



ACCARDO PLAYS PAGANINI

COMPLETE RECORDINGS

London Philharmonic Orchestra

Charles Dutoit





NICOLÒ PAGANINI

(1782–1840)

6 Violin Concertos

Violin Sonatas – Variations – Capricci

and other works for violin

SALVATORE ACCARDO violin

London Philharmonic Orchestra

CHARLES DUTOIT

Concerto for Violin and Orchestra No. 1 in D major op. 6

D-Dur · en *ré* majeur

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | 1. Allegro maestoso | 22:03 |
| | Cadenza: Émile Sauret, Salvatore Accardo | |
| 2 | 2. Adagio | 5:59 |
| 3 | 3. Rondo. Allegro spiritoso | 9:42 |

Concerto for Violin and Orchestra No. 2 in B minor “La campanella” op. 7

h-Moll · en *si* mineur

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 4 | 1. Allegro maestoso | 14:57 |
| | Cadenza: Salvatore Accardo | |
| 5 | 2. Adagio | 7:06 |
| 6 | 3. Rondo (La campanella) | 8:55 |

Concerto for Violin and Orchestra No. 3 in E major

E-Dur · en *mi* majeur

Revised edition: Henryk Szeryng

- | | | |
|---|---|-------|
| 7 | 1. Introduzione. Andantino – Allegro marziale | 18:08 |
| | Cadenza: Salvatore Accardo | |
| 8 | 2. Adagio. Cantabile spianato | 7:07 |
| 9 | 3. Polacca. Andantino vivace | 11:33 |

Concerto for Violin and Orchestra No. 4 in D minor

d-Moll · en *ré* mineur

Revised edition: Henryk Szeryng

- | | | |
|----|---|-------|
| 10 | 1. Allegro maestoso | 17:07 |
| | Cadenza: Salvatore Accardo | |
| 11 | 2. Adagio flebile con sentimento – <i>attacca</i> | 6:50 |
| 12 | 3. Rondo galante. Andantino gaio | 11:06 |

Concerto for Violin and Orchestra No. 5 in A minor

a-Moll · en *la* mineur

Orchestration: Federico Mompellio

- | | | |
|----|--|-------|
| 13 | 1. Allegro maestoso | 19:32 |
| | Cadenza: Remy Principe, Salvatore Accardo | |
| 14 | 2. Andante, un poco sostenuto | 8:59 |
| 15 | 3. Finale. Rondò. Andantino quasi allegretto | 11:01 |

- | | | |
|----|---------------------|-------|
| 16 | La primavera | 17:07 |
|----|---------------------|-------|

Sonata for Violin and Orchestra in A major

A-Dur · en *la* majeur

Andante sostenuto – Larghetto – Variazione – Allegro moderato –
Tema – Variazioni I–IV – Finale

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------|
| 17 | Maestosa sonata sentimentale | 15:30 |
|----|-------------------------------------|-------|

Introduzione. Maestoso – Recitativo – Allegro agitato –

Tema. Larghetto cantabile – Variazioni I–IV – Coda

	Concerto for Violin and Orchestra (No. 6) in E minor op. post. e-Moll · en <i>mi</i> mineur Orchestration: Federico Mompellio	
18	1. Risoluto	21:21
19	2. Adagio	7:27
20	3. Rondò ossia Polonese Cadenzas: Salvatore Accardo	11:22
21	Sonata con variazioni on a theme from <i>L'amor marinaio</i> by Joseph Weigl Introduzione (Adagio) – Tema (Andante moderato) – Variazioni I & II (L'istesso tempo) – Variazioni III & IV (Più mosso) – Variazione V (Tempo I) – Coda (Presto)	9:47
22	Non più mesta accanto al fuoco Variations on a theme from <i>La Cenerentola</i> by Gioachino Rossini Introduzione (Adagio cantabile) – Tema (Moderato) – Variazioni I–IV – Finale (Allegro – Tempo del tema – Più presto)	11:40
23	Le streghe op. 8 Variations on a theme from <i>Il noce di Benevento</i> by Franz Xaver Süssmayr Introduzione (Maestoso – Larghetto) – Tema (Andante) – Variazioni I–III – Finale (Larghetto)	9:48

	24 Capricci (Caprices) for Violin Solo op. 1	
24	No. 1 in E major. Andante E-Dur · en <i>mi</i> majeur	1:47
25	No. 2 in B minor. Moderato h-Moll · en <i>si</i> mineur	2:35
26	No. 3 in E minor. Sostenuto – Presto – Sostenuto e-Moll · en <i>mi</i> mineur	2:47
27	No. 4 in C minor. Maestoso c-Moll · en <i>ut</i> mineur	6:43
28	No. 5 in A minor. Agitato a-Moll · en <i>la</i> mineur	2:14
29	No. 6 in G minor. Lento g-Moll · en <i>sol</i> mineur	4:29
30	No. 7 in A minor. Posato a-Moll · en <i>la</i> mineur	3:40
31	No. 8 in E flat major. Maestoso Es-Dur · en <i>mi</i> bémol majeur	2:56
32	No. 9 in E major. Allegretto E-Dur · en <i>mi</i> majeur	3:20
33	No. 10 in G minor. Vivace g-Moll · en <i>sol</i> mineur	2:19
34	No. 11 in C major. Andante – Presto – Tempo I C-Dur · en <i>ut</i> majeur	4:38
35	No. 12 in A flat major. Allegro As-Dur · en <i>la</i> bémol majeur	2:29

36	No. 13 in B flat major. Allegro B-Dur · en <i>si</i> bémol majeur	1:58
37	No. 14 in E flat major. Moderato Es-Dur · en <i>mi</i> bémol majeur	1:15
38	No. 15 in E minor. Posato e-Moll · en <i>mi</i> mineur	2:42
39	No. 16 in G minor. Presto g-Moll · en <i>sol</i> mineur	1:18
40	No. 17 in E flat major. Sostenuto – Andante Es-Dur · en <i>mi</i> bémol majeur	3:32
41	No. 18 in C major. Corrente – Allegro C-Dur · en <i>ut</i> majeur	2:21
42	No. 19 in E flat major. Lento – Allegro assai Es-Dur · en <i>mi</i> bémol majeur	2:56
43	No. 20 in D major. Allegretto D-Dur · en <i>ré</i> majeur	2:59
44	No. 21 in A major. Amoroso – Presto A-Dur · en <i>la</i> majeur	3:26
45	No. 22 in F major. Marcato F-Dur · en <i>fa</i> majeur	3:12
46	No. 23 in E flat major. Posato Es-Dur · en <i>mi</i> bémol majeur	3:36
47	No. 24 in A minor. Tema: Quasi Presto – Variazioni I–XI – Finale a-Moll · en <i>la</i> mineur	4:22
	SALVATORE ACCARDO violin	

48	Sonata Napoleone Introduzione. Adagio – Larghetto – Andantino variato – Variazioni I–III – Finale	9:22
49	I palpiti Introduction and variations on “Di tanti palpiti” from <i>Tancredi</i> by Gioachino Rossini Larghetto cantabile – Recitativo (con grande espressione) – Tema. Andantino – Variazioni I–III – Coda	11:25
50	Perpetuela Allegro vivace SALVATORE ACCARDO violin London Philharmonic Orchestra · CHARLES DUTOIT	3:12
51	Nel cor più non mi sento Introduction and variations on a theme from <i>La molinara</i> by Giovanni Paisiello Introduzione (Capriccio) – Tema – Variazioni I–VII	13:28
52	Duo merveille Sonata for Solo Violin in C major · C-Dur · en <i>ut</i> majeur Adagio – Allegro molto	2:53
53	Introduction and Variations on “God Save the King” op. 9 (»Heil dir im Siegerkranz«) Tema. Andante sostenuto – Variazioni I–VI SALVATORE ACCARDO violin	6:46

NICOLÒ PAGANINI: WORKS FOR VIOLIN

CONCERTOS NOS. 1 & 2

It was not until he was twenty-seven years old that Paganini embarked on the concert tours which made him the most talked-about violinist of his time. He gave up his permanent position at the court of Princess Élisabeth Baciocchi in Lucca in December 1809, and began by giving concerts in various towns in northern Italy. His triumphs in Milan in 1813 established his national reputation, and he finally gained international fame in 1828, on his first tour outside Italy. Of the six concertos he is currently known to have composed, he wrote nos. 1 and 2 for performance in Italy, the first probably in 1815–16, the second in 1826.

The First Concerto reveals Paganini's technical wizardry already fully fledged; in particular, contemporary audiences must have gasped at the quite extended passages of double-stopped thirds, chromatic in some places but also sometimes in harmonics. Apart from that, the concerto also shows how greatly Paganini's melodic style was influenced by the Italian opera of his time, especially Rossini. The theme with which the soloist enters in the first movement, with its large intervallic leaps, brings the coloratura aria to mind, and there are recitative-like elements in the development section of the first movement and in the Adagio. Although the work comes under the general heading of the "virtuoso concerto", it can uphold some more substantial claims: the first movement already testifies to the composer's serious intentions, in its 94-bar-long orchestral exposition, constructed according to the book,

and in the motivic associations set up between individual themes. On the other hand, it is also made clear in the first movement, by the soloist's opening statement, that this is the work of an instrumental virtuoso, whose purpose in it is to display the full extent of his skills. Sections of thematic elaboration are placed directly next to passages where the emphasis is wholly on virtuoso technique, without the slightest attempt to integrate, or even mediate between, the compositional principles involved. The development section, finally, takes the form of a succession of variously constructed segments, designed to show off alternately the executant's *cantabile* playing and his prowess in multiple stopping. The expressive Adagio is like a great operatic "scena", with some scope for the tragic tone. The Rondo finale owes its "airy" character to the delicate combination of "ricochet" bowing and staccato.

In his Second Concerto, Paganini holds back on the demonstration of virtuosity, in favour of greater individuality in the melodic style; but, as in the First Concerto, these two aspects of compositional technique are kept in separate compartments. Thus in the first movement, which is laid out in five distinct sections, the soloist has two "scenes": in the first, he enters with an expressive theme we have not heard before, in B minor, before taking up the D major theme from the orchestral exposition; in his second "scene" he introduces another new theme, a yearning melody in E minor, and then, as in a reprise, recalls the major-mode tune but transposed to B major this time. Characteristically, in these passages where

interest focuses on the thematic material, the occasional elements of virtuosity are as a rule kept subordinate to the expressive and melodic qualities of the music; on the other hand, virtuosity is given its head in the episodes immediately following such passages. The D major Adagio is a simple ternary movement: after the orchestral introduction, the soloist takes the centre of the stage with a lyrical melody, while the orchestra provides a restrained accompaniment. There is little here of the specifically virtuosic, and that is integrated into the poetic and romantic character of the movement, typified by the music for the horns. In the last movement, however, virtuosity reasserts itself with a vengeance. This Rondo owes its nickname "La Campanella" or "La Clochette" to the little bell which Paganini prescribes to presage each recurrence of the rondo theme. The character of the bell is also imitated in the orchestra and in some of the soloist's passages featuring harmonics. The outcome is a very transparent texture, which gains extra charm from the Gypsy coloration of the rondo theme. This movement gives proof of a compositional mastery which Paganini is too often alleged not to possess.

CONCERTOS NOS. 3 & 4

Paganini's name has become a byword for virtuosity. By his combination of supreme technical skill, showmanship and genuine artistry he fascinated and inspired some of his greatest musical contemporaries. Yet few, if any, of his technical tricks were original: much had been anticipated at the beginning of the 18th century by the prodigiously innovative Pietro Locatelli, while the whole gamut of devices such as left-hand

pizzicato, artificial harmonics, audacious leaps and unorthodox bowings had been notably exploited in the late 18th century by the brilliant but unstable Bohemian violinist Jakob Scheller and the Polish virtuoso August Duranowski. The technical feats of these predecessors of Paganini had roused astonishment, though it was tempered by a feeling that such tricks were unworthy of the true artist. In the different climate of the 19th century, however, the time was ripe for someone who could combine technical wizardry with the more emotional musical language of Romanticism. Paganini possessed all the necessary qualifications; as a writer in 1837 observed: "It is not the mechanical perfection alone which secures him his magical command over the instrument; rather he possesses a more artistic spirit that penetrates into the deepest secrets of the beautiful and unlocks a Romantic enchanted kingdom which is closed to us." (Schilling's *Encyclopädie*, V. 347).

Nicolò Paganini was born into a poor family in Genoa in 1782. His father, an amateur musician of some ability, enforced a strict regime of practice on him from an early age. With his mother's sympathetic encouragement and his own innate ability, he made such rapid progress that at eleven he was performing in public to great local acclaim. Over the next two years he consolidated his command of conventional violin technique and took some lessons in composition from the celebrated opera composer Ferdinando Paer. The discovery of Locatelli's almost forgotten *L'arte del violino* (1733) stimulated him in his search for technical perfection, while from Duranowski, as he later confessed, he acquired many of his most brilliant and popular effects. Contact with the French

violinist Rodolphe Kreutzer (one of the leading disciples of the great Viotti), who played in Genoa during 1796–97, introduced him to the broad and noble style of playing which distinguished the violinists of the Viotti school. Before he wrote concertos of his own, those of Viotti, Kreutzer and Rode figured largely in Paganini's repertoire and, when he did come to compose some, he derived much from the example of the Parisian violinists. This is strikingly true of his earliest concerto, in E minor (which he soon suppressed), where the form and style are closely based on Parisian models: even the technique shows no significant advance over them. At this time his most demanding writing was to be found in shorter pieces.

From about 1813 Paganini began to acquire a European reputation, but it was not until the 1820s that he seriously considered making his first concert tour outside Italy. For years the First Concerto (1815–16) had been his only performed concerto, but in preparation for his projected concert tour of Europe Paganini composed two more in quick succession. On 12 December 1826 he wrote from Naples to his friend Luigi Germi that, having recently completed his Second Concerto, he had now "finished orchestrating a third with a Polacca", and added: "I would like to try these concertos out on my own countrymen before producing them in Vienna, London and Paris." In the event, the Third Concerto does not seem to have been premiered until July 1828 in Vienna. In its general outlines the work follows the Parisian pattern and many of the themes are characteristic of that school, especially the opening melody of the Allegro marziale, the violin's first theme in the Adagio and the main subject of the Polacca.

The technical fireworks, however, far exceed anything in the French concertos, and there is a typically Italian element in much of the melody. In the Polacca, for instance, the theme of the trio section, which is played on the G string, would not be out of place in one of his friend Rossini's operas. All these elements are moulded by the composer's personality to produce a highly individual work.

In Vienna, where he began his European concert tour in March 1828, Paganini's first three concertos aroused great admiration. But he soon began to feel the need for more repertoire and in the autumn of 1829 he began work on his Fourth Concerto. On 16 October he wrote to Germi from Leipzig that he had "written the first movement of a concerto in D minor and an Adagio in F sharp minor". His punishing concert schedule did not allow him to complete the Rondo galante at that time, but in February 1830 he wrote again to Germi, this time from Frankfurt, to say that the work was finished. He is said to have remarked of the new concerto: "I want to deflower it in Paris." In fact, though, he performed it several times in Germany during 1830. The Allegro maestoso and the Adagio flebile con sentimento have a strong Romantic colouring, while Paganini's fertile technical inventiveness and gift for appealing melody are apparent throughout the work. After its highly successful Parisian premiere on 13 March 1831 the critic Castil-Blaze observed that the work exhibited a most original form and contained several highly picturesque effects. Among these effects was doubtless the employment of an obbligato triangle in the Rondo.

Paganini's unwillingness to reveal the secrets of his art to his rivals caused him to withhold his concertos, along with

the rest of his virtuoso concert repertoire, from publication. On his death in 1840 his manuscripts were left to his son Achille, and in 1851 the first two concertos were published along with a few of his numerous other works. Concertos Nos. 3 and 4, however, remained in manuscript until the 1970s.

CONCERTO NO. 5

During the first quarter of the 19th century Paganini roused public enthusiasm throughout Italy by the magnetism of his artistry and the range of startling effects which he embodied in his own compositions for the instrument or interpolated in the compositions of others. Following in the footsteps of such forgotten virtuosos as Scheller and Duranowski, he developed a phenomenal and unrivalled technical command of the violin. By 1813 his reputation had spread beyond the Alps, for after a series of concerts in Milan the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung* reported: "In a sense Paganini is without question the foremost and greatest violinist in the world. His playing is truly inexplicable. He performs certain passages, leaps and double stops that have never been heard from any violinist."

It was not until 1828, however, when he was in his mid-40s, that Paganini undertook his first concert tour outside Italy. His European celebrity was to last for barely 10 years, yet during that brief period he astonished musicians and public alike, amassed a fortune and initiated a musical revolution. As early as 1834 Mendelssohn's talented sister Fanny, who had heard Paganini in Berlin five years earlier, wrote perceptively to her brother: "Through Paganini the art of violin playing has undergone a drastic change." It was not only violinists who were affected: after

hearing him in Paris, Liszt went into seclusion for a while to perfect his own (pianistic) technique. Paganini did not generate enthusiasm in all his auditors, but few could remain indifferent to his unique qualities: his combination of technical brilliance, expressive power and demonic energy made an indelible impression and permanently altered the expectations of many who heard him.

In anticipation of his grand European tour, Paganini had written his Second and Third Violin Concertos in 1826. The tour itself prompted a burst of compositional activity, and he completed the Fourth Concerto during his travels in 1830. Until recently it was thought that he also composed his Fifth Concerto around 1830, but this supposition resulted from a misreading of one of his letters. It now appears much more likely that the Fifth Concerto was a product of his last years. This view is supported by the evidence of the single surviving source for the concerto – a solo violin part containing unusually detailed indications of the orchestration. It seems almost certain that the poor state of his health prevented Paganini completing a full orchestral score. Stylistically, too, the concerto is consistent with a late date of composition, and it has many sterling musical qualities. The expansively conceived and melodically fertile first movement, whose opening theme is familiar from his earlier *Le streghe* and *Sonata Varsavia*, is no mere showpiece despite the brilliance of the solo part. In the slow movement, virtuosity is entirely set aside in favour of a serious and expressive cantilena, which would have allowed Paganini to display his capacity, so admired by Schubert, to "sing like an angel". The Rondo finale typically combines musical vivacity with abundant technical fireworks.

CONCERTO OP. POST. (NO. 6)

Though Paganini was in many respects a great original genius contributing significantly to the development of violin technique in the 19th century, he was also the heir to a long Italian tradition of violin playing that was represented by such men as Corelli, Vivaldi, Tartini and Viotti. This was especially evident in his approach to the concerto, where he was slower to establish his own manner than in the slighter virtuoso pieces which made up the bulk of his concert repertoire. Even in the 1820s, when he had written several concertos of his own, he continued to include movements from concertos by Viotti and his disciples Rode and Kreutzer in his programmes. However, he almost certainly embellished these works with technical difficulties of his own devising; this was certainly the case when he performed Kreutzer's Double Violin Concerto in F with the French virtuoso Lafont in 1816. Paganini himself recalled that "where the two violins played together, I held strictly note for note to the written text so that Lafont was ready to wager that we both belonged to the same school, but in the solo passages I gave free rein to my imagination and played in the Italian manner that is really natural to me".

It was probably a year or so before this that Paganini had composed his own Concerto in E minor, which therefore predates his Concerto No. 1 by several years. He seems to have performed the Concerto in E minor as a "new work" in Milan in early summer 1815 and again in his native city of Genoa in September of the same year. However, within a short time he apparently suppressed it, and for many years it was lost. Even now no full score or orchestral parts have been traced; but the discovery of a solo violin part in manuscript and a guitar

arrangement of the accompaniment has allowed a convincing reconstruction to be made.

From a formal and stylistic point of view Paganini's E minor Concerto owes much to the example of Viotti and his school, though the structure of the first movement in particular is somewhat looser. The short but expressive Adagio would doubtless have been ornamented in performance, as was the case with Viotti's slow movements. The finale, a Polonaise in rondo form, has a lively principal theme framing playful episodes in which the upper reaches of the fingerboard are effectively exploited. Viotti's Concerto No. 13 in A major was the work that had initiated the craze for this type of concerto finale. In technique, though, Paganini's Concerto is more demanding than most of those of the Viotti School, especially in its use of extremely high notes, multiple stopping and passages of broken tenths. In comparison with Paganini's other concert pieces from the same period it is nevertheless remarkably restrained, containing no left-hand pizzicato or passages involving harmonics. Probably this is because a concerto was regarded as requiring a more serious and elevated tone, and Paganini did not yet feel confident enough to challenge that convention.

Hans-Günter Klein

Translations: Mary Whittall (1 & 2), Clive Brown (3–6)

LA PRIMAVERA MAESTOSA SONATA SENTIMENTALE

Apart from concertos, Paganini needed other compositions for his concert tours. To this end, he wrote a number of shorter pieces for violin and orchestra, generally consisting of an introductory section resembling an operatic scena, followed by a theme and variations. One of the last of these was *La primavera*, composed in Paris in 1838 when his health was failing rapidly. At one stage during this period his larynx became so paralysed that he could only communicate in writing; in addition, his foolhardy financial speculation in a Parisian gambling-house, called Casino Paganini, resulted in substantial losses and the threat of court actions. In the midst of these difficulties he wrote to his friend Luigi Germi on 11 June 1838: "I have composed two very grand sonatas with variations and I am now writing a third. I shall then orchestrate them." Subsequent letters indicate, however, that depression and physical weakness prevented the completion of the orchestration. For this reason *La primavera* exists only as a violin part with indications of orchestration. In spite of the circumstances of its composition, it is remarkably fresh and vital. The themes have an Italianate warmth, and the composer's inventiveness reveals no signs of diminishing creativity. Paganini's characteristic ingenuity is apparent in the variations where he gave free rein to his virtuosity; but these are more than simply a catalogue of technical tricks, and the work as a whole shows a genuine feeling for structure and contrast.

One of Paganini's specialities was to perform an entire piece on the G string. He generally included a composition of this kind in each of his public concerts. During his European

tour he enriched his repertoire with half a dozen such pieces, of which the first, and one of the finest, was the *Maestosa sonata sentimentale*, composed in Vienna in May and June 1828. In this work, to give greater brilliance to the soloist, he tuned the G string a major third higher. The first half of the piece is, as usual, conceived operatically. After the orchestra's dramatic introduction, the solo violin, as prima donna, enters with expressive phrases of recitative, while in the following sections Paganini utilizes harmonics to extend the range of the string and gradually decorates the solo line with elegant and increasingly agile coloratura. The final section, composed specifically to please his Viennese public, is a set of four variations on Haydn's celebrated hymn "Gott erhalte Franz den Kaiser" (also used as a theme for variations by Haydn himself in his "Emperor" Quartet op. 76 no. 3). These variations gained the piece an enthusiastic reception when it was first performed in the presence of the Emperor at the Vienna Hoftheater on 27 June 1828. Paganini's shrewd opportunism was matched, however, by his sensitivity to musical structure and instrumental colouring, a sensitivity particularly in evidence in the third variation. There the music shifts surprisingly into the key of C major (the flattened submediant), and the combination of violin harmonics with solo flute and clarinet evokes the sound of a glass harmonica. The galloping basses of the final variation give it a parade-ground quality and bring the work to a rousing conclusion.

Clive Brown



SONATA CON VARIAZIONI · NON PIÙ MESTA LE STREGHE

Paganini's later concertos were to provide an influential precedent for later 19th-century virtuoso composers, but in his early years he most strongly established his own distinctive style in shorter pieces for violin and orchestra. His favourite form for these pieces consisted of a slowish introduction followed by a theme, generally taken from a popular opera or ballet, and a set of variations on that theme which concludes in a brilliant coda or finale.

The *Sonata con variazioni* (originally *Suonata*) in E major was probably composed in, or shortly before, 1824. The subject of the variations is the aria "Pria ch'io l'impegno" from Joseph Weigl's opera *L'amor marinaro ossia Il corsaro*. The opera had been premiered in Vienna in October 1797, and in 1798 Beethoven had taken this popular theme for the variation movement of his Clarinet Trio op. 11. In Paganini's Sonata the theme is preceded by an Adagio introduction in which the solo violin plays continuous double stopping, mostly in thirds and sixths, ending with a passage of double harmonics. Weigl's theme (Andante moderato) is followed by five variations which exploit a variety of virtuoso devices. Double stopping figures prominently in Variations 1 and 2, while Variation 3 employs Paganini's characteristic device of rapidly juxtaposed bowed and plucked notes, which he alternates with passages of harmonics. The fourth variation introduces bold leaps, and the fifth, continuing the double-stopped thirds which had been prominent in the previous variation, leads directly into the Presto finale where, in a breathtaking display of virtuosity, the soloist soars to the extreme limits of the instrument.

After Paganini had performed this piece at a concert in Genoa on 21 May 1824 a reviewer wrote ecstatically: "Whoever has not heard him has no idea of how he is totally in command of every aspect of the instrument. Through his absolutely original and brilliant playing, which inclines somewhat towards melancholy but is at the same time boisterous and witty, he irresistibly carried the orchestra and audience along with him."

At a concert a week earlier Paganini had performed his similarly constructed Introduction and Variations on the Rondo "Non più mesta" from his friend Rossini's opera *La Cenerentola* (1817). The reviewer of that concert remarked that this was the best-received piece in the programme (which included twelve items) and that it roused "furore upon furore". The piece begins typically with a slow Introduction, and the theme is followed by four variations which pile up a succession of difficulties: harmonics, pizzicato and multiple stops appear in Variation 2, octaves and harmonics in thirds in Variation 3, and again double stopping and harmonics in Variation 4. The Finale exploits double stopping, runs of left-hand pizzicato and harmonics to bring the work to a brilliant conclusion.

Le streghe was composed in 1813 after Paganini had attended a performance of the ballet *Il noce di Benevento*, choreographed by Salvatore Viganò to music by Franz Xaver Süssmayr (the pupil of Mozart). Paganini selected as the subject for his variations the theme that announced the entry of the witches (*streghe*). The introduction which precedes the witches' theme in Paganini's composition begins with a Maestoso passage for the orchestra, after which the solo

violin plays a serenade-like melody to the accompaniment of pizzicato strings. The three variations on the witches' dance theme become progressively more virtuosic. Triplet runs in Variation I almost exceed the compass of the fingerboard at times; left-hand pizzicato and harmonics characterize Variation 2; while Variation 3, beginning as a solo on the G string, leads into a sparkling Finale. *Le streghe* became one of Paganini's most popular concert pieces and remained a regular item of his repertoire for more than twenty years.

Clive Brown

24 CAPRICCI (CAPRICES) OP. 1

Paganini composed the 24 *Capricci* (Caprices) around 1805. They were published as op. 1 by Ricordi in 1820 and were widely advertised together with a set of six Sonatas for Violin and Guitar, Paganini's opp. 2 and 3, and six Quartets for Strings and Guitar, his opp. 4 and 5. He dedicated the *Capricci* "To the Artists" ("Agli Artisti"), namely to violinists of the highest level, as opposed to "Amateurs" ("Amatori"), for whom Paganini had composed the six quartets. These 24 pieces immediately attracted the attention of many violinists and composers of that time. Schumann was the first to arrange most of them for the piano, followed by Liszt. The 24th Caprice, in particular, was chosen as a theme for studies and variations by Brahms, Rachmaninov, Lutosławski, Boris Blacher and others.

The term *capriccio* or caprice had already been used in the 17th century and was later applied to a freely constructed

piece, often with an improvisatory character. The models which may have inspired Paganini were those of the great Franco-Italian violin school: Locatelli, Kreutzer and Rode. The caprices which Locatelli employed in his concertos "The Art of the Violin" (*L'arte del violino*, 1733) show some affinity with those of Paganini, particularly in the exploitation of the treble registers and the polyphonic writing. Later, both Kreutzer and Rode, whose concertos Paganini often played in his earlier years, composed "caprices" or studies which were published in 1807 and 1815 respectively. Paganini had conceived his *Capricci* as studies, too, but never played them in public. Indeed they may be compared to those of Chopin, in which the musical content far outweighs the pedagogical aspects. Although the *Capricci* are played by almost all advanced violin pupils, they are best known as concert pieces. The virtuoso writing is pushed to the limit, so much so that some passages are still considered unplayable – for example, the double octave trill which is found in the last bar of the introduction to the third Caprice.

Paganini made the following statement in his biographical notes published by Fétis: "I composed difficult music, constantly studying the difficulties I had invented in order to master them." Generally speaking, apart from the harmonics, which are conspicuous by their absence, the *Capricci* contain all the features of Paganini's technique: left-hand pizzicati, octaves, tenths, double trills and all the effects which were no doubt possible because of the exceptional flexibility of the composer's left hand. Doctor Bennati, a physician and a good friend of Paganini, wrote that the latter's hand was like "a handkerchief tied to the top of a cane". Besides an extraordinary left-hand

facility, the *Capricci* require great agility and dexterity in bow-handling; but, in addition to their obvious technical qualities, these pieces display a musical sophistication found in the composer's later works. The Caprice No. 21 employs a technique typical of these later works: alternating passages on different strings to simulate a vocal duet. Double-stops are also often used by Paganini in imitation of brass instruments (Nos. 9 and 14). Here the composer deliberately attempts to broaden not only the technical possibilities of the violin, but also its limited palette, within the organic framework of the 24 pieces. Thus the *Capricci* represent the peak of development of violin technique in the first half of the 19th century.

Edward Neill

SONATA NAPOLEONE • I PALPITI • PERPETUELA

Paganini used the term sonata according to its original meaning – a "piece to be played" – and his compositions with this name seldom follow classical structure. In fact Paganini was more interested in exploiting the technical possibilities of the violin and the variation of themes generally taken from opera. These self-contained melodies, though unsuitable for real development, allowed him to concentrate entirely on instrumental technique. His variations are therefore not only digressions on a given theme, but also a kind of variation on technique itself. For example, his use of the G string, which in violin writing before him was quite limited, is a typical demonstration of his ability to achieve the same effects normally obtainable with the

other strings. This naturally entailed a particular tuning of the G string.

The *Sonata Napoleone* is Paganini's first work conceived for the G string and was composed in Lucca in 1807 on the occasion of Napoleon's name day. At the time Paganini was master of music to Princess Elisa Baciocchi, Napoleon's sister, who was fond of music but could barely stand the violin (this, however, proved to be no impediment to her having a love affair with Paganini himself). The Sonata comprises an introduction (Larghetto), an Andantino with three variations and a finale.

Perpetuela (also known as *Sonata movimento perpetuo*) is quite distinct from the famous *Moto Perpetuo* op. 11 published in 1851. This is indeed a tour de force for the right hand; from a note in the orchestral parts it appears that Paganini first performed it in Paris in 1832 and played the 2,242 notes in 3 minutes and 3 seconds, at an average speed of about 12 notes per second. This "perpetuum mobile" was also used as the finale of his Quartet No. 14.

I palpiti, composed in 1819 and published as op. 13, is based on the aria "Di tanti palpiti, di tante pene" from the first act of Rossini's opera *Tancredi*. The introduction (Larghetto cantabile) is followed by a recitative (Con grande espressione) leading to the theme with three variations and a coda. The work displays the most salient features of Paganini's technical armoury: triplets with double notes, chromatic scales, arpeggi, double harmonics and pizzicati performed with the left hand.

Edward Neill

NEL COR PIÙ NON MI SENTO · DUO MERVEILLE VARIATIONS ON “GOD SAVE THE KING”

Nel cor più non mi sento is a set of variations on an air from Paisiello's opera *La molinara* (1798). There are three versions of the work, the first of which was composed in 1821 at Naples. Another version is for two violins and cello, and the third and best-known was written down from memory by Carl Guhr (1787–1848), leader of the Frankfurt Orchestra. Guhr was so familiar with Paganini's violin technique that he wrote a short treatise on the subject, *Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen* (1830), in which his edited version of the composition appears with the subtitle “Introduction and Variations”. The work opens with a short capriccio senza misura, which is followed by the statement of the theme and seven variations, all in 6/8 time.

The Sonata in C major for violin solo, also known as “Duo Merveille” or “Merveille de Paganini”, is an early work bearing a dedication to Princess Élisabeth Baciocchi (Napoleon's sister) in Luca who had engaged Paganini as leader of her own orchestra at Lucca from 1806 to 1808. The Sonata, first edited by Guhr in his treatise, is written on two staves and is the earliest example of Paganini's combination of bowing and left-hand *pizzicato*.

In a letter to his friend Luigi Germa, Paganini wrote: “I have composed an organic set of variations on the theme ‘God Save the King’ to be performed on my own violin in order to convince the unbelievers.” The work was first conceived for violin solo, but later the composer added an orchestral accompaniment. Paganini actually received his inspiration for the Variations from the Prussian anthem “Heil dir im Sieger-

kranz”, which is musically identical with the English “God Save the King”; but it can be seen from his letters that he always mentioned the English title, which has stuck to this work ever since. The *Variations on “God Save the King”* were performed by Paganini in Berlin on 29 May 1829 for a charity concert and on that occasion the Prussian king Friedrich Wilhelm III appointed him as his chamber virtuoso. Two years later he played the work in London. The Variations are probably the best and most concise demonstration of Paganini's virtuoso technique.

Edward Neill

NICOLÒ PAGANINI: WERKE FÜR VIOLINE

KONZERTE NR. 1 & 2

Erst im Alter von 27 Jahren begab sich Paganini auf jene Konzertreisen, die ihn als den faszinierendsten Geiger seiner Zeit erscheinen lassen sollten: nachdem er im Dezember 1809 seine feste Anstellung am Hofe der Fürstin Élisabeth Baciocchi in Lucca aufgegeben hatte, gab er zunächst Konzerte in verschiedenen Städten Oberitaliens, bis ihm seine Erfolge 1813 in Mailand den Ruf einer nationalen Berühmtheit eintrugen und er schließlich 1828, auf seiner ersten Auslandsreise, auch internationale Anerkennung fand. Die ersten beiden Violinkonzerte – von insgesamt sechs bis heute bekannten – schrieb er für seine öffentlichen Auftritte in Italien, das erste wahrscheinlich in den Jahren 1817/1818, das zweite 1826.

Schon das erste Konzert lässt Paganinis geigerische »Hexenkünste« in ihrer voll entwickelten Form erkennen; besonders die längeren Passagen von Terzen-Doppelgriffen, z.T. chromatisch geführt, aber auch als Flageolett gespielt, müssen damals geradezu atemberaubend gewirkt haben. Im übrigen lässt dieses Konzert auch erkennen, wie sehr Paganinis Melodik von dem Stil der italienischen Oper seiner Zeit, insbesondere von dem der Werke Rossinis, beeinflusst ist. Schon das Eröffnungsthema des Solisten im ersten Satz mit seinen großen Intervallsprüngen erinnert an italienische Koloratur-Arien, und rezitativische Elemente finden sich in der Durchführung des ersten Satzes wie im Adagio. Obwohl das Konzert dem Typus des sogenannten »Virtuoskonzerts« zuzurechnen ist, lässt sich doch erkennen, dass es nicht ohne

einen gewissen kompositorischen Anspruch geschrieben ist: das bezeugen im ersten Satz die Orchester-Exposition mit ihrer Ausdehnung von 94 Takten und einem den Vorbildern entsprechenden Form-Aufbau wie die motivischen Beziehungen einzelner Themen untereinander. Andererseits zeigt bereits die Solo-Exposition des ersten Satzes, wer dieses Konzert zu welchem Zweck geschrieben hat: hier tritt ein Instrumental-Virtuose auf, der seine spieltechnischen Fähigkeiten entfaltet. Thematische Partien werden unmittelbar neben solche gesetzt, in denen Virtuosität vorgeführt wird – beide Gestaltungsprinzipien stehen unverbunden nebeneinander, werden nicht ineinander integriert. Die Durchführung schließlich erscheint als eine Aneinanderreihung unterschiedlich gestalteter Abschnitte, die der Darstellung von kantabilem Spiel und einer hoch entwickelten Doppelgrifftechnik dienen. Das ausdrucksvolle Adagio wirkt wie eine große theatralische »Szene«, die auch pathetische Töne einschließt. Das Rondo-Finale erhält seinen gleichsam »luftigen« Charakter aus der delikaten Kombination von Springbogen-Technik und Staccato-Spiel.

In seinem zweiten Violinkonzert hat Paganini auf eine ausgedehnte Entfaltung von Virtuosität zugunsten einer stärker individualisierten kantablen Melodik verzichtet; ähnlich wie in seinem ersten Konzert werden beide Kompositionstechniken voneinander getrennt eingesetzt. So erhält der Solist in dem fünfteiligen, klar gegliederten ersten Satz zwei »Auftritte«: im ersten beginnt er mit einem ausdrucksvollen

eigenen Thema in h-Moll und greift dann das D-Dur-Thema aus der Orchester-Exposition auf; in seinem zweiten Solo trägt er ein neues sehnsuchtsvolles Thema in e-Moll vor und wiederholt reprisenartig das Dur-Thema, nun in H-Dur. Es ist charakteristisch, dass in diesen vier thematischen Partien gelegentlich virtuose Elemente dem jeweiligen Ausdruckscharakter und der Entfaltung der kantabel-melodischen Qualität in der Regel untergeordnet bleiben; geigentechnische Spielfertigkeiten werden dann aber in jenen Episoden vorgeführt, die unmittelbar den thematischen Partien folgen: hier gerät Virtuosität tendenziell zum Selbstzweck. Das dreiteilige Adagio in D-Dur ist ein schlicht und einfach gehaltener Satz: Nach der Orchester-Einleitung ist die Führung ganz dem Solisten mit einer gesangvollen Melodik anvertraut, die das Orchester zart begleitet. Spezifisch Virtuoses erklingt nur wie von fern, wird in den poetisch-romantischen Klang des Satzes, wie er durch die den Charakter bestimmenden Hörner intoniert wird, integriert. Virtuosität wird dann aber im letzten Satz in atemberaubender Weise dem Hörer vorgeführt. Dieses Rondo verdankt seinen Titel »La campanella« dem Glöckchen, das Paganini jeweils vor der Wiederkehr des Rondothemas vorgeschrieben hat. Überdies ahmt Paganini in den Orchesterinstrumenten wie in einzelnen Flageolett-Passagen der Solovioline den Charakter des Glöckchens nach, sodass sich ein sehr durchsichtiges Klangbild ergibt, das aus dem ungarischen Kolorit des Rondothemas zudem noch einen besonderen Reiz bezieht: Erfindung und Gestaltung dieses Charakterstücks bezeugen eine kompositorische Meisterschaft, die Paganini oft genug abgesprochen worden ist.

KONZERTE NR. 3 & 4

»Bewundert viel und viel gescholten«, hat Paganini die Musikliebhaber seiner Zeit in zwei Fraktionen gespalten: den einen, wie Robert Schumann, galt er als »Wendepunkt der Virtuosität«, den anderen, wie Goethe, fehlte »eine Basis zu dieser Flammen- und Wolkensäule«. Hatte Schumann mit seiner Feststellung zweifelsohne recht, so ist Goethes Empfindung zumindest verständlich. Beide Äußerungen sind charakteristisch für verschiedene Hörerkreise und Hör-Erwartungen. Paganini war sich, wie aus dem Bericht Louis Spohrs über ein Gespräch mit dem Geiger hervorgeht, dieser Unterschiede und seiner eigenen Position bewusst. Seine virtuellen Stücke spielte er für die große Öffentlichkeit und nicht für die Kenner, denen er sich zwar zurechnete, für die er seine öffentlich vorgetragenen Kompositionen aber nicht gedacht hatte. In privatem Kreise spielte er mit Begeisterung Streichquartette von Beethoven, einschließlich der späten, als schwer verständlich geltenden Werke; auch hatte er eine spezielle Vorliebe für die alte Vokalmusik, insbesondere für die Palstrinas; zudem verfügte er über ein ausgeprägtes »musikalisches« Urteil – doch hat das alles ihn nicht daran gehindert, auf seiner großen Konzertreise durch Europa seine geigerischen Künste gleichsam zur Schau zu stellen. Andererseits faszinierte er das Publikum auch mit einem ausdrucksvollen Spiel auf der G-Saite, der tiefsten und sehr sonor klingenden, und mit der Fähigkeit, katable Stücke in vielfältiger Weise zu nuancieren.

Von Paganinis Violinkonzerten sind heute sechs Werke bekannt. Seine Furcht, von anderen Geigern nachgeahmt zu werden, hatte manische Züge. So hat er nicht nur eine Druck-

legung der Konzerte vermieden, sondern sogar das Stimmenmaterial erst unmittelbar vor dem Beginn der Probe an das Orchester verteilt und nach dem Konzert sofort wieder eingesammelt. Das hatte dann aber andererseits auch zur Folge, dass die spieltechnischen Anforderungen an das Orchester nicht allzu hoch sein durften.

Die Violinkonzerte Nr. 3 und 4 zeigen beide, obwohl im Charakter und in der Gestaltung sehr verschieden, Gemeinsamkeiten in der formalen Anlage des ersten Satzes. So wird die Exposition ausschließlich vom Orchester vorgetragen und ist durch die Wiederaufnahme des Anfangsthemas nach der Schlussgruppe ziemlich stark ausgedehnt: Nach der Anzahl der Takte ist sie länger als ein Viertel des ganzen Satzes. Ihr folgen zwei große Solo-Partien, die durch ein relativ kurzes Tutti-Ritornell voneinander getrennt sind. Dieses Ritornell wird noch zweimal wiederaufgegriffen (vor und nach der Solo-Kadenz) und ist in beiden Werken sogar von ähnlichem Duktus.

Das dritte Konzert komponierte Paganini im Jahre 1826 in Italien bereits im Hinblick auf seine geplante große Reise, die er dann 1828 antrat. Die erste sicher verbürgte Aufführung ist für Wien, die erste Station seiner Tournee, überliefert, doch ist anzunehmen, dass er es schon 1827 in Italien »erprobt« hat.

Auf den marschähnlichen Charakter der Themen des ersten Satzes weist Paganini schon durch die Tempoangabe hin; gleichwohl vermeidet er einen »martialischen« Ausdruck; er schreibt vielmehr eine leichte, durchsichtige, rossinihafte Musik, bei der auffällig oft die Vortragsbezeichnung »dolce« notiert ist, die wir – nach unseren Vorstellungen – nicht ohne Weiteres mit einem »Allegro marziale« verbinden. In ähnlich

ungewohnter Weise schreibt er auch eine große Orchesterbesetzung vor, einschließlich dreier Posaunen und einer Tuba, lässt aber die Blechbläser in ihrem spezifischen Klang nicht hervortreten; er benutzt sie lediglich dazu, dem Tutti-Klang – der keineswegs dick oder kompakt wirkt – eine eigene Farbe zu geben.

Während der langsame Satz in A-Dur schlicht und »einfach« (spianato) vorzutragen ist, gerät dann im Rondo-Finale die Vorführung geigerischer »Hexenkünste« doch etwas zum Selbstzweck. Das erste Couplet beginnt mit einem Motiv, das in Oktavgriffen bis in die höchste Lage geführt wird, später wartet Paganini dann mit schnellen Pizzicato-Passagen in der linken Hand und hohen Flageolett-Terzen auf; schließlich zeigt er auch, wie man eine Melodie gleichzeitig mit einem Tremolo begleiten kann.

Das vierte Konzert entstand im Winter 1829/30 und wurde wahrscheinlich am 26. April 1830 in Frankfurt am Main uraufgeführt. Obwohl Paganini hier auf die Tuba verzichtet, wirkt der Orchesterklang nicht so leicht wie im dritten Konzert. Zudem nähert Paganini sich in der Gestaltung des Orchesterparts der deutschen Instrumentationstechnik: Sie ist hier viel differenzierter; häufiger treten auch einzelne Instrumentengruppen individuell hervor.

Im Anfangsthema zitiert Paganini einen leidenschaftlich-kämpferischen Charakter, wie er in einigen d-Moll-Werken Mozarts und Beethovens exemplarisch gestaltet ist. Das Adagio in fis-Moll gemahnt an eine Opern-Szene Donizettis: dem Klage-Gesang mit seiner imitierten Harfenbegleitung geben besonders die Posaunen den Ausdruck von düsterer, schicksalhafter Schwere. Das Rondo-Finale ist ein »munte-

res« Andantino (gaio); sein ungarisch gefärbtes Moll-Thema im 6/8-Takt erhält durch Triangel-Akzente einen spezifischen Reiz. Es hat den Anschein, dass Paganini hier an den Erfolg des in seinem Charakter ähnlichen »Campanella«-Satzes aus dem zweiten Violinkonzert anknüpfen wollte.

KONZERT NR. 5

Paganinis fünftes Violinkonzert ist in seiner heutigen Gestalt ein Werk von drei verschiedenen Künstlern. Von Paganini selbst ist nur die Violin-Stimme im Manuskript erhalten, das möglicherweise aus seinen letzten Lebensjahren stammt: es ist anzunehmen, dass er den Orchester-Part gar nicht komponiert, das Konzert also selbst nie aufgeführt hat. Nach Paganinis Tod im Jahre 1840 beauftragte sein Sohn Achille zwei Maestri des Konservatoriums in Parma, den Pianisten und Kompositionslehrer Giusto Dacci und den Geiger Romeo Franzoni, mit der Umarbeitung unveröffentlichter Konzertkompositionen aus dem Nachlass für Violine und Klavier, um sie dann in dieser Form aufführen zu lassen – so auch das Violinkonzert in a-Moll, zu dem Dacci den Klavier-Part selbst komponieren musste. Diesen Klavier-Part hat dann in unserem Jahrhundert der italienische Musikwissenschaftler Federico Mompellio instrumentiert. Diese Fassung wurde im Jahre 1959 in Siena zum ersten Mal aufgeführt. Dass die Gestalt des Konzerts nicht von einer Hand und aus einem »Guss« ist, lässt ein Vergleich mit jenen Konzerten erkennen, die Paganini selbst fertiggestellt hat. Doch wurde durch die Vollendung der Komposition ein Werk aufführbar gemacht, dessen Themen große Ausdruckskraft besitzen und in dem in einer wesentlich stärkeren Verfeinerung Motivmaterial und

virtuoses Spielwerk miteinander verknüpft sind, als dies in den frühen Konzerten Paganinis zu beobachten ist. Das Hauptthema des ersten Satzes, das Paganini auch in anderen Stücken verwendet hat, zeigt einen trauermarschähnlichen Duktus, wirkt in ähnlicher Weise ernst und gemessen wie die dramatisch-rezitativischen Partien und das empfindsam-ariöse Seitenthema. Diesen Ausdruckscharakteren entgegengesetzt sind die rossinihaften Elemente in Melodik und Instrumentation: so ergibt sich eine eigenartige Stilmischung, die allerdings schon in Paganinis Gestaltung der Solo-Partie angelegt ist. Die elegische e-Moll-Kantilene des langsamen Satzes bezeugt die Qualitäten des »Melodikers« Paganini ebenso wie das Zigeuner-Thema des Finales im 6/8-Takt.

KONZERT OP. POST. (NR. 6)

Als im Jahre 1972 im Londoner Antiquariatshandel ein Manuskript mit einem bis dahin unbekannten Violinkonzert Paganinis auftauchte, stellte dies für die Liebhaber von virtuoser Geigenmusik eine kleine Sensation dar, kannte man damals doch nur fünf Konzerte Paganinis, obwohl man wusste, dass der große Geiger acht Konzerte für sein Instrument komponiert hat. Nun lernte man ein sechstes Konzert kennen; allerdings gab es auch einige Rätsel auf.

Das Manuskript besteht aus zwei Teilen: aus der Stimme für die Solo-Violine und der für eine begleitende Gitarre. Die Solo-Stimme ist von einem Kopisten geschrieben, den man aus dem engen Umkreis Paganinis kennt, sodass diese Niederschrift große Glaubwürdigkeit besitzt. Die Accompagnato-Stimme stammt von einer anderen Hand und ist aus späterer Zeit, sodass an ihrer Authentizität gezweifelt werden darf. Es

scheint, dass Paganini dieses Werk ohne jede Begleitung aufgeführt hat: So wird möglicherweise auch durch dieses Stück – wie schon durch das fünfte Konzert – jene *Nota* bestätigt (über die Handschriften, die der Komponist seinem Sohn hinterlassen hat), nach der Paganini für die Hälfte seiner acht Konzerte gar keine Begleitung komponiert hat. Man kann aus der überlieferten Gitarren-Stimme schließen, dass das Werk später auch mit einer entsprechenden Begleitung gespielt worden ist. Mutet bereits ein Violinkonzert ohne Orchester heute fremdartig an (obwohl für das Klavier einige berühmte Beispiele bekannt sind), so erscheint uns auch die Duo-Fassung für Violine und Gitarre etwas seltsam, die sich damals aber – wie an Paganinis zahlreichen Kompositionen für diese Kombination belegbar ist – großer Beliebtheit erfreute. Hier gibt es für eine historisierende Aufführungspraxis noch einiges zu entdecken.

Kann über die geplante endgültige Fassung dieses Konzerts nichts Definitives gesagt werden, so ist auch die Entstehungszeit nicht eindeutig gesichert. Das Manuskript ist nicht datiert; lediglich aus den überlieferten Dokumenten lässt sich schließen, dass es dieses Werk gewesen sein muss, das Paganini im Frühsommer 1815 im Teatro alla Scala in Mailand gespielt (und vielleicht hier sogar uraufgeführt) und dann im September desselben Jahres in Genua erneut zu Gehör gebracht hat.

Folglich nimmt man an, dass Paganini das Stück im Winter 1814/15 komponiert hat; so wäre es dann vor dem als Nummer 1 gezählten D-/Es-Dur-Konzert und nach einem früheren, heute verschollenen Werk in d-Moll einzuordnen, das von Paganini nachweislich 1814 gespielt worden ist.

Das heute als »Sechstes Konzert« bezeichnete Werk wurde nach den beiden erhaltenen Stimmen von Federico Mompellio instrumentiert und in dieser Fassung 1973 mit Salvatore Accardo als Solist uraufgeführt. Die Partitur erschien zusammen mit einem Faksimile der Solo-Stimme 1975 im Druck.

Dass das Werk in e-Moll vor dem Ersten Konzert entstanden sein muss, lässt die Gestalt des Soloparts erkennen, der noch keineswegs alle jene virtuellen Feinheiten enthält, die das spätere Stück kennzeichnen. Obwohl das eröffnende *Risoluto* nach der klassischen vierteiligen Form des Konzertsatzes angelegt ist, wird es von einer auffälligen Themenvielfalt und einer gewissen Weitschweifigkeit geprägt. Neben den beiden Hauptthemen bringt Paganini in der Solo-Exposition ein drittes Thema in Es-Dur und in der Durchführung noch ein viertes in G-Dur. Hier zeigt auch eine Partie von mehr als 40 Takten, die fast ausschließlich aus Achtel-Triolen besteht, dass Paganini mit der kompositorischen Gestaltung virtuoser Passagen noch Schwierigkeiten hatte. Eine gleichsam experimentelle Tendenz lässt der Form-Aufbau des Finalrondos erkennen: Paganini schiebt vor das erste Couplet (in C-Dur) eine sehr lange Durchführung ein, in der das Rondo-Thema viermal refrainartig aufgegriffen wird.

Hans-Günter Klein

LA PRIMAVERA MAESTOSA SONATA SENTIMENTALE

Eine Komposition »sui generis« ist die Sonate *La primavera* (Der Frühling) in A-Dur aus dem Jahre 1838. Auf eine kurze Einleitung folgt ein Larghetto, das »Cantabile amoroso« vorzutragen ist, mit einer großen Variation; eine Überleitungspartie besteht aus einem Rezitativ und einer Kadenz; dann erklingt ein »Tema gentile« (Andante) mit vier Variationen und einem Finale (Più presto): ein bravouröses Stück, voller technischer Finessen, das Paganini als den großen geigerischen Hexenmeister erscheinen lässt, als der er zu Lebzeiten gefeiert wurde.

Die *Maestosa sonata sentimentale* entstand in Wien im Jahre 1828. Als Reverenz vor dem Wiener Publikum wählte Paganini die Hymne Joseph Haydns »Gott erhalte Franz den Kaiser« zum Thema einer Variationsfolge, der er zwei ausgedehnte Einleitungspartien voransetzt: ein Maestoso in As-Dur und ein Allegro agitato in E-Dur. Von den vier Variationen ist die dritte besonders interessant: Hier spielt der Solist das Thema in hoher Lage im Flageolet; durch die Holzbläserbegleitung entsteht ein überaus zartes Klanggespinnst, das eine eminente Klangphantasie Paganinis erkennen lässt.

Hans-Günter Klein

SONATA CON VARIAZIONI · NON PIÙ MESTA LE STREGHE

Gegenüber der Gattung des Konzerts, der in der Regel ein mehr oder weniger deutlich ausgeprägter kompositorischer Anspruch eigen ist, dienen die kleinen Konzertstücke mit

Orchesterbegleitung hauptsächlich der Entfaltung virtuoser Spieltechniken. Die Stücke sind als Variationszyklen – meist über einen gerade aktuellen Opern-»Schlager« – angelegt; der Exposition des Themas geht eine oft mehrteilige Einleitung feierlichen Charakters voraus.

Den Zyklus *Le streghe* (»Die Hexen«) komponierte Paganini 1813 über ein Thema aus dem Ballett *Il noce di Benevento* oder *Die Zauberschwester* mit der Musik des Mozart-Schülers Franz Xaver Süßmayr. Mit diesem Werk wurde Paganini in Mailand berühmt.

Die Variationen über *Non più mesta accanto al fuoco* entstanden zwischen 1817 und 1819: Im Januar 1817 war Rossinis *La Cenerentola*, der Paganini das Thema entnommen hat, in Rom uraufgeführt worden; und im August 1819 spielte Paganini die Variationen zum ersten Mal.

Der *Sonata con variazioni* liegt ein Thema aus der Oper *L'amor marinaro ossia Il Corsaro* von Joseph Weigl zugrunde (uraufgeführt 1797 in Wien). Beethoven verwendete dieses Thema für das Finale seines Klarinetten-Trios op. 11, und auch andere Komponisten schrieben darüber Variationsfolgen. Paganini trug seine Komposition, deren Titel »Sonata« allerdings irreführend ist, zum ersten Mal öffentlich im Jahre 1824 vor.

Hans-Günter Klein

24 CAPRICCI (CAPRICES) OP. 1

Seit Heinrich Heines Schilderung des dämonischen Paganini und seiner »schauerlich bizarren Erscheinung« rückten zahlreiche Legenden und Irrtümer um den »Vampir mit der Violi-

ne« (Heine) in den Rang von tatsächlichen Begebenheiten und Fakten. Eine differenzierte Analyse des Phänomens Paganini erfolgte erst in den letzten Jahren und zeitigte verschiedene Aspekte. Die aus Bildern und Augenzeugenberichten gewonnene Rekonstruktion seiner Technik offenbarte etwa, dass er den rechten Oberarm eng an den Körper presste, vor allem den Unterarm für die Bogenführung benutzte, den Bogen zwischen Daumen und erstem Finger hielt und ihn mit dem kleinen Finger austarierte. Eine sachliche historische Würdigung zerstörte auch die Legende von Paganinis frühem Weltruhm. Zwar debütierte er bereits als Elfjähriger in Genua, doch der große Durchbruch als Solist – nach mehreren Jahren, in denen er als Geiger, Dirigent und Kammermusiker am Fürstenhof in Lucca wirkte – gelang ihm erst 1813 in Mailand. Seine internationale Karriere datiert gar erst vom legendären Wiener Konzert am 29. März 1828, dem innerhalb weniger Wochen 13 weitere Konzerte folgten. – Musiksoziologen erforschen die massenpsychologischen Voraussetzungen für die Entstehung jenes Virtuosentums, das den Kult um den begnadeten Ausnahmemenschen inszenierte und dessen Ausprägung in der nachnapoleonischen Zeit mehr als ein Zufall war. Schließlich hat die Anwendung musikalisch-ästhetischer Kriterien erwiesen, dass die pauschale Abwertung seines Gesamtschaffens (»Musik eines komponierenden Virtuosen«) nicht gerechtfertigt ist. Fünf zu Lebzeiten gedruckte Opera (außer den Capricci noch insgesamt zwölf Sonaten für Violine und Gitarre, opp. 2 & 3, und sechs Quartette für Violine, Viola, Cello und Gitarre, opp. 4 & 5) sowie etwa 70 größere und kleinere Werkreihen belegen das kompositorische Talent des Geigers, der bei Francesco

Gnecco und Gaspare Ghirelli das Kompositionshandwerk erlernt hatte.

An Berlioz' ins Maßlose und Utopische zielenden Musikträumen ebenso wenig interessiert wie an Mendelssohns klassizistischer Diszipliniertheit, konzentrierte sich Paganini – hierin Chopin ähnlich – auf ein einziges Instrument. Seine 1820 veröffentlichten 24 Capricci für Violine solo stehen formal den romantischen Kleinformen nahe, doch betonten sie weniger das poetische als das technisch-pädagogische Moment. »Den Künstlern« (»Agli Artisti«) gewidmet, lehnen sie sich an Locatellis *L'arte del violino* (1733) an, steigern aber dessen technische Anforderungen ins Artistische und kaum für möglich Gehaltene. Die Kombination von Arpeggien in Vierergruppen, triolischen Terzen und dreistimmigen, der Gitarre abgelauchten Akkorden bildet den Einstieg in die violinistische Kletterwand von höchstem Schwierigkeitsgrad. Oktaven-Doppeltriller, Dezimengänge, riesige Sprünge und ein wucherndes Figurenwerk lenken leicht von den musikalischen Reizen der Sammlung ab, in der sich auch gelungene Charakterstücke ausmachen lassen (Nr. 9 mit der Imitation von Flöten und Hörnern, Nr. 14 als Reminiszenz an Militärmusik). Die größte Nachwirkung ging von der 24. Caprice aus: Liszt, Brahms, Rachmaninow, Blacher und Lutosławski wurden davon zu eigenen Etüden- bzw. Variationszyklen angeregt und haben auf diese Weise dem Genie des Genuesers ihre Reverenz erwiesen.

Uwe Kraemer

SONATA NAPOLEONE · I PALPITI PERPETUELA

Paganinis Konzertstücke für Violine und Orchester sind Glanzstücke eines Virtuosen, der hier deutlich erkennen lässt, dass ihm diese Werke der Entfaltung seines technischen Könnens dienen: hier führt ein Geiger seine atemberaubenden Spieltechniken vor – ein kompositorischer Anspruch, wie er in den Violinkonzerten festzustellen ist, wird weder erstrebt noch vorgetäuscht. Das Orchester dient als klangliche Stütze und erhält in der Regel keinen speziellen Eigenwert. So ist auch der Begriff der »Sonate« nicht im herkömmlichen Sinne zu verstehen, sondern lediglich als »Spielstück«. Im Gegensatz zu der 1832 entstandenen »Perpetuela«-Komposition, einem dreiminütigen rasanten Feuerwerk, sind die »Napoleone«- und die »Palpiti«-Sonate Variationszyklen. Diese Form ist – in ihrer Ausprägung um 1820 – für die Vorführung von virtuoser Spieltechnik in besonderem Maße geeignet: die einzelnen Variationen sind im Allgemeinen relativ kurz und stehen reihungsartig nebeneinander, sodass sich keine tiefergreifenden künstlerischen Gestaltungsprobleme ergeben. Dem Thema, das variiert wird, werden ein oder zwei unterschiedliche Einleitungsteile vorangeschickt, die – meist im langsamen Tempo – dem Geiger die Möglichkeit geben, einen vollen, edlen Kantilenenton zu entfalten.

So folgt in der »Napoleone«-Sonate auf die Adagio-Introduktion des Orchesters ein Larghetto-Teil im 6/8-Takt, dessen Thema pastoralen Charakter trägt. Dieses Thema bildet auch die Grundlage für den Variationenteil: Im Andantino-Tempo und 2/4-Takt erhält es einen marschähnlichen Charakter und wird in drei Variationen verarbeitet. Diese Sonate ist die erste

Komposition, die Paganini ausschließlich für das Spiel auf der G-Saite komponiert hat. Sie entstand 1807 zu Napoleons Namenstag am Hofe der Fürstin von Lucca, einer Schwester Napoleons.

Ein anderes berühmtes Stück jener Zeit war die Arie »Di tanti palpiti« aus Rossinis Oper *Tancredi* (1813). In seiner Komposition über dieses Thema fügt Paganini zwischen die Larghetto-Introduktion und den Variationenteil noch ein »Recitativo« ein, das »con grande espressione« zu spielen ist – ein deutlicher Hinweis auf die Nachahmung eines vokalen Charakters.

Hans-Günter Klein

NEL COR PIÙ NON MI SENTO · DUO MERVEILLE VARIATIONEN ÜBER »GOD SAVE THE KING«

Den Variationen *Nel cor più non mi sento* liegt eine Arie aus der Oper *La molinara* (1798) von Paisiello zugrunde. Sie existieren in wenigstens drei Fassungen, deren erste im Jahre 1821 in Neapel komponiert wurde. Dann gibt es eine Version für zwei Violinen und Violoncello, während die dritte und bekannteste von dem Frankfurter Orchesterleiter Carl Guhr (1787–1848) aus dem Gedächtnis niedergeschrieben wurde. Guhr war ein so gründlicher Kenner der Technik Paganinis, dass er eine Abhandlung schrieb mit dem Titel: *Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen* (1830): darin veröffentlichte er seine Fassung mit dem Untertitel »Introduktion und Variationen«. Nach einem Capriccio ohne Taktangabe kommt das Thema, dem sieben Variationen folgen, alle im 6/8-Takt.

Die Sonata in do maggiore (C-Dur) für Violine solo, auch bekannt als »Duo merveille« oder »Merveille de Paganini«, ist ein Jugendwerk, das der Prinzessin Élisabeth Baciocchi gewidmet ist, einer Schwester Napoleons, die Paganini von 1806–1808 als Konzertmeister für ihr eigenes Orchester in Lucca engagiert hatte. Diese Sonate, die zum ersten Mal in Guhrs Abhandlung gedruckt wurde, ist auf zwei Systemen notiert und stellt das allererste Beispiel dar für die Kombination von Bogentechnik und Pizzicato der linken Hand.

In einem Brief an seinen Freund Luigi Germinelli schrieb Paganini: »Ich habe eine zusammenhängende Variationsfolge über das Thema *God Save the King* geschrieben, die nur auf meiner Violine vorgetragen werden soll, um die Ungläubigen zu überzeugen.« Die Variationen wurden ursprünglich für Violine solo konzipiert, aber später fügte Paganini eine

Orchesterbegleