

Vorwort

Wie viele andere Komponisten des 19. Jahrhunderts, Franz Liszt etwa und Johannes Brahms, war auch Robert Schumann fasziniert von der Gestalt des „Zaubergeigers“ Nicolò Paganini und dessen, nach seiner Auffassung, „dämonischem Geist“. „Paganini reizte auf und entfachte zum Fleiß“, bekannte Schumann lange nach der Entstehung seiner Capricen op. 3 und der Etüden op. 10 im „Musikalischen Lebensgang“ in einem Rückblick auf das Jahr 1829. Erstmals im Konzert erlebte Schumann den italienischen Geiger am 11. April 1830 in Frankfurt am Main. In sein Tagebuch schrieb er dazu: „Abends Paganini – Zweifel am Ideal der Kunst u. s. [und sein] Mangel an der grossen, edeln priesterlichen Kunstruhe [...] ungeheure Entzückung – ich in der Loge [wurde Schumann Paganini vorgestellt?] [...] Entzückung im Bette u. sanftes Einträumen.“ Wie man sieht, war seine Haltung keineswegs unkritisch. Insgesamt gesehen aber behielt er zeitlebens eine große Verehrung für den Italiener. Was ihn an Paganinis *Capricci* op. 1 wohl besonders reizte, war, dass darin „die trockensten Übungsformeln zu Pythiasprüchen auf-flammen“. Als Virtuose war der Geiger für ihn die Verbindung von „Ideal der Fertigkeit [und] Ideal des Ausdrucks“ (Tagebucheintrag vom 15. Juni 1831). Interessant ist dabei, dass er den Geiger sehr bald mit Clara Wieck verglich und die beiden sogar als Hauptfiguren in einer geplanten Novelle zueinander in Bezug setzen wollte.

Schumanns Opera 3 und 10 sind Bearbeitungen der *Capricci* op. 1 Paganinis für Klavier. Im Umkreis ihrer Entstehung, das heißt aus den Jahren 1832/33, sind zahlreiche Skizzen und Entwürfe überliefert, die darauf hindeuten, dass Schumann zu jener Zeit offenbar eine Klavierschule plante, die sowohl eigene als auch fremde Stücke enthalten sollte. Höchstwahrscheinlich beschäftigte er sich in diesem Zusammenhang mit Etüdenwerken verschie-

dener Komponisten, besonders intensiv aber mit Paganinis Op. 1. Die Tagebücher der Zeit sind voll mit Anmerkungen zu Paganini, sowohl allgemeiner Art als auch speziell zur Entstehung von Op. 3 und 10. So notierte Schumann am 4. Juni 1832: „Die schöne G moll Caprice von Paganini [Paganini op. 1 Nr. 16, Schumann op. 3 Nr. 6]. Ich sah eh- gestern ein Bild, das einen gräßlichen Eindruck macht – Paganini im Zauberkreis – die ermordete Frau – tanzende Skelette u. ziehende, magnetische Nebelgeister [eine Karikatur Johann Peter Lysers „auf die Wiener Konzerte 1828“]; doch war das Bild in der Composition nicht ohne Fantasie u. Leben. Während der Bearbeitung des G moll Presto schwebte mir es oft vor u. ich glaube, daß der Schluß gern daran erinnert.“

Nach seinem Konzert am 16. Oktober 1829 in Leipzig hatte Paganini der zehnjährigen Clara Wieck ein Albumblatt mit dem Anfang eines fünfstimmigen *Preludio* überreicht, und Clara hatte darunter notiert: „das ist eine Stelle, die mir niemand nachspielen kann“, sagte Paganini.“ In diesem Virtuosengeist, der das Unspielbare anstrebt, sind auch Schumanns Capricen op. 3 und Etüden op. 10 entworfen.

Für Op. 3 ist im eigenhändigen Kompositionsverzeichnis als Entstehungszeit „1832 zu Ostern“ vermerkt, doch muss Schumann nach Ostern noch intensiv daran gearbeitet haben, denn im Tagebuch lesen wir unter dem Datum 6. Juni: „Gestern sind die Capricen bis auf’s Feinste fertig gemacht worden.“ Am 8. Juni, seinem Geburtstag, schickte er das fertige Opus schließlich an seinen Lehrer Friedrich Wieck und schrieb dazu: „Nehmen Sie die Capricen in Gunst auf; das war eine göttliche Arbeit, aber etwas herkulisch. Bitte – setzen Sie sich mit dem Bleistift in der Hand neben Clara und streichen Sie an, was Ihnen auffällt. Das Original schicke ich mit Fleiß [d. h. absichtlich] nicht mit. Der Text wird etwa in drei Tagen fertig, ich habe eine solche Masse Materialien dazu, dass ich nicht langsam und behutsam genug wählen kann.“ Am Tag danach heißt es im Tagebuch: „Gegen 12

ging ich hin; er lobte ‚meinen Fleiß‘ u. nannte die Arbeit äußerst interessant.“ Wieck war es auch, den Schumann um Fürsprache für sein neues Werk bei dem Leipziger Verleger Hofmeister bat: „Wie sehr“, hatte er ihn bereits am 3. Juni gebeten, „würden Sie mich verbinden, wenn Sie mit Hofmeister die Sache besprechen wollten [...] Vier Thaler per einen Bogen der Capricen wäre gewiß nicht zu viel verlangt; [...] etwa 8–10 [Freiexemplare] [...] Ich wünschte, dass Hofmeister, nähme er diese Bedingungen an, eine vorläufige Anzeige in die [Allgemeine] musikalische Zeitung besorgte.“ Wieck kam dieser Bitte offenbar nach. Am 9. Juni notierte sich Schumann im Tagebuch: „In der Stadt ging ich zum jungen Hofmeister; die Sache ist abgemacht. Clara studirte an den Paganinianis u. kam auch mit zweyen zum Geburtstage an.“ In den Wochen danach wurde noch einmal „die feinste Feile [...] an die Capricen gelegt“ (Tagebuch vom 22. Juni) und wohl auch das umfangreiche Vorwort vollendet, das im Erstdruck dem Notentext vorangestellt ist. Nicht uninteressant – und von tragischer Bedeutung für Schumann – ist es, dass er vor dem 22. Juni acht Tage lang nichts in sein Tagebuch notiert hatte. Die letzte Eintragung, vom 14. Juni, lautete: „Der Dritte Finger ist vollkommen steif.“ Die Pläne für eine Karriere als Konzertpianist mussten endgültig begraben werden.

Das Autograph zu Op. 3 ist nicht mehr nachzuweisen. Es dürfte direkt als Vorlage für die im August 1832 bei Hofmeister in Leipzig erschienene Erstausgabe (Plattenummer 1617) gedient haben, welche die Angabe „Op. III. Lief. [Lieferung] I“ trägt. Nach dem Erscheinen von Op. 10 wurde diese Bezeichnung zu „Op. X. N^o 1“ geändert, um die enge Verbindung der beiden Werke zu dokumentieren. Bei Schumanns Handexemplar (mit dem zu Op. 10 zusammengebunden; Zwickau, Robert-Schumann-Haus) handelt es sich um ein Exemplar dieser späteren Auflage, die aber im Notentext keine Änderungen gegenüber der ersten Auflage aufweist. Schumann schrieb unter die Opusangabe: „Ist Op. III.“ Unter dieser Opuszahl

wird das Werk bis heute geführt. Das der Erstausgabe beigegebene Vorwort ist in der vorliegenden Ausgabe in seiner Originalgestalt vor dem Notentext mitgeteilt. Die originale französische Übersetzung wurde jedoch neu gefasst und eine englische hinzugefügt. Da das Autograph nicht mehr erhalten ist und die erwähnten Skizzen und Entwürfe nur Vorstufen wiedergeben, ist der Erstdruck die einzige für die Edition relevante Quelle.

Opus 3 wurde von der Kritik unterschiedlich aufgenommen. Schumann selbst sammelte die verschiedenen Rezensionen und stellte sie unter der Überschrift „Zur Besserung“ ans Ende seines Tagebuchs Nr. 7. Ludwig Rellstab tadelte in der Zeitschrift IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST vom 4. Januar 1833, das Werk sei „arm an Erfindung“ und in seiner „Fingersetzung unbegreiflich“. Auf der anderen Seite nahm sich kein Geringerer als Franz Liszt der Capricen op. 3 und später auch der Etüden op. 10 an und spielte sie in zahlreichen seiner Konzerte. Auch Clara Wieck nahm sie ab 1834 in ihr Repertoire auf.

Die sechs Etüden op. 10 wurden zwar wohl zum Teil schon zusammen mit denen aus Op. 3 entworfen, nahmen aber erst später ihre endgültige Gestalt an. Im bereits erwähnten Kompositionsverzeichnis ist als Entstehungsjahr 1833 angegeben. Doch auch in den Jahren danach arbeitete Schumann noch an ihnen. Aus seiner eigenen Besprechung des Werkes in der Nr. 32 der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK vom 19. April 1836 (S. 131 f.) geht hervor, dass er dabei die Konzeption seiner Bearbeitung völlig änderte. Diese Besprechung, die auch Einzelanmerkungen zu allen sechs Stücken enthält, ist im Anschluss an den Notentext in voller Länge wiedergegeben. Schon der Zusatz *de Concert* im Titel weist darauf hin, dass die neuen Bearbeitungen mehr für den öffentlichen Vortrag gedacht waren, während Schumann sein Op. 3 nur noch als internes Schulwerk einschätzte. Es entspricht der neuen Konzeption, dass alle sechs Etüden op. 10 mehr oder weniger schwerwiegende Eingriffe in das Paganinische Original enthalten, während

das bei Op. 3 nur in der Nr. 3 der Fall ist. Im September 1834 äußerte er sich darüber gegenüber Hauptmann von Fricken, er habe bei Paganini „auf dem Klavier unwirksame Stellen [...] der Treu wegen“ unverändert gelassen. Bei den sechs Stücken op. 10 hatte er sich von dieser Werktreue gelöst und war freier mit der Vorlage umgegangen. Auf Wunsch Schumanns hatte der Verleger Hofmeister in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK eine Ankündigung dieser zweiten Reihe abdrucken lassen, in der es heißt, der Komponist habe „in diesen Kapricen eine ganz freie, selbständige Bahn betreten, indem er, das Tiefere und Poetische Paganinis im Auge, das Skelett zum schöneren, seiner Violinstimme völlig entsagenden Körper formte“.

Im Gegensatz zu Op. 3 ist das Autograph zu Op. 10 erhalten (Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz). Es war Stichvorlage für die Erstausgabe und ist daher als wichtige Quelle anzusehen. Die einzelnen Stücke sind darin noch „Caprice“ genannt, was von fremder Hand zu „Etude“ geändert wurde. Eine Reihe von Lesefehlern des Stechers konnte durch einen Vergleich mit dem Autograph erkannt und korrigiert werden. Substanziellere Abweichungen zwischen Handschrift und Druck dürften freilich auf nachträgliche Änderungen Schumanns zurückgehen. Die Erstausgabe erschien erst im September 1835 mit der Plattennummer 2059 bei demselben Verleger wie Op. 3. Der Opusangabe „(Euvre X“ ist in manchen Exemplaren ein „N° 2“ hinzugefügt.

Op. 10 ist von der Musikkritik der Zeit nicht zur Kenntnis genommen worden – vielleicht, weil man Schumanns eigener Besprechung der sechs neuen Bearbeitungen in der NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK nichts entgegensetzen wollte, vielleicht auch, weil man die neue Serie lediglich als Fortsetzung der ersten ansah.

Paganini selbst muss von den Bearbeitungen seiner *Capricci* erfahren und einiges Interesse an ihnen gehabt haben. Jedenfalls teilte Schumann mit Brief vom 13. Februar 1838 seinem Verleger

Hofmeister mit, Paganini habe „durch meinen Pariser Korrespondenten um meine sämtlichen bei Ihnen erschienenen Capricen bitten [lassen], da er sie gerne genauer kennenlernen möchte“. Hofmeister sollte ihm natürlich entsprechende Freixemplare überlassen; die brachte er dann schließlich am 31. März an Paganini auf den Weg und bat ihn gleichzeitig darum, „etwas wie ein kleines Scherzo für die Beilagen [zur NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK] zu schicken“.

Als Vorlage für seine Bearbeitungen benutzte Schumann erstaunlicherweise nicht die 1823 bei Breitkopf erschienene erste deutsche Ausgabe, sondern die tatsächliche Erstausgabe der *Capricci*, die der Mailänder Verlag Ricordi 1820 mit der Opuszahl 1 herausgebracht hatte. Da Paganini dafür nie Korrektur gelesen hat, ist sie sehr fehlerhaft und enthält zahlreiche Abweichungen von Paganinis Autograph, das als einzige relevante Quelle für sein Op. 1 anzusehen ist (siehe die im G. Henle Verlag erschienene Urtextausgabe, HN 450). Mehrere Fehler hat Schumann instinktiv erkannt und berichtigt, andere jedoch nicht. In den *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe sind die wichtigsten Notenabweichungen zwischen Paganinis Autograph und Schumanns Bearbeitung aufgelistet. Unterschiede, die nur auf andere Akkordbrechungen zurückzuführen sind, aber keine substanziellen melodischen oder harmonischen Differenzen darstellen, wurden dabei jedoch nicht berücksichtigt.

Über 20 Jahre später, von 1853–55, schrieb Schumann Klavierbegleitungen zu allen 24 Capricen aus Paganinis Op. 1 (Anh. 08 nach Margit McCorkle, *Schumann Werkverzeichnis*; die Begleitungen wurden erstmals veröffentlicht von Georg Schünemann bei Peters, Leipzig 1941). Auch wenn sie eine völlig veränderte kompositorische Haltung widerspiegeln, geben sie doch Zeugnis von seiner unverminderten Verehrung für Paganini sowie von seiner fortwährenden Beschäftigung mit dessen Œuvre und schlugen eine Brücke zwischen den so unterschiedlich beurteilten frühen und späten Werken des Komponisten. Es waren die letzten musikalischen Ar-

beiten Schumanns, und sie entstanden in einer Zeit, als sich alles noch einmal zum Guten zu wenden schien, und Joseph Joachim aus Eendenich an Clara Schumann schreiben konnte: „Wir lachten oft recht herzlich – und er freut sich, wenn ich mit Johannes [Brahms] wiederkehre, um ihm die Paganini-Etuden vorzuspielen, die bis auf vier vollendet sind.“

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestellte Quellenkopien gedankt.

Remagen, Herbst 2009
Ernst Herttrich

Preface

Like many other 19th-century composers, among them Franz Liszt and Johannes Brahms, Robert Schumann was fascinated by the figure of Nicolò Paganini – the “magician of the violin” – and by what he felt to be his “demonic spirit.” Reviewing the year 1829 in his “Musikalischer Lebensgang” long after his Caprices op. 3 and his Etudes op. 10 had been written, he confided that “Paganini roused [the spirit] and stimulated effort.” Schumann had first heard the Italian violinist in concert on 11 April 1830 in Frankfurt on the Main. In his diary he wrote: “Paganini in the evening – doubts about the ideal in art and his lack of grand, noble, priestly artistic repose [...] tremendous delight – me in the loge [was Schumann introduced to Paganini?] [...] Happily to bed and gently to sleep.” As one sees, his stance was not at all uncritical. But, on the whole, he retained a great admiration for the Italian throughout his life.

Paganini’s *Capricci* op. 1 possibly exerted a particular attraction on Schumann since they “kindle the driest formulaic exercises into the language of Pythias.” As to Paganini’s virtuosity, Schumann held it to be a combination of “the ideal of technical accomplishment and expressiveness” (diary entry of 15 June 1831). Interestingly, he soon began comparing the violinist with Clara Wieck, and even wanted to bring the two together as leading characters in a planned novella.

Schumann’s op. 3 and op. 10 are piano arrangements of Paganini’s *Capricci* op. 1. Many sketches and drafts have been transmitted from the period of their genesis, i. e. the years 1832/33. They suggest that Schumann was planning a piano method at that time, which was apparently going to contain pieces both original and from other composers. It seems highly probable that in this context he familiarised himself with the studies produced by various composers, and especially with those in Paganini’s op. 1. His diaries of that time are full of references to Paganini, both general in nature and specifically referring to the genesis of op. 3 and 10. An entry of 4 June 1832 reads: “The beautiful G-minor Caprice by Paganini [i. e. Paganini’s op. 1, no. 16, and Schumann’s op. 3, no. 6]. The day before yesterday I saw a picture that left a hideous impression – Paganini in an enchanted circle – a murdered woman – dancing skeletons and a procession of magnetic, nebulous specters [a caricature by Johann Peter Lyser “on the Viennese concerts of 1828”]; yet, in its composition, the picture was not without imagination and vitality. It often appeared to my mind’s eye as I arranged the g-minor Presto, and I believe that the conclusion goes so far as to recall it.”

At the end of his Leipzig concert of 16 October 1829, Paganini handed the ten-year-old Clara Wieck an album leaf bearing the incipit of a *Preludio* in five real voices. Clara noted underneath: “Paganini said ‘This is a passage that no one but I can play.’” It was in this same spirit of virtuosity, of trying to attain the unplayable, that Schumann conceived

the Caprices op. 3 and the Etudes op. 10.

