partie toute la rondeur et la précision désirables et, à l'ensemble, un débit aisé et léger.

Ce n'est qu'une fois vaincues toutes les difficultés mécaniques, que l'imagination pourra se jouer avec sûreté, donner à son œuvre vie, lumière et ombre, et parfaire avec aisance ce qui manquerait encore à une exécution plus libre.

Les exemples ajoutés ne sont que des indications. On conseillera même aux exécutants avancés de ne jouer que rarement les exercices des méthodes; qu'ils en inventent plutôt eux-mêmes et les introduisent comme des préludes, en une libre improvisation; l'ensemble en tirera plus de vie et de variété. [...]

L'éditeur ne serait pas d'avis qu'on étudiat ces Caprices d'un bout à l'autre, et surtout les plus importants. Il vaudra mieux les abandonner de temps en temps, en reprendre des passages séparément, jouer ceux-ci ensemble, puis les reprendre jusqu'à ce qu'on se juge capable d'y

mettre la dernière main. Les choses les plus belles, si elles ne sont pas à leur place, ou si l'on en jouit avec excès, engendrent l'indifférence ou l'ennui; aussi n'est-ce qu'une étude pondérée, mais poursuivie avec ardeur, qui aide à faire des progrès, maintient les forces en équilibre et conserve à l'Art le charme qui en sera toujours l'âme.

Tous ces Caprices sont tirés de l'œuvre 1^{er}

de Paganini. Il les a dédiés aux artistes.

ROBERT SCHUMANN

Fragment de l'Avant-propos aux *Études pour le piano d'après des Caprices de Paganini*, op. 3

Traduit de l'allemand par J.G. Prod'homme

Texte reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

★ ★ ★

ÉTUDES D'APRÈS DES CAPRICES DE PAGANINI OP. 3 & OP. 10 NACHTSTÜCKE, OP. 23

Les grandes démonstrations de virtuosité de Liszt, Brahms et Rachmaninoff inspirées par Paganini ont fait de l'ombre à Schumann. Il les a pourtant précédés dans le temps, dès 1832, à l'époque où il rêvait encore de devenir un virtuose. Mais ses *Études* ne sont pas vraiment des tours de force pour éblouir. Le tempérament introverti, fantasque, le goût pour une écriture polyphonique, pour la recherche de timbres, le peu de sympathie pour l'histrionisme italianisant définissent son entreprise. Dans ces conditions, il était surprenant d'invoquer Paganini et, de fait, le résultat est étrange, suffisamment bizarre pour que les pianistes négligent le plus souvent les deux cahiers de Schumann. Brahms et Rachmaninoff, qui *varient* un thème de Paganini, l'enrichissent naturellement de leur

propre originalité, mais Schumann (comme Liszt après lui) se contente de *transcrire* la moitié des *24 Caprices*, ce qui paraît plus limitatif. Plus encore, son parti est l'exact opposé de celui de Liszt, préoccupé de trouver au piano des équivalences du brio demandé au violon. Schumann est certes difficile à jouer, mais cette complexité n'est pas vraiment démonstrative. Ce qui l'intéresse et rend son entreprise fascinante est l'enrichissement de la texture d'un instrument monodique, qui ne peut que donner l'illusion, par moments, de faire entendre plus d'un plan sonore. C'est aussi ce qui le guidera, à l'autre bout de son existence, dans le projet de doter les œuvres de Bach pour violon seul d'un accompagnement de piano. Mais avec les *Caprices*, la matière est d'évidence beaucoup plus

mince.

Paganini compositeur nous semblerait aujourd'hui assez fade s'il ne se rachetait par une belle imagination instrumentale. Quand Schumann le transcrit fidèlement (*op. 3 n° 2* "La Chasse" ou *op. 3 n° 3*), la pauvreté du matériau ressort encore plus cruellement dans le passage au piano. Quand Schumann s'efforce surtout de rendre le brio par une équivalence pianistique, l'affaire est déjà plus intéressante (*op. 3 n° 5* et *op. 10 n° 5*), quoique en deçà des fulgurances de Liszt. Pourquoi, alors, la musique nous paraît-elle plus excitante que dans l'original ? Parce que le transpositeur joue sur les sonorités plus variées du piano et sur un complément harmonique que le violon est impuissant à faire entendre et qui dépasse en audace (chromatismes, modulations fugitives) ce que Paganini aurait pu imaginer. Avec ces deux derniers exemples s'ouvre la voie où Schumann se montre le plus passionnant, dans les huit autres études, dont aucune ne peut laisser indifférent. Là, le transpositeur invente du nouveau et s'éloigne considérablement de son modèle, cela dans plusieurs directions.

L'adjonction de rythmes nouveaux qui dynamisent et irrégularisent l'ensemble (*op. 10 n° 1*), la transformation du caractère par des timbres purement pianistiques, utilisant les mirages de la résonance (*op. 10 n° 6*), l'ajout de voix nouvelles en imitations et un travail harmonique subtil (*op. 10 n° 4*) et enfin l'intervention pure et simple d'une thématique nouvelle (*op. 10 n° 2*). Cette dernière étude est exemplaire d'une véritable création; partie d'un simple chant accompagné par des trémolos, elle se transforme en duo par l'invention du motif de la main gauche qui devient aussi important et engendre des contrechants décalés rythmiquement. Cette

idée de duo et sa réalisation si poétique nous mènent en plein cœur de l'intimisme schumannien (*innig*) et aussi loin que possible de l'estrade du Génois. Parallèlement, la première étude de l'*op. 10* irise de façon si chatoyante l'original, qu'on pense à *Des Abends* qui ouvre les *Fantasiestücke op. 12*. Le même saut dans le rêve se fait dans la partie centrale de l'*op. 10 n° 4*, devenant une sorte de méditation poétique que l'original ne laissait guère prévoir.

Bref, si rien dans ces deux cahiers n'approche de la virtuosité, digitale et sonore, du Paganini dans le *Carnaval op. 9*, on y assiste le plus souvent à une métamorphose passionnante qui fait éclore le papillon Schumann de la chrysalide Paganini.



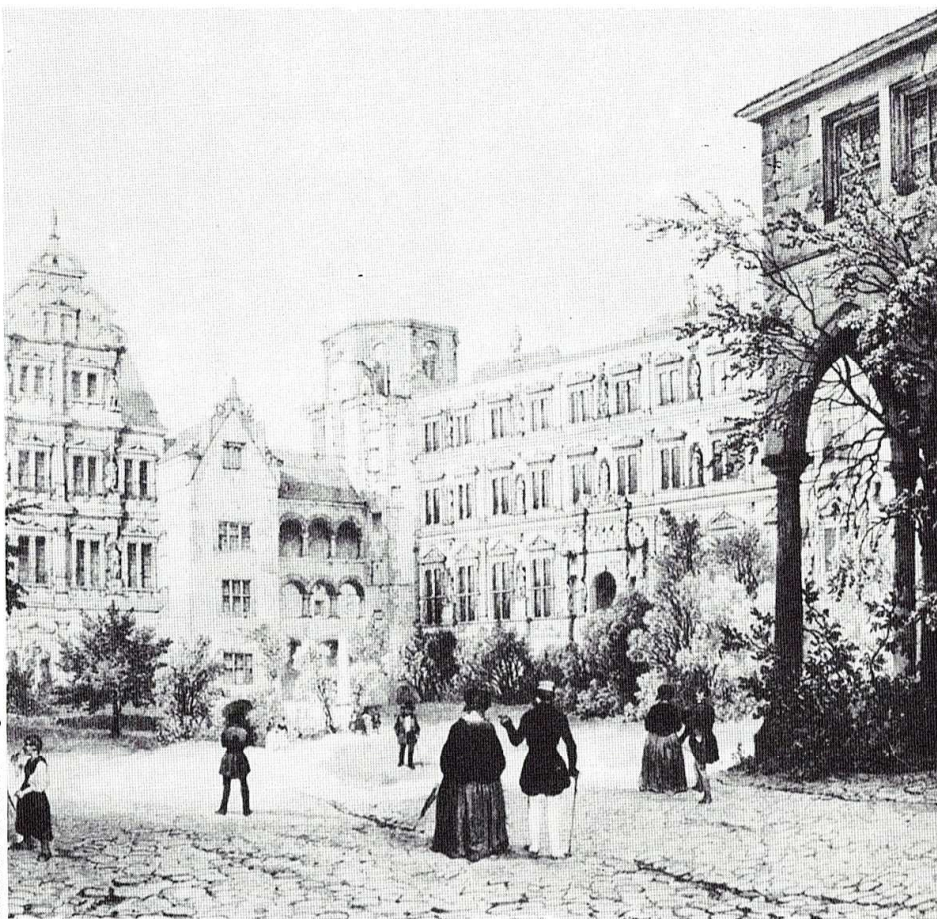
De l'*op. 3* à l'*op. 10*, séparés par une année, on sent déjà une impressionnante évolution : le second cahier appartient à la veine du Schumann des *Papillons*, des *Intermezzi* ou des *Impromptus*, novateur et encore embarrassé de quelques gaucheries qui marquaient ses tout premiers essais (*Lieder* et *Polonaises*); mais ces maladresses sont en elles-mêmes émouvantes. Les *Nachtstücke* de 1839 sont d'un temps de maîtrise absolue, la dernière année avant que Schumann s'échappe du seul piano, vers le lied et la musique symphonique. Le titre du recueil est celui même de Hoffmann pour une série de ses *Contes* (en français *Contes nocturnes*), parus en 1817, où se trouve l'*Homme au sable* qui a inspiré à Freud son étude de l'*Inquiétante étrangeté*. Aucun qualificatif ne saurait mieux caractériser les *Nachtstücke*, injustement éclipsés par leur grand frère hoffmannesque des *Kreisleriana*, mais en rien inférieurs. Surtout pas

en noirceur et en terreur, le fantastique dominant ici.

Schumann a supprimé de l'édition les quatre titres qu'il avait prévus et qui jettent une lueur sinistre : *Cortège funèbre*, *Étrange compagnie*, *Orgie nocturne*, *Chanson à la ronde avec voix solistes*. Il a, de même, supprimé une cinquième pièce aussi angoissante, qui se retrouve un peu perdue dans le jour du *Carnaval de Vienne (Intermezzo)*. Il a raconté dans plusieurs lettres comment, en composant, il avait été frappé du pressentiment de la mort de son frère Edouard, qui se produisait juste au moment où il entendait en pensée un choral de trombones, alors qu'il imaginait donner à son œuvre le titre — lui aussi écarté — de *Leichenfantasie (Fantasmagorie de cadavres)*. Le choral, qui restera toujours pour

Schumann lié à l'idée de mort, étrangement combiné aux rythmes de marche, fait du premier morceau un spectacle sonore d'horreur, avec sanglots entrecoupés, glas terrifiant et désarticulation finale; et du dernier une vision moins effroyable, mais d'un calme terrible. Entre deux se logent deux kaléidoscopes où tournoient des obsessions, traversées d'éclairs non moins inquiétants. Avec les *Chants de l'aube* de la fin de sa vie (autre cycle de cinq pièces), on touche là aux ténèbres les plus déstabilisantes, là se meuvent des forces obscures que le seul génie peut maîtriser, en créant une matière artistique qui fait imaginer ce que serait l'hallucination sonore.

RÉMY STRICKER



1830 : c'est en revenant à Heidelberg, où il faisait ses études de droit, que Schumann, profondément impressionné par Paganini qu'il venait d'entendre à Francfort, choisit définitivement de se consacrer à la musique.

1830 : Schumann returned to Heidelberg where he were studying law. He had just heard Paganini play at Frankfurt and was so deeply impressed by this experience that he decided once and for all to devote himself to music.

PREFACE

However numerous the difficulties, technical and harmonic, which confronted the editor in the adaptation of these Caprices, it was nevertheless a task into which he put his whole heart.

His aim was to make a transcription which, while well adapted to the character and mechanical resources of the pianoforte, should remain as far as possible faithful to the original.

He freely admits that he wished to give more than a mere bass-accompaniment. For although the interest which he felt for the composition was itself an incentive to the work, he hoped at the same time to give solo-players an opportunity of refuting a reproach frequently made to them, namely this : that they make too little use of other instruments and their peculiar qualities for the cultivation and enrichment of their own, but his chief hope was that he might be of service to many an artist, highly esteemed in other respects, who, deterred by timidity towards everything new, is unwilling to depart from antiquated rules.

The editor has not ventured to make any changes in Paganini's marks of expression, peculiar and whimsical though they be. If however, here and there, he has added to or adapted a passage, to make it more suitable for the requirements of the piano, e.g. in changing long continued, semi-legato violin passages into strictly legato ones, in reducing too great skips in the octave, altering awkwardly wide intervals by inversion, and so on, this has been done without direct hurt to the original. But he has never sacrificed an ingenious or characteristic turn to a difficult or freer fingering.

He ventures to add some suggestions as to the manner of studying and performing these Caprices, even though, by so doing, he may be merely recalling what is already known or forgotten.

To no other kind of musical composition is poetic licence so suited as to the Caprice. But if behind the lightness and humour which should characterize it, thoroughness and serious study are also evident, then indeed we have real mastery. For this reason, the editor has given a very exact and carefully considered fingering, as being the first foundation of all sound technique. Above all therefore, the student should turn his attention to this. But if his technical work is to sound beautiful as well, he should strive for energy and delicacy of tone in his touch, for finish and precision of the individual parts, and for fluency and lightness of the whole.

Then, when all these external difficulties are overcome, his imagination may safely be allowed full play, giving life, light and shade to the work, and easily bringing to perfection what may still be lacking in freedom of interpretation.

The accompanying examples are given merely to suggest other similar ones — more advanced players are advised to practise only rarely, exercises from "Schools of Pianoforte playing", but in preference to invent their own, introducing them, for instance, as preludes into extemporisations; for by so doing everything will be worked out in detail with greater vitality and comprehensiveness. [...]

The editor does not consider it advisable to study these Caprices, or indeed any lengthy

pieces, one after the other. It is better to lay them aside from time to time; to work on special passages selected from them, then to play these connectedly; then to begin again, gradually filing away the difficulties, until it is felt that the moment has come for applying the finishing touches to the work. For just as beauty, if in the wrong place, or enjoyed to excess, will at last create indifference or satiety, so too, on the other hand, a study begun in moderation, and continued with enthusiasm will facilitate progress, maintain an even balance of forces, and

preserve for art that magic charm which is its very soul.

All these Caprices are chosen from Paganini's first work. He dedicated them to the artists.

ROBERT SCHUMANN

Extract from the Preface to the *Studies for the pianoforte on Paganini Caprices, op. 3*

Translated from German by Mevanwy Roberts

Text reproduced with the kind permission of the publisher Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

★ ★ ★

STUDIES ON PAGANINI CAPRICES, OP. 3 & OP. 10 NACHTSTÜCKE, OP. 23

The great demonstrations of virtuosity by Liszt, Brahms and Rachmaninov inspired by Paganini have stood in Schumann's light. Yet he preceded them in time : his *Concert Studies (Studien)* were composed in 1832, at a time when he was still dreaming of becoming a virtuoso. But they were not really meant to be dazzling *tours de force*. His introverted, temperamental nature, his taste for polyphonic texture, for harmonic colour, his lukewarm attitude towards Italianate histrionics give quite a clear picture of his intentions. It is therefore surprising that he should turn to Paganini.

The result is, in fact, strange, and sufficiently bizarre for these two collections to be more often than not neglected by pianists. Brahms and Rachmaninov, who produced *variations* on a theme by Paganini, naturally enriched it with their own originality, but Schumann (like Liszt after him) contented himself with merely *transcribing* half of the 24 *Caprices*, which is seemingly more restrictive. Moreover, he took exactly the opposite course to Liszt, who concentrated on trying to find the piano equivalent of the brio that is required of the violin. Admittedly, Schumann is difficult to play, but that complexity is

not really conclusive. What interested him and made his undertaking so fascinating was the way he managed to enrich the texture of a monodic instrument, which can only give us an illusion, now and again, of hearing more than one level of sound. This also guided him, towards the end of his life, in his plan to provide Bach's works for solo violin with a piano accompaniment. But with the *Caprices*, the subject-matter is obviously far less substantial.

Paganini would no doubt seem quite dull to us today as a composer if he had not had such a fine imagination as an instrumentalist. When Schumann transcribes his work faithfully (Op. 3 n° 2, "La Chasse", or Op. 3 n° 3), the weakness of the subject-matter stands out even more cruelly when played on the piano. When Schumann strives to find a pianistic equivalent of the brio of the violin, the result is already more interesting (Op. 3 n° 5 and Op. 10 n° 5), though it falls short of the brilliance of Liszt. Why, then, does the music seem more exciting than in the original ? Because the transcriber has played on the more varied sonorities of the piano, has enriched the work harmonically, thus making additions which the violin is incapable of putting across, and outshining Paganini's original for audacity (with chromaticisms, fleeting modulations). The last two examples cited open up the way for the other eight studies, in which Schumann shows himself at his most fascinating : none of these pieces can leave us indifferent. Here the transcriber invents something new ; he moves some considerable distance away from his model, and in several directions.

He adds new rhythms, thus providing the whole with fresh dynamics and a pleasing irregularity (Op. 10 n° 1); the nature of the piece is transformed by purely pianistic timbres, using

the mirages of resonance (Op. 10, n° 6); he adds new voices through imitations and subtle harmonic work (Op. 10, n° 4); finally he purely and simply uses new thematic invention (Op. 10, n° 2). The latter study is exemplary of a veritable re-creation; it begins with a simple song accompanied by tremolos and is transformed into a duet by the invention of the motif for the left hand, which becomes quite as important as the right-hand part and gives rise to counter-melodies with a phase difference in the rhythm. This idea of creating a duet and its very poetical realization take us right to the heart of Schumannian intimism (*Innigkeit*); we could not be further from the Genoese composer's rostrum. In the same way, the first study of Opus 10 makes the original so sparkingly iridescent that we are reminded of *Des Abends*, which opens the *Fantasiestücke Op. 12*. We find the same leap into the land of dreams in the middle section of Op. 10, n° 4, which becomes a sort of poetical meditation — something one would hardly expect from the original.

In short, although nothing in these two collections of studies approaches the virtuosity, both in fingering and sound, of the *Paganini* section in *Carnaval Op. 9*, we very often witness a fascinating metamorphosis: the Schumann butterfly emerging from the Paganini chrysalis.

★ ★ ★

Between Opus 3 and Opus 10, composed a year later, we can already feel an impressive development. The second book is in the same Schumannian vein as *Papillons*, the *Intermezzi* or the *Impromptus* : it is innovatory with still the occasional "clumsy" turn of phrase, like those that are to be found in his very first attempts

(*Lieder* or *Polonaises*); yet these awkward turns of phrase are in themselves touching. The *Nachtstücke* were composed during a period of absolute mastery, in 1839, the year before Schumann stopped composing only for the piano and turned to the Lied and symphonic music. The title of these pieces (literally "Night-pieces", or nocturnes) is the same as the one used by Hoffmann for one of his series of tales, published in 1817, which contains, amongst others, *The Sandman*, which inspired Freud to write his essay on the subject of "disturbing strangeness". No term could better describe the *Nachtstücke*, which, although unjustly overshadowed by their Hoffmannesque big brother, *Kreislarian*, are in no way inferior — especially when it comes to evilness and terror, the fantastic being the dominant theme here.

When the pieces were published, Schumann eliminated the four titles he had originally envisaged, which certainly cast a sinister light on the work : *Trauerzug* (Funeral procession), *Kuriöse Gesellschaft* (Strange company), *Nächtliches Gelage* (Nocturnal orgy), *Rundgesang mit Solostimmen* (roundelay with solo voices). He also omitted an equally harrowing fifth piece, which is to be found, somewhat out of place, in the

daylight of *Faschingsschwank aus Wien* (Carnival in Vienna), as the *Intermezzo*. In several letters, he relates that, while he was composing, he had a sudden premonition of his brother Edward's death, which was taking place just as he was hearing a trombone chorale in his mind and was thinking of giving his work the title (which he also rejected) *Leichenfantasie* (funeral fantasy). For Schumann, the chorale was to remain forever linked to the idea of death. Surprisingly combined with march rhythms, it makes the first piece quite spectacularly horrific, with broken sobs, a terrifying death knell and final dislocation, and the last piece less horrifying, but with a terrible calm. The two central pieces are like kalidoscopes, with a swirling of obsessions, and also troubling flashes of anxiety. The *Gesänge der Frühe* (Songs of Dawn), another cycle of five pieces, composed towards the end of his life, are tinged with the most destabilizing gloom ; obscure forces are at work, which he controls as only a genius could do, transforming them into artistic material which is quite hallucinatory.

RÉMY STRICKER
translated by Mary Pardoe

JEAN MARTIN

Jean Martin a débuté ses études musicales à Lyon où il obtient à l'âge de 13 ans, un premier prix de piano. Il devient alors l'élève de Yves Nat et de Pierre Pasquier à Paris; il remporte en 1948 un premier prix de piano et un premier prix de musique de chambre et en 1952, un prix au Concours International Viotti.

L'année suivante, il est nommé au Conservatoire National de Musique de Grenoble où il enseignera pendant 7 ans. En 1960, Jean Martin interrompt le professorat pour préparer une série de concerts et se consacrer à son travail personnel notamment avec Pierre Kostanoff à Paris et Guido Agosti à Sienna. Il reprend l'enseignement en 1964 au Conservatoire National de Saint-Quentin où il restera jusqu'en 1974, année de sa nomination au Conservatoire National de Bobigny.

Dans le même temps, il forme en 1972 le Trio Delta avec Flora Elphège (violin) et Claude Burgos (violoncelle), qui donne de nombreux concerts dans toute la France et en Europe.

Fondateur et directeur des concerts du Théâtre Essai en 1974, Jean Martin fait jouer dans ce cadre de nombreux jeunes solistes, prix internationaux ainsi que des formations de musique de chambre, activité qu'il se voit dans l'obligation de cesser en raison de l'insuffisance des moyens financiers. Naît alors l'association «Musique quand même» qui réunit divers interprètes et animateurs de la programmation passée, et permet de prolonger pendant quelques années les activités musicales dans le cadre du Théâtre Essai.

C'est en 1981 que Jean Martin prend ses fonctions de professeur au Conservatoire National de Région de Lyon. En 1991, il est nommé professeur au Conservatoire National de Région de Versailles.

Jean Martin a un répertoire très divers; avec ses différents partenaires, il a interprété des œuvres dont il a été souvent le premier défricheur. En tant que récitaliste, si ses interprétations schumanniennes, tout à fait remarquables, sont considérées comme des références, ses goûts le portent vers tous les grands compositeurs, de Bach à Ballif (il a été en particulier un interprète dévoué à la cause de ce dernier) en passant par les moins joués comme Weber ou Heller.

JEAN MARTIN

Jean Martin began his own musical studies in Lyon, where, at the age of 13, he won a first prize for piano. He then became the pupil of Yves Nat and Pierre Pasquier in Paris; in 1948 he won first prize for piano and chamber music and in 1952 was a prize-winner in the Viotti International Contest.

The following year he was appointed to the Conservatoire National de Musique in Grenoble where he taught for 7 years. In 1960 Jean Martin interrupted his teaching career to prepare a series of concerts and to devote himself to his own work with Pierre Kostanoff in Paris and with Guido Agosti in Sienna. He came back to teaching in 1964 at the Conservatoire National in Saint Quentin where he stayed until 1974, when he was appointed to the Conservatoire National in Bobigny.

During this period he founded the Delta Trio in 1972 with Flora Elphège (violin) and Claude Burgos (cello), who has given many concerts in France and in Europe.

As founder and director of concerts at the Théâtre Essai in 1974, Jean Martin promoted many young international prize-winning soloists and chamber music ensembles, an activity which he was obliged to cease through lack of funds. As a result, the association «Music all the same» (Music all the same) was born, which reunited various performers and organizers from past programmes and enabled the musical activities of the Théâtre Essai to continue for several years.

In 1981 Jean Martin was appointed to a teaching post at the Conservatoire National de Région in Lyon. In 1991 he was also appointed to the Conservatoire National de Région in Versailles.

Jean Martin has a very extensive repertory; with his various partners, he has often been the first to explore certain repertories. If his remarkable recitals of Schumann's works are considered as a reference in the field, his tastes also cover the great composers, from Bach to Ballif (as a performer he has been devoted to the cause of the latter) and those who are played less frequently, like Weber and Heller.