The catalogue of compositions in Schumann’s own hand gives “Easter 1832” as the date of origin for op. 3. Nonetheless, Schumann must have worked hard on the pieces after that date, for a diary entry of 6 June reads: “Finished the caprices yesterday down to the last detail.” Finally, on 8 June (his birthday), he sent the finished opus to his teacher Friedrich Wieck and wrote: “Accept the Caprices with kindness; it was a heavenly task, yet somewhat Herculean. Please – take a pencil, sit down next to Clara, and mark whatever strikes you. I am deliberately not sending you the original. The preface will be finished in about three days. I have such a quantity of material for it that I must not dawdle and must be very careful about making my choice.” The day after he wrote in his diary: “Went to his house around noon; he praised ‘my industry’ and called the work extremely interesting.” Schumann also asked Wieck to put in a good word for him with the Leipzig publisher Hofmeister. Already on 3 June he had asked him: “I should be greatly obliged to you if you would discuss this with Hofmeister [...] Four thalers for one sheet of the Caprices would certainly not be too much; [...] about 8–10 [complimentary copies] [...] I should wish that Hofmeister, if he accepts these conditions, should take it upon himself to publish a provisional announcement in the [Allgemeine] Musikalische Zeitung.” Wieck seems to have complied with Schumann’s wish. On 9 June Schumann noted in his diary: “Went to visit young Hofmeister in town; the matter is settled. Clara worked on the Paganinians and came with two of them to my birthday [celebration].” In the weeks thereafter he again applied “the most careful final polish [...] to the caprices” (diary entry of 22 June) and probably also completed the lengthy foreword that precedes the musical text in the first edition. It is not uninteresting – and of tragic import for Schumann – that he wrote nothing in his diary during the eight days prior to 22 June. The previous entry, dated 14 June, read: “Third

finger completely rigid." Schumann's hopes for a career as a concert pianist were finally laid to rest.

The autograph of op. 3 has disappeared. It probably served as an engraver's copy for the first edition (plate number 1617), which was issued in August 1832 by Hofmeister and bore the inscription "Op. III. Lief. [installment] I." After the appearance of op. 10 this opus number was changed to "Op. X. N^o 1" to reflect the close affinity between the two works. Schumann's personal copy, located in the Robert-Schumann-Haus in Zwickau and bound together with op. 10, is in fact a copy of this later impression, which reproduced the musical text of the first impression without changes. Beneath the opus number Schumann noted "Equals Opus III," the opus number by which the work has been known to the present day. The present edition reproduces the German foreword to the first edition in its original form, preceding the main body of the music; the original French translation has been redone, and a new English translation is supplied. Since the autograph no longer exists and the above-mentioned sketches and drafts merely preserve the work in its preliminary stages, the first print is the sole source relevant to our edition.

Op. 3 received a mixed reception from the critics. Schumann himself collected the various reviews together and placed them at the end of his diary no. 7 under the heading "For Improvement." Ludwig Rellstab, writing in the journal *IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST* (4 January 1833), found fault with the work, calling it "weak in invention" and "incomprehensible in its fingering." On the other hand, no less a figure than Franz Liszt championed the Caprices op. 3, and later the Etudes op. 10, and played them at many of his recitals. Clara Wieck, too, included them in her repertoire from 1834.

Although partly drafted at the same time as op. 3, the six etudes of op. 10 did not reach their definitive form until some years later. The aforementioned catalogue of compositions gives 1833 as their year of origin, but Schumann con-

tinued to work on them in the years that followed. His own review of op. 10 for the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* (no. 32, 19 April 1836, pp. 131 f.) reveals that he radically altered the conception of his arrangements. This review, which also comments on each of the six pieces individually, is reproduced in full following the main body of the music. The words *de Concert* appended to the title already suggest that the new arrangements were intended primarily for public performance, whereas Schumann viewed his op. 3 only as a didactic work for private use. As befits this new conception, all six etudes in op. 10 more or less heavily rework Paganini's original. In op. 3, the same can only be said of no. 3. In September 1834 he told Captain von Fricken that in the Paganini pieces he left "passages that are ineffective on the piano" unchanged in order to "be faithful" to the originals. With the six pieces op. 10, he distanced himself from this fidelity and proceeded more freely with the source. At Schumann's wish, the publisher Hofmeister published in the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK* an announcement of this second series, in which one reads that the composer "has taken a very free, independent direction in these caprices, in that he – always keeping his eye on the depth and poetry of Paganini – has formed the skeleton into a more beautiful body that completely eschews the violin part."

Unlike op. 3, Schumann's autograph manuscript for op. 10 has survived and is presently housed in the Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz. It served as the engraver's copy for the first edition and must therefore be regarded as a major source. While the autograph still refers to each piece as a "Caprice", this term has been altered to "Etude" in another hand. By consulting the autograph, we were able to discover and correct a number of misreadings on the part of the engraver. All the same, the more substantial discrepancies between manuscript and print probably derive from Schumann's subsequent alterations. This print did not appear until September 1835, when it was issued by the same publisher as op. 3 (plate

number 2059). In some copies the original opus number, "Œuvre X", is followed by a "N^o 2."

Opus 10 was ignored by the music critics of the time – perhaps because no one wanted to set anything against Schumann's own review of the six new arrangements in the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*, or perhaps because critics considered this new series only as a sequel to the first.

Paganini himself must have heard about the arrangements of his *Capricci*, and they seem to have piqued his interest. At all events, Schumann informed his publisher Hofmeister in a letter of 13 February 1838 that Paganini had "requested from my Paris correspondent all of my Caprices published by your firm, as he would like to become more thoroughly acquainted with them." Schumann requested Hofmeister to send him complimentary copies; the composer finally forwarded them on to Paganini on 31 March, and at the same time asked the virtuoso to "send something like a little Scherzo for the supplements [to the *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*]."

For his arrangements, Schumann amazingly did not use as his source the first German edition published in 1823 by Breitkopf, but the actual first edition of the *Capricci*, which the Milan publisher Ricordi brought out with the opus number 1 in 1820. Since Paganini had never proofread it, it was riddled with errors and contains many divergences from Paganini's autograph, the only relevant source for his op. 1 (see the Urtext edition HN 450 published by the G. Henle Verlag). Schumann instinctively recognised and corrected a number of errors, but left others unchanged. The *Comments* at the end of this edition list the most significant discrepancies between Paganini's autograph and Schumann's arrangements, but do not include those resulting from alternative chordal arpeggiation that otherwise leave the melodic and harmonic substance intact.

More than twenty years later, in 1853–55, Schumann devised piano accompaniments for all the 24 caprices of Paganini's op. 1 (Anh. O8 according to

Margit McCorkle's *Schumann Werkverzeichnis*; the accompaniments have been published for the first time in 1941 by Peters in Leipzig, edited by Georg Schünemann). Despite their different compositional approach, they reveal Schumann's undiminished veneration for Paganini and his continued interest in his oeuvre. They therefore form a bridge between the composer's early and late works, which have otherwise received such conflicting critical assessment. These were Schumann's last musical works and were written at a time when everything seemed to be taking a turn for the better once again. Joseph Joachim was even able to write to Clara Schumann from Emden: "We laughed often and very heartily – and he is looking forward to my return with Johannes [Brahms] so that we can play him the Paganini etudes, which are all finished except for four."

The editor wishes to thank the libraries mentioned in the *Comments* for kindly placing copies of the sources at his disposal.

Remagen, autumn 2009
Ernst Herttrich

Préface

Comme tant d'autres musiciens du XIX^e siècle, Franz Liszt et Johannes Brahms par exemple, Robert Schumann était lui aussi fasciné par le personnage du célèbre Niccolò Paganini, le «magicien du violon», et par, comme il le voyait, «l'esprit démoniaque» de celui-ci. «Paganini excitait et attisait l'ardeur au travail», déclare Schumann dans le «Musikalischer Lebensgang», lors d'une rétrospective de l'année 1829, longtemps après la composition des Caprices

op. 3 et des Études op. 10. Schumann assiste pour la première fois à un concert du violoniste italien le 11 avril 1830, à Francfort-sur-le-Main. On lit à ce propos dans son journal: «Le soir, Paganini – doutes quant à l'idéal de l'Art et à son manque de cette grande, noble et cérémonielle sérénité de l'Art [...] incroyable émerveillement – moi dans la loge [Schumann fut-il présenté à Paganini?] [...] enchantement au lit et paisible entrée dans le rêve». Comme on le voit, son attitude n'est nullement dénuée de critique. Mais globalement, il conservera sa vie durant une grande vénération pour l'Italien. Ce qui l'attirait le plus dans les *Capricci* op. 1 de Paganini, c'était le fait que «les formules d'exercices les plus arides s'y embrasent en d'ardents oracles pythiens». En tant que virtuose, le violoniste représentait pour lui l'union de l'«idéal de l'habileté [et de l'] idéal de l'expression» (journal: 15 juin 1831). Il est intéressant de constater à cet égard que Schumann compare très tôt le violoniste et Clara Wieck et qu'il songe même à faire d'eux les personnages principaux, en relation l'un avec l'autre, d'une nouvelle qu'il projette d'écrire.

Les op. 3 et 10 de Schumann sont des arrangements pour piano des *Capricci* op. 1 de Paganini. Dans le contexte de leur genèse, donc des années 1832/33, il nous est parvenu de nombreuses esquisses et ébauches indiquant que Schumann projetait apparemment une méthode de piano qui devait inclure, semble-t-il, à la fois des morceaux de sa propre composition et des morceaux étrangers. A cet égard, il a fort vraisemblablement examiné des études de divers musiciens, et, très attentivement, l'op. 1 de Paganini. Les journaux intimes du compositeur renferment alors de nombreuses annotations relatives à Paganini, tant de caractère général que portant spécialement sur la genèse des opus 3 et 10. C'est ainsi que le compositeur note le 4 juin 1832: «Le beau Caprice en Sol mineur de Paganini [Paganini op. 1, n° 16, Schumann op. 3, n° 6]. J'ai vu avant-hier un tableau qui laisse une impression horrible – Paganini dans le cercle magique – la femme as-

sassinée – squelettes dansants et esprits nébuleux magnétiques, exerçant leur pouvoir attractif [caricature de Johann Peter Lyser: «auf die Wiener Konzerte» (les Concerts Viennois), 1828]; mais le tableau n'était pas sans fantaisie ni vie dans la composition. Il m'est souvent venu à l'esprit pendant que je travaillais le Presto en sol mineur et je crois que la fin l'évoque bien».

Après son récital du 16 octobre 1829, à Leipzig, Paganini avait donné à la petite Clara Wieck – elle avait alors dix ans – une page d'album comportant le début d'un *Preludio* à cinq voix, et Clara avait écrit au-dessous: «C'est là un passage que personne n'est en mesure de jouer comme moi», a dit Paganini. C'est dans ce même esprit de virtuosité, où c'est l'«injouable» que l'on vise, que Schumann écrit ses Caprices op. 3 et ses Études 10.

Dans le catalogue autographe des compositions, l'op. 3, est daté de «1832, Pâques», mais il ne fait aucun doute que Schumann a encore travaillé intensivement son œuvre après Pâques, car on peut lire dans le journal intime, à la date du 6 juin: «Hier les Caprices ont été achevés jusque dans les moindres détails.» C'est finalement le 8 juin, jour de son anniversaire, qu'il envoie à son professeur Friedrich Wieck la version définitive de l'opus, l'accompagnant de ces quelques mots: «Veuillez recevoir en bonnes grâces les Caprices; c'était un travail divin mais plutôt herculéen. Je vous demanderai de vous asseoir auprès de Clara, un crayon à la main, et de souligner ce qui vous frappe. C'est intentionnellement que je ne joins pas l'original. Le texte sera prêt dans trois jours environ, j'ai tellement de matériel là-dessus que je ne puis choisir suffisamment lentement et avec assez de prudence.» Il note le lendemain dans son journal: «J'y suis allé vers midi; il a loué "mon zèle" et trouvé le travail des plus intéressant». C'est aussi à Wieck que Schumann demande d'intercéder en sa faveur auprès de l'éditeur leipzigois Hofmeister au sujet de sa nouvelle œuvre: «Combien je vous saurais gré», lui avait-il déjà écrit le 3 juin, «d'examiner la chose avec Hofmeister [...] Ce ne se-

rait certainement pas trop demander que de prendre quatre thaler par feuille pour les Caprices; [...] env. 8–10 [exemplaires gratuits] [...] Je souhaiterais que Hofmeister, s'il accepte ces conditions, se charge de passer une annonce provisoire dans le [Allgemeine] Musikalische Zeitung.» Wieck satisfait apparemment à cette demande. Le 9 juin, Schumann note dans son journal: «En ville, je suis allé voir le jeune Hofmeister; l'affaire est réglée. Clara a travaillé les "Paganiniani" et elle en a apporté deux pour mon anniversaire.» Dans les semaines qui suivent, «les Caprices [...] font l'objet d'un travail de finition» (inscription du 22 juin) et c'est probablement en même temps que le compositeur termine la préface circonstanciée qui précède le texte musical dans la première édition. Le fait qu'avant le 22 juin, il soit resté huit jours sans porter la moindre annotation dans son journal n'est pas sans intérêt – et revêt une importance tragique pour le compositeur. Sa dernière inscription datée du 14 juin mentionne: «Mon troisième doigt est totalement ankylosé.» Schumann doit définitivement renoncer à ses projets de carrière de concertiste.

L'autographe de l'op. 3 a disparu. Il a probablement servi directement de modèle pour la première édition parue en août 1832 à Leipzig, chez Hofmeister (planche n° 1617) et désignée en tant qu'«Op. III. Lief. [livraison] I». Cette désignation a été modifiée ultérieurement, après la parution de l'op. 10, en «Op. X. N° 1» dans le but de mettre en évidence le lien étroit unissant les deux œuvres. En ce qui concerne l'exemplaire personnel de Schumann (réuni à celui de l'op. 10; Zwickau, Robert-Schumann-Haus), il s'agit d'un exemplaire de cette édition postérieure, mais celle-ci ne présente pas de modifications du texte musical par rapport à la première édition. Le compositeur a précisé sous l'indication d'opus: «C'est l'op. III.» L'œuvre est toujours désignée aujourd'hui sous ce numéro. La préface allemande accompagnant la première édition figure dans la présente édition, sous sa forme originale, en tête du texte musical. La traduction française originale a

été remaniée et de plus, l'éditeur a joint une traduction en anglais. Dans la mesure où l'autographe n'est pas conservé et où les esquisses et ébauches mentionnées ne représentent que les premières étapes de la genèse de l'œuvre, c'est la première édition qui constitue pour le travail d'édition la seule source valable.

La réception de l'opus 3 par la critique a été à l'époque très variable. Schumann a rassemblé lui-même les diverses critiques et les a placées à la fin de son journal n° 7 sous l'intitulé «Pour amélioration». Dans la revue IRIS IM GEBIETE DER TONKUNST du 4 janvier 1833, Ludwig Rellstab reproche à l'œuvre d'être «pauvre en invention» et «incompréhensible quant à son doigté». Dans le camp opposé, on trouve ce grand virtuose du piano qu'était Liszt, lequel «adapte» d'emblée les Caprices op. 3 de même que, plus tard, les Études op. 10, et qui les interprète dans nombre de ses concerts. Clara Wieck elle aussi les inscrit à son répertoire à partir de 1834.

Les six Études op. 10 furent probablement ébauchées, du moins en partie, en même temps que les Caprices op. 3, mais c'est seulement plus tard qu'elles prendront leur forme définitive. Dans le catalogue des compositions déjà cité, c'est 1833 qui est indiqué comme année de composition, mais Schumann a continué à travailler sur sa nouvelle œuvre dans les années suivantes. Il ressort de son commentaire de l'œuvre publié le 19 avril 1836 dans le n° 32 de la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (p. 131 s.) qu'il a ce faisant totalement modifié sa conception initiale. Nous reproduisons intégralement ce commentaire, qui renferme aussi des remarques relatives à chacune des six pièces, à la suite du texte musical. Rien que la mention *de Concert* incluse dans le titre fait apparaître que les études ainsi remaniées étaient plus destinées à une exécution en public, alors que Schumann considérait son op. 3 comme un simple recueil d'exercices à usage interne. Cette nouvelle conception ressort également du fait que les six études de l'op. 10 présentent des modifications plus ou moins décisives par rapport à la partition originale de Paganini, ce qui n'est le cas avec l'op. 3 que pour

le Caprice n° 3. En septembre 1834, le compositeur confie au capitaine von Fricken qu'il a, concernant Paganini, laissés inchangés des «passages dénués d'effet au piano [...] par souci de fidélité». Dans le cas des six pièces de l'op. 10, il s'était libéré de ce respect de l'œuvre et avait traité avec plus de liberté son modèle. À la demande de Schumann, l'éditeur Hofmeister avait fait insérer dans la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK une annonce relative à cette deuxième série, selon laquelle le compositeur avait «emprunté dans ces Caprices une voie entièrement libre et originale, dans la mesure où, sans perdre de vue le côté profond et poétique propre à Paganini, il avait façonné le squelette en un corps plus beau totalement dépouillé de sa partie de violon».

Contrairement à celui de l'op. 3, l'autographe de l'op. 10 a été conservé (Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz). Ayant servi de copie à graver de la première édition, il constitue par conséquent une source importante. Les différentes pièces y sont encore dénommées «Caprices», intitulé modifié ultérieurement en «Études» par une main étrangère. La comparaison avec l'autographe a permis de détecter et de corriger une série de fautes de lecture du graveur. Les divergences importantes entre le manuscrit autographe et l'édition résultent manifestement des modifications apportées ultérieurement par le compositeur lui-même. La première édition n'est parue qu'en septembre 1835, sous le n° de planche 2059, chez le même éditeur que l'opus 3. Dans certains exemplaires, l'indication d'opus «Œuvre X» est complétée par un «N° 2».

L'op. 10 est resté ignoré de la critique musicale de l'époque – peut-être parce qu'on ne voulait rien opposer au propre commentaire des six nouveaux arrangements publié par Schumann dans la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK, ou encore parce que l'on considérait la nouvelle série comme une simple suite de la première.

Paganini lui-même est apparemment informé des arrangements de ses *Capricci* et semble avoir manifesté quelque intérêt à leur sujet. Dans une lettre du

13 février 1838, Schumann informe toutefois son éditeur, Hofmeister, que Paganini a «demandé par l'intermédiaire de mon correspondant à Paris qu'on lui fasse parvenir tous les Caprices parus chez vous, car il aimerait les examiner de plus près». Hofmeister devait naturellement lui remettre à cette fin les exemplaires gratuits nécessaires; il les fait parvenir à Paganini le 31 mars, le priant par la même occasion d'«envoyer pour les suppléments [de la NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK] quelque chose comme un petit Scherzo.»

Singulièrement, Schumann n'a pas utilisé pour ses arrangements la première édition allemande parue en 1823 chez Breitkopf, mais la première édition réelle des *Capricci*, publiée en 1820 chez Ricordi, à Milan, sous le numéro d'op. 1. N'ayant jamais été corrigée par Paganini, celle-ci renferme un nombre important de fautes et présente de ce fait de nombreuses divergences par rapport à l'autographe de Paganini, lequel

constitue l'unique source valable de son op. 1 (cf. édition Urtext HN 450 publiée aux G. Henle Verlag). Schumann a détecté et rectifié spontanément diverses fautes, mais d'autres lui ont échappé. Les divergences les plus importantes entre l'autographe de Paganini et l'arrangement de Schumann sont énumérées à la fin de la présente édition, dans les *Bemerkungen* ou *Comments*. Il n'a pas été tenu compte cependant des divergences résultant uniquement d'une autre notation des accords arpégés mais ne présentant pas de différence substantielle sur les plans mélodique et harmonique.

Plus de 20 ans plus tard, en 1853–55, Schumann a écrit des accompagnements de piano pour tous les 24 Caprices de l'op. 1 de Paganini (Anh. O8 d'après le *Schumann Werkverzeichnis* de Margit McCorkle; les accompagnements furent publiés pour la première fois par Georg Schünemann chez Peters, Leipzig, 1941). Bien que reflétant une attitude compositionnelle totalement différente,

ceux-ci témoignent néanmoins de la part du compositeur d'une admiration toujours aussi grande pour Paganini et du fait qu'il continuait de s'intéresser de près à l'œuvre de celui-ci, et ils établissent ainsi un lien entre les compositions du «premier» Schumann et celles des dernières années, si diversement jugées. Ce sont là ses derniers travaux musicaux, réalisés alors que tout semblait une fois de plus prendre une tournure positive et que Joseph Joachim pouvait écrire d'Endenich à Clara Schumann: «Nous avons souvent ri de bon cœur – et il se réjouit que je revienne avec Johannes [Brahms] pour lui jouer les Études Paganini, terminées à part quatre.»

L'éditeur adresse ses remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour les photocopies des sources aimablement mises à sa disposition.

Remagen, automne 2009
Ernst Hertrich

Robert Schumann

Vorwort zu Opus 3

Auf so viele Schwierigkeiten, technische wie harmonische, der Herausgeber während der Bearbeitung dieser Capricen auch stiess, so unterzog er sich ihr doch mit grosser Lust und Liebe.

Die Aufgabe für ihn war: bei einer dem Character und den mechanischen Mitteln des Claviers angemessenen Uebertragung dem Original möglichst treu zu bleiben.

Er gesteht gern, dass er mehr geben wollte, als eine blossе Bassbegleitung. Denn obschon ihm das Interesse, welches die Composition an sich für ihn hatte, zur Arbeit anregte, so glaubte er auch dadurch Solospielern Gelegenheit zu geben, einen ihnen oft gemachten Vorwurf von sich abzuwenden: dass sie nämlich andere Instrumente und deren Eigenthümliches zu wenig zur Ausbildung und Bereicherung des eigenen benutzen; hauptsächlich aber hoffte er dadurch manchen sonst sehr achtbaren Künstlern nützlich zu werden, die aus Scheu gegen alles Neue von veralteten Regeln nicht gern lassen wollen. –

Der Herausgeber hat nicht gewagt an Paganini's Bezeichnung des Vortrags, so launenhaft-eigenthümlich sie ist, etwas zu ändern. Wenn er aber hier und da ergänzte oder clavermässiger machte, d. i. dass er lang-fortgesetzte halbgetragene Violinpassagen in völlig-gebundene veränderte, zu grosse Sprünge in der Octave verkleinerte, unbequem-liegende Intervalle in nähere verkehrte und dgl., so geschah dies, ohne dass das Original gerade beschädigt wurde. Nie aber opferte er eine geistreiche oder eigenthümliche Wendung einem schwierigen oder freieren Fingersatz auf. –

Er erlaubt sich noch einige Andeutungen über die Art des Studiums und des Vortrags dieser Capricen, sollte er damit auch nur an Bekanntes oder Vergessenes erinnern.

Keiner andern Gattung musikalischer Sätze stehen poetische Freiheiten so schön, als der Caprice. Ist aber hinter der Leichtigkeit und dem Humor, welche sie charakterisiren sollen, auch Gründlichkeit und tieferes Studium sichtbar, so ist das wohl die echte Meisterschaft. Darum zeichnete der Herausgeber einen sehr genauen und sorgsam-überlegten Fingersatz an, als ersten Grund alles tüchtigen (mechanischen) Spiels. Richte also der Studirende vor Allem sein Augenmerk darauf. Soll aber das Spiel auch als technisch schön erscheinen, so strebe er nach Schwung und Weichheit des Tones im Anschlag, nach Rundung und Präcision der einzelnen Theile und nach Fluss und Leichtigkeit des Ganzen. Dann nach Ausscheidung aller äusseren Schwie-

Robert Schumann

Preface to Opus 3

As great as were the difficulties, both in technique and harmony, which the editor encountered in his arrangements of these capriccios, he none the less undertook their transcription with great love and affection.

The task he confronted was to remain as faithful as possible to the original while adapting it to the character and mechanical properties of the pianoforte.

He freely confesses that he wished to provide more than a simple bass accompaniment. For however inspired he may have been by his interest in the composition itself, he also wished to give soloists an opportunity to ward off an accusation frequently levelled against them: namely, that they too seldom take advantage of other instruments and their peculiarities for the study and enrichment of their own; in the main, however, he hoped to be of use to many an otherwise highly estimable artist who, from a dread of everything new, hesitates to abandon antiquated rules. –

The editor has not dared to alter an iota of Paganini's expression marks, no matter how whimsical and idiosyncratic they might seem. If, however, he has occasionally added something of his own or made it more pianistic – that is, by altering lengthy semi-portato violin passages into fully legato ones for the piano, reducing the register of excessive leaps, turning awkward intervals into more manageable ones, and suchlike – he has done so without damage to the original. But never did he sacrifice an ingenious or characteristic turn of phrase for the sake of a difficult or a more liberal fingering. –

He also allows himself the liberty of a few words concerning the manner in which these capriccios should be studied and performed, even at the risk of merely repeating things already familiar or forgotten.

In no other genre of musical composition is poetic license so welcome as in the capriccio. But genuine mastery is to be found only when, behind the lightness and humour characteristic of this genre, one can also descry thoroughness and depth of study. For this reason, the editor has very precisely and fastidiously indicated the fingering as a secure basis for mastering the purely mechanical difficulties. The student should therefore direct his attention above all to the fingering. If, however, he wishes his playing to be technically beautiful as well, he should strive for vitality and elasticity of tone in his touch, roundness and precision in delineating the various sections, and fluidity and lightness through-

Robert Schumann

Préface à l'Opus 3

Quelles que soient les difficultés, tant techniques qu'harmoniques, que l'éditeur peut avoir trouvées à la transcription de ces Caprices, il s'en est occupé avec le plus vif intérêt pour atteindre, autant qu'il lui était possible, le but qu'il s'était proposé, à savoir: s'attacher intimement à l'original tout en l'adaptant au caractère et aux moyens mécaniques du piano-forte.

Il avouera sincèrement qu'il voulait donner plus qu'un simple accompagnement de la basse. Inspiré par les beautés de la composition, il désirait offrir aux artistes les moyens d'éviter le reproche qu'on leur fait, de ne pas suffisamment profiter des avantages particuliers des autres instruments. Il espérait surtout être utile à maints artistes, fort estimables peut-être pour le reste, qui, prévenus contre tout ce qui est nouveau, n'aiment pas à renoncer aux agréments d'un système ancien. –

L'éditeur n'a pas osé modifier la manière de marquer l'expression de la musique adoptée par Paganini, toute particulière qu'elle est. S'il a complété ou adapté quelque chose en fonction du piano, p. ex. en liant de longs passages de violon initialement mi-solennels, ou en réduisant des sauts trop hardis, ou encore en rapprochant les intervalles trop incommodes, il l'a fait sans mutiler l'original et sans porter la main à des transitions ingénieuses ou particulières, pour cause d'un doigté difficile ou plus libre. –

Qu'on lui permette encore quelques mots sur la manière d'étudier et d'exécuter ces Caprices, même au risque de dire des choses connues ou oubliées.

Il n'existe aucun genre de compositions musicales qui jouisse d'autant de libertés que le caprice. Mais quand on découvre outre l'aisance enjouée qui doit caractériser un tel ouvrage, une solidité et une profondeur d'étude surprenante, c'est bien alors un chef-d'œuvre dans toute l'acception du mot. Voilà pourquoi l'éditeur a soigneusement indiqué le doigté, comme la seule base d'un jeu solide et en fait mécanique. Que l'étudiant dirige donc avant toute chose son attention sur le doigté. Mais pour y ajouter les avantages d'un jeu techniquement beau, il faudra tâcher de tirer de l'instrument un son doux et élastique au toucher, de donner aux parties séparées toute la rondeur et la précision désirables et de faire paraître l'ensemble dans un flux coulant sans rudesse et sans dureté. Ce n'est qu'après avoir vaincu toutes les difficultés mécaniques que la fantaisie pourra se donner un élan sûr et léger et qu'elle répandra

rigkeiten wird die Fantasie sich sicher und spielend bewegen können, ihrem Werke Leben, Licht und Schatten geben und was an freierer Darstellung noch mangeln sollte leicht vollenden.

Die beigelegten Beispiele sollen nur auf ähnliche hindeuten. Er rath sogar vorge-rückten Spielern an, nur selten Uebungen aus Clavierschulen zu spielen, lieber eigene zu erfinden und etwa als Vorspiele im freien Fantasiren einzuflechten, da dann Alles viel lebendiger und vielseitiger verarbeitet wird. –

NB. Zur Uebung im Capriccio-Styl sind den Clavierspielern, ausser den älteren von [August Eberhard] Müller [op. 4, 29, 31, 34, 52], die von Felix Mendelssohn, namentlich das (classische) in Fis min. [op. 5] und für das brillante Spiel die wenig bekannten und sehr geistreichen von J. Pohl zu empfehlen. Auch einige der Bach'schen Fugen im wohl temperirten Clavier, können zu diesem Zweck mit Nutzen studirt werden, im ersten Heft etwa die in C min., D maj., E min., F maj., G maj. u. a. m.

Das Schwierige der ersten Caprice nun liegt für den Pianofortespieler im besondern, selbstständigen Colorit, das jede einzelne Hand behaupten soll. Nur wenn die verschiedenen Stimmen sich im Fortissimo bewegen, sollen beide Hände mit durchaus gleicher Kraftäusserung wirken. Das schon ohnehin lebhaftes Tempo mag in der Mitte des Satzes etwas wachsen, muss aber gegen das Ende hin unmerklich in das angefangene übergehen bei einer von Zeit zu Zeit wiederkehrenden rythmischen Accentuation der guten Takttheile, die, wenn sie nicht steif hervorgebracht wird, für Spieler und Zuhörer gleich beruhigend ist. Noch ist in der ganzen Etude auf das richtige Aufheben der Finger zu achten. –

Von dem Satz ausgehend: dass (mit wenigen Ausnahmen bei Doppelgriffen) in Passagen oder Tonleitern der Fingersatz auf- wie abwärts der nämliche sein soll, hat sich der Herausgeber in der chromatischen Tonleiter für die angezeichnete entschieden.

Die Regel ist leicht: in der rechten Hand auf Fis und Cis, in der linken auf Es und B den dritten Finger. Der Studirende entschliesse sich in der gleichen Sachen frühzeitig zu einem oder dem andern, weil im andern Falle das Fortschreiten später aufgehalten würde.

In Verbindung mit dieser Caprice können Tonleitern in entgegengesetzten Schattirungen geübt werden: etwa sich an einander schliessend, wie bei a), sich durchkreuzend, wie bei b); in Begleitung einer unähnlichen Figur, wie bei c), d).

out the whole. Once these external difficulties have been eliminated, his fantasy will come surely and effortlessly into play, giving life and chiaroscuro to the work and adding whatever might happen be lacking to produce a freer rendition.

The examples given below are merely intended to stand in lieu of similar ones. The editor even advises advanced students rarely to play exercises from piano methods, and instead to invent exercises of their own device and to incorporate them into their improvisations somewhat in the manner of preludes. They will find their playing more varied and lively. –

NB. To obtain practice in the capriccio style, pianists are hereby urged to play, in addition to the earlier examples by [August Eberhard] Müller [op. 4, 29, 31, 34, 52], the capriccios of Felix Mendelssohn (especially the classic one in F \sharp minor [op. 5]) and, for brilliance of execution, the little-known and highly ingenious examples by J. Pohl. Several of the fugues from Bach's Well-Tempered Clavier may also be profitably studied to this end, for instance, among many others, those in C minor, D major, E minor, F major and G major of the first volume.

For pianists, the difficulty of the first capriccio resides particularly in producing the independent tone-colour that is meant to predominate in each hand. Only when the different voices proceed in fortissimo should the two hands be played with equal force. The tempo, though lively enough as it is, may increase somewhat in the middle of the movement, but towards the end it must return imperceptibly to that of the opening. At the same time the strong beats should, from time to time, be given a recurrent rhythmic accentuation which, if kept flexible, will produce a calming effect on players and listeners alike. Nor should it be forgotten, throughout the entire étude, to lift the fingers properly. –

Proceeding from the axiom that, with few exceptions in the case of double-stops, the fingering of passages or scales should remain the same whether ascending or descending, the editor has chosen the fingering indicated for the chromatic scale.

The rule is quite simple: The third finger takes F \sharp and C \sharp in the right hand, and Eb and B \flat in the left. In such matters the student should choose one way or the other early on lest his progress be arrested later.

In conjunction with this capriccio, the player may practice scales in contrasting shades of colour: for example, either adjoining in contrary motion as in a), intersecting as in b), or accompanied by a contrasting figure as in examples c) and d).

sur son ouvrage un jour brillant de toutes ses couleurs, en se dégageant aisément de tout ce qui retient son vol.

Les exemples que nous avons cru devoir ajouter ne sont que pour inviter à l'imitation. L'éditeur conseille même aux joueurs avancés de ne jouer que rarement les exercices dans les Méthodes de Piano. Ils feront mieux d'en inventer eux-mêmes pour s'en servir dans les préludes qui n'en deviendront que plus variés et plus vifs. –

NB. Pour plus d'exercice des caprices, on ferait bien d'étudier parmi les anciens, les œuvres de [August Eberhard] Müller [op. 4, 29, 31, 34, 52] et parmi les modernes celles de Felix Mendelssohn, surtout la composition classique en Fa \sharp mineur [op. 5]. Pour un jeu brillant, l'éditeur recommande les caprices peu connus, mais fort ingénieux de J. Pohl.

Il y a aussi quelques fugues dans le clavier bien tempéré de Bach, qui pourraient servir d'études, nommément celles du premier cahier en Ut mineur, en Ré majeur, en Mi mineur, en Fa majeur, en Sol majeur, etc.

Ce qu'il y a de plus difficile dans le premier Caprice, c'est que chacune des deux mains du joueur doit maintenir un coloris propre et particulier du jeu. Les mains n'agiront avec une force égale qu'après que les différentes parties se seront réunies dans le fortissimo. La mesure peut pourtant s'animer un peu vers le milieu et se ralentir insensiblement en donnant de temps en temps un accent rythmique aux temps forts ou «bons», ce qui produira un effet remplissant l'âme de l'auditeur et du joueur d'un calme agréable. On n'oubliera pas de lever toujours nettement les doigts. –

L'éditeur s'appuie sur la supposition qu'avec peu d'exceptions dans les doubles sons, le doigté doit être le même dans les passages et les gammes montantes et descendantes; il a par conséquent préféré la gamme chromatique indiquée ci-dessous. La règle est très facile. On se sert du troisième doigt de la main droite pour toucher Fa \sharp et Ut \sharp , et du même doigt de la main gauche pour Mib et Sib.

Le commençant fera toujours bien de se décider dès les premières leçons pour une certaine méthode du doigté s'il tient à ne pas être arrêté plus tard dans ses progrès.

Conjointement avec ce Caprice, on pourra exercer des gammes à nuances opposées, telles que a), ou une main s'enchaîne toujours à l'autre, ou comme b), à mouvements contraires, ou enfin à figures différentes comme c'est le cas aux exemples c) et d).

a) A maj.

p *mf* *crescendo* *f* *diminuendo* *crescendo* *D.S.*

b) E maj.

p *mf* *destra* *sinistra* *f* *diminuendo* *destra* *sinistra* *f* *D.S.*

c) C maj.

p *f* *D.S.*

d) C min.

ff *D.C.*

Die zweite Caprice kann als Uebung in Doppelgriffen für die rechte Hand und in Sprüngen für die linke angesehen werden. Hier braucht der Spieler nur auf genaues Zusammenschlagen der Terzen aus lockerem Fingergelenk Acht zu haben. Es lernt sich dies leichter und bequemer durch Fortspielen, als durch zu ängstliche Uebung einzelner Glieder. – Im E-moll-Satz soll die Unterstimme der rechten Hand sehr zart an die letzte Note des harpeggierten Accordes gebunden werden, wobei auf ein präzises Aufheben der Daumen zu achten ist, welches den Gesang der beiden Stimmen deutlicher macht. Zur Uebung des vierten Fingers ist in den Accorden der linken Hand die Terz verdoppelt. – Das Minore (A moll), das wie in allen Paganini'schen Capricen, ziemlich um die Hälfte langsamer geht, als das Maggiore, wird seine Wirkung nicht verfehlen, wenn es der Spieler leicht, launig und leidenschaftlich vorträgt. –

Mit dem Studium dieser Caprice verbinde man etwa Uebungen von Tonleitern in Doppelgriffen, diatonisch, wie bei a), b), c) – mit chromatischen Tönen, wie bei d), e), f) – mit freien Nebenstimmen, wie bei g), h).

Statt des schwankenden Fingersatzes in Clavierschulen wähle man einen seiner Hand angemessenen eigenen oder übe den von drei zu drei Terzen fortrückenden für alle diatonischen Tonleitern, z. B.

The second capriccio can be viewed as an exercise in double stops for the right hand and in leaps for the left. Here the player need only pay attention to striking the thirds with perfect precision using an agile movement of the fingers. This can be mastered more easily and comfortably through continuous playing than by timidly practising each difficulty by itself. – In the E-minor movement the lower part in the right hand should be very gently connected with the final note of the arpeggiated chord, making sure to lift the thumb precisely in order to bring out the melody in the two parts with greater clarity. The third in the left-hand chords has been doubled as an exercise for the fourth finger. – The minore section (A-minor) which, as in all of Paganini's capriccios, should be taken at roughly half the speed of the maggiore, will not fail in its effect if the player renders it with facility, whimsy and passion. –

The study of this capriccio should be combined with the practice of scales in double-stops, whether diatonic as in a), b) and c), or with chromatic notes as in d), e) and f), or with free counter-melodies as in g) and h).

Rather than following the inconsistent fingerings to be found in piano methods, the player should choose one suitable to his own hand, or practise a scale in thirds, fingered in groups of three, through all the diatonic scales, e. g.:

Le second Caprice peut servir d'étude des doubles sons pour la main droite et des sauts pour la main gauche. Le joueur a surtout à veiller sur une parfaite précision dans les tierces, effectuées par un jeu de doigts souple et agile.

On y parviendra plus facilement en continuant à jouer qu'en persistant à exercer chaque difficulté séparément.

Dans la partie en Mi mineur, les notes inférieures de la main droite sont à lier mollement à la dernière de l'accord arpégé; mais qu'on lève nettement le pouce pour donner la clarté nécessaire à la mélodie des deux parties.

Pour plus d'exercice du quatrième doigt, on a eu soin de doubler les tierces dans les accords de la main gauche. Le mineur (La mineur) qui, comme dans tous les Capricen de Paganini, est presque moitié plus lent que le majeur, ne manquera pas de produire l'effet désiré, si toutefois le joueur l'exécute avec une humeur gaie et passionnée. –

On pourra joindre à l'étude de ce Caprice celle des gammes à doubles sons, diatoniques comme a), b), c), avec des sons chromatiques comme d), e), f), avec accompagnement libre, comme g), et h).

Au lieu de se servir d'un doigté indécis, comme on trouve dans les Méthodes, le joueur fera mieux d'en composer un lui-même qui convienne à ses mains, ou d'étudier celui à tierces, ascendantes de trois en trois, pour toutes les gammes diatoniques, comme:

a) A min.

b) F# maj.

- *) Fingersatz für die linke Hand.
- *) Fingering for the left hand.
- *) Doigté pour la main gauche.

c) D# min.

Mit chromatischen Tönen:

With chromatic notes:

Avec des sons chromatiques:

d) G maj.

e) D maj.

f) E♭ maj. 8

Mit freien Nebenstimmen:

With free counter-melodies:

Avec accompagnement libre:

Der dritte Capricen-Satz steht mehr wegen seines innigen, einfachen Gesanges, denn als Studie da. Es that dem Herausgeber leid, den humoristischen, aber gar unclaviermässigen Mittelsatz weglassen zu müssen, wodurch der Character der Capricce verloren ging. Er macht noch auf das stille Ablösen der Finger auf einer Taste aufmerksam, das (hier weniger) im Adagio oft von schöner Wirkung ist und auf die breiten Harpeggio's der linken Hand bei weiser Benutzung des Pedals, das dem denkenden Spieler überlassen bleibt.

Es möchten kaum mehr Verzierungen, als die vorgeschriebenen, anzurathen sein, am wenigsten der Doppelschlag, wie z. B.

The third capriccio has been included more for the intimate simplicity of its melody than for its qualities as an etude. It grieved the editor to be forced to omit the humorous but eminently un pianistic middle section, at the cost of the piece's character. He also wishes to draw attention to the silent substitution of the fingers on a single key, which often has a beautiful effect in Adagio (less so here), and to the broad arpeggios in the left hand, together with a judicious application of the pedal, which is left to the discretion of the conscientious player.

The editor hesitates to recommend more embellishments than are here indicated, least of all the turn, e. g.

Le troisième Capricce n'est pas à considérer comme une étude, il a été ajouté en raison de la touchante simplicité de la composition. Ce n'est qu'avec le plus grand déplaisir que l'éditeur s'est résolu à rayer une partie bien originale, il est vrai, mais trop peu convenable pour le piano. Il fait encore observer, que les doigtés de substitution qui sont d'un si bel effet dans l'Adagio, ne seraient pas moins à leur place ici que les arpèges de la main gauche. L'emploi de la pédale à cette occasion dépend du sentiment du joueur.

On fera bien, du reste, de ne pas augmenter les ornements, et surtout de ne pas se servir de cadences usées, comme

Doch sind einem gebildeten Geschmack auch hier keine Grenzen anzuweisen. –

Bei Erlernung dieses Satzes können vielleicht mit geübt werden:

But neither does he wish to impose limits upon an informed taste. –

When studying this piece one might also wish to practise:

L'éditeur ne veut pourtant pas mettre des bornes à un goût déjà formé. –

En étudiant cette pièce, on pourrait exercer encore:

c) *m.d.* 

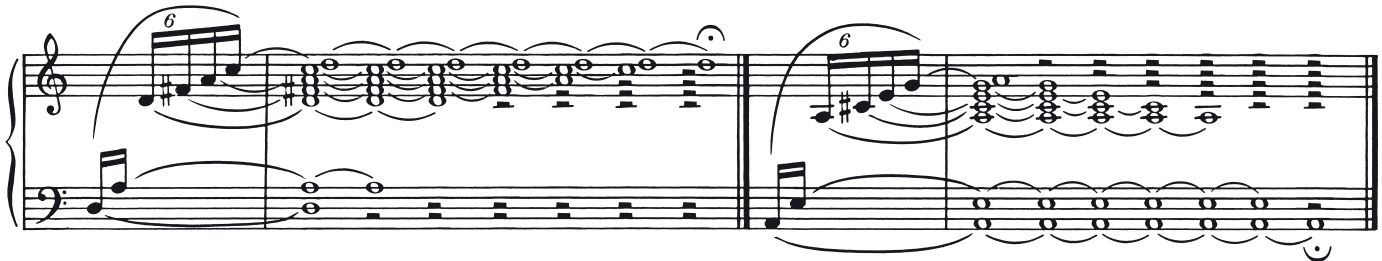
d) *sf* 

e) *m.d.* *m.d.* 

Folgende Uebungen gehören auch in's Adagio.

The following exercises also belong in the Adagio.

Encore une espèce d'exercices pour l'Adagio.



Die vierte Capriccio mag leidenschaftlich bis zum Contrast und im glänzendsten Colorit vorgetragen werden; keine Note darf hier ohne Ausdruck sein. – Wenn in der zweiten der Spieler auf präzises Zusammenschlagen der Doppelgriffe zu achten hatte, so kann er hier die chromatischen Terzen leicht und kurz mit denselben Fingern*) brechen. Im Minore ist der rasche Wechsel vom Legato zum Staccato zu bemerken; um ihn deutlich und schön auszuführen, ist ein langsames Einüben im Anfange rathsam. Die Wirkung des G-moll Satzes wird ungemein erhöht, wenn sich beide Hände in durchaus gleichen Schattierungen bewegen.

The fourth capriccio may be rendered with great passion and in the most brilliant of colours; not a single note should be without expression. – If, in the second capriccio, the player was made to concentrate on perfect precision in the double-stops, here he is permitted to break the chromatic thirds lightly and briefly while using the same fingers.*) The rapid alternation of legato and staccato in the minore section must not be overlooked; in order to execute it clearly and beautifully we recommend practising it slowly at first. The effect of the G-minor piece will be incomparably heightened if the two hands maintain an identical coloration throughout.

Le quatrième Capriccio veut être exécuté sous les couleurs les plus brillantes et dans toute la force d'une passion animée; jusqu'au contraste, et pour produire l'effet brillant qu'il exige, il ne faut laisser aucune note sans expression. Si dans le second Capriccio le joueur devait s'appliquer à une parfaite précision dans les doubles sons, il a ici la liberté d'effectuer les tierces d'une manière courte et légère par le moyen des mêmes doigts.*) Au mineur, on ne négligera pourtant pas les subites transitions du Legato au Staccato, qui ne s'apprennent facilement qu'en les exerçant lentement d'abord. On ajoutera beaucoup à l'effet de la partie en Sol mineur, si l'on tâche de produire aux deux mains des nuances absolument égales.

*) Sollen chromatische Gänge in Doppelgriffen gebunden gespielt werden, so ist der Fingersatz (siehe Notenbeispiel auf S. XVIII).

*) Fingering employed for legato chromatic runs in double-stops (see example on p. XVIII).

*) Le doigté pour les passages chromatiques liés est (cf. exemple p. XVIII).

m.d.
 In Terzen.
 In thirds.
 En tierces.

m.s.

m.d.
 In Sexten.
 In sixths.
 En sixtes.

m.s.

m.d.
 In Quarten.
 In fourths.
 En quartes.

m.s.

legato
 Vermischt.
 Mixed.
 Mixtes.

u. s. w.

m.s.
m.d.
u. s. w.

Anmerkung. Werden Harmonien in Figuren oder Passagen zertheilt, so führe man den Fingersatz auf den der Stammaccorde zurück.

Note. Where harmonies are broken down into figures or passage work, the fingering of the underlying chords should be employed.

Remarque. Quand il y a des harmonies à réduire à des figures ou à des passages, on se servira du doigté des accords fondamentaux.

Der Vortrag des fünften Capriccio's wird durch die genau zu trennenden Schattierungen der drei Stimmen im piano, forte und pianissimo schwierig gemacht, welche auch beim crescendo oder diminuendo im Verhältniss wachsen oder abnehmen müssen. Die Vorschläge, deren Stelle bei der Wiederholung auch kurze Triller vertreten können, sollen sich durch ein kleines (mehr inneres) Uebergewicht auszeichnen, wodurch der Satz an Bewegung gewinnt.

In der sechsten Caprice hat der Herausgeber geflissentlich nur einzelne Finger bemerkt. Wem es aber Ernst um Erlernung dieses Satzes ist, der fülle die leeren Stellen aus, da, im Falle man nicht über jede Note mit sich einig wäre, ein vollkommenes Beherrschen der ohnehin sehr schwierigen Caprice nicht möglich sein würde. – Obgleich Paganini das Zeitmaas mit presto bezeichnete, so wird ein zu rasches der Grossartigkeit des Ganzen Eintrag thun. Vielleicht hätte es ein Anderer im entgegengesetzten Sinne aufgefasst gewünscht – und überhaupt würde es nicht uninteressant sein, wenn eine geschicktere Hand eine zweite Bearbeitung unternähme.

Das Ungewöhnliche der Schwierigkeit liegt nun in fast stehend-scharfen Ausdruck einzelner Töne, während die anderen Stimmen durchaus gebunden fortgehen sollen. Auch hier wird Langsamkeit im Ueben am schnellsten und sichersten zum Ziele führen. – In der zweiten Hälfte müssen die sich verzweigenden Stimmen durch besonderen Anschlag unterschieden werden.

Um die einzelnen Finger zu stärken und unabhängig zu machen, kann man sich folgender Uebungen bedienen:

The performance of the fifth capriccio has been rendered difficult by placing the three parts in three distinctive tone-colours – piano, forte and pianissimo – which must also increase or decrease proportionately when played with crescendo or diminuendo. The appoggiaturas, for which short trills may be substituted in the repeat, should be brought out by means of a slight, almost internal accentuation, thereby imparting greater momentum to the piece.

In the sixth capriccio the editor has deliberately indicated only a few fingerings. Those intent on learning this piece, however, are urged to fill in the empty spaces, as unless one is absolutely certain about each note it will prove impossible fully to master this in any event very difficult work. – Although Paganini has marked this movement "presto", the grandeur of the whole will suffer if the tempo is taken too fast. Others may prefer a contrary view of this piece – indeed, it would be most instructive to have a second transcription prepared by a hand more proficient than my own.

The unusual part of its difficulty now lies in the sharply etched emphasis to be given to certain notes while the other parts proceed in a constant legato. Here, too, slow practise is the surest and quickest way to reach the goal. – In the latter half, the interwoven parts must be made to stand out by applying to each one a distinctive touch.

The following exercises are useful for strengthening and increasing the independence of the fingers:

L'exécution du cinquième Caprice est rendue difficile par les nuances des trois parties en piano, en forte et en pianissimo, lesquelles on doit marquer exactement et qu'on fera croître et décroître même à mesure que la musique va crescendo et diminuendo. Les notes d'agrément (appoggiatures) qui, à la reprise, peuvent être remplacées par de courts trilles, doivent se détacher par une accentuation plutôt interne qu'éclatante. La composition n'en paraîtra que plus vive.

C'est à dessein que l'éditeur n'a marqué que quelques doigts dans le sixième Caprice. Le joueur qui tient à s'approprier cette composition à fond, pourra remplir les vides, surtout s'il n'est pas bien sûr du doigté; car sans cette sûreté, il serait impossible de maîtriser les difficultés du Caprice. Bien que Paganini ait désigné le mouvement par «presto», ce serait néanmoins nuisible à la sublimité de l'ensemble, si l'on voulait s'y prendre avec trop de vitesse. Il se peut pourtant que l'opinion de l'éditeur là-dessus ne soit pas applaudie de tout le monde. Eh bien, qu'une autre main y fasse l'épreuve de ses forces; l'ouvrage n'y pourra que gagner de l'intérêt.

La plus grande difficulté consiste dans la nécessité de prononcer fortement certaines notes pendant que les autres parties se jouent sans accents ou interruptions extraordinaires. Une sage lenteur dans les études conduira au but de la manière la plus sûre et la plus prompte. Dans la seconde moitié ou les parties s'entrecroisent, on ne négligera pas de les marquer distinctement.

Pour donner force et indépendance aux doigts, on pourra se servir des études suivantes:



Mehrstimmig.

Polyphonic.

A plusieurs parties.





Mit dieser Caprice übe man auch Tonleitern oder Passagen mit scharfer Betonung einzelner Noten im Legato. Namentlich ist diese Art der Accentuation auf Dissonanzen mit guter Wirkung zu gebrauchen. Achte aber der Spieler darauf, dass der Ton weder grell, noch hölzern werde. Beispielsweise:

This capriccio also provides an occasion to practise scales or passage work in legato with a strong emphasis on certain notes – a particularly effective means of accentuating dissonances. The player should ensure, however, that the tone is neither harsh nor wooden. Examples:

Ce caprice donne encore occasion d'exercer des gammes et des passages avec des notes fortement accentuées, surtout où l'accentuation repose sur des dissonances; mais qu'on se garde d'un ton aigu ou sourd. Exemple:

a) G min.

D.C.

Mit Accentuirung der Dominante.

Accentuating the dominant.

En accentuant la dominante.

b) B maj.

D.S.

c) D \flat maj.

D.C.

d) A \flat maj.

D.C.

e) H maj.

This musical exercise is in C major and common time. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The dynamics range from *sf* (sforzando) to *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.S.* (Da Capo).

f) H min.

This musical exercise is in C minor and common time. It features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *sf* (sforzando). The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.C.* (Da Capo).

g)

This musical exercise is in common time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The dynamics range from *f* (forte) to *sf* (sforzando). The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.C.* (Da Capo).

h)

This musical exercise is in common time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The dynamics range from *p* (piano) to *crescendo*. The piece concludes with a double bar line.

This musical exercise is in common time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *sf* (sforzando). The piece concludes with a double bar line and the instruction *D.C.* (Da Capo).

i)



D.C.

Von mehr als bloß mechanischen Nutzen wird es auch sein, die vorhergehenden Übungen oder selbsterfundene Passagen usw. in andere und schwerere Tonarten zu versetzen.

It will also be of more than merely mechanical benefit to transpose the preceding exercises or self-devised passages etc. to other and more difficult keys.

On parviendra aussi à une perfection plus que mécanique, en transposant les exercices précédents ou des passages de sa propre invention dans des tonalités plus difficiles.

Der Herausgeber rath kaum dazu, diese Capricen, wie überhaupt grössere Stücke, hintereinander zu studiren. Lieber lege man sie von Zeit zu Zeit weg, nehme einzelne Stellen heraus, spiele diese im Zusammenhang, feile dann wieder von vorne an, bis man es für rathsam hält, die letzte Hand an's Werk zu legen. Denn wie das Schönste, steht es an der unrechten Stelle oder wird es übertrieben genossen, endlich Gleichgültigkeit oder Ueberdruß erzeugt, so wird auch nur ein mässiges, dann aber mit Wärme fassendes Studium das Fortschreiten erleichtern, die Kräfte im Gleichgewicht halten und der Kunst ihren Zauber bewahren, der nun immer die Seele bleibt.

Sämmtliche Capricen sind aus Paganini's erstem Werke gewählt. Er hat sie den Künstlern gewidmet.

The editor advises against studying these capriccios, or large-scale works of any sort, one after the other. Instead, the student should set them aside from time to time, extracting particular passages, playing them in context, and finally polishing them from the beginning until he considers it advisable to give the work its finishing touches. For just as the loveliest of things will meet with indifference or satiety when displayed improperly or enjoyed to excess, so only moderate yet sensitive study will prove capable of facilitating the progress of the student, keeping his powers in balance, and preserving that magic that will always remain the soul of art.

All of the capriccios are taken from Paganini's first opus. He dedicated them to the artists.

L'éditeur ne croit guère qu'il soit bon d'étudier ces Caprices (ou même toutes compositions d'une étendue importante) d'un bout à l'autre. Il vaudra mieux les mettre de côté de temps en temps, étudier des parties détachées et les polir derechef jusqu'à ce qu'on se sente la faculté d'y mettre la dernière main. La beauté déplacée, la jouissance trop fréquente excitent indifférence et lassitude, et finissent par nous dégoûter; une sage étude, au contraire, incluant l'ardeur, facilite les progrès, nivelle les forces et préserve ce charme qui sera toujours l'âme et la vie de l'art.

Tous ces Caprices sont tirés du premier ouvrage de Paganini. Il les a dédiés aux artistes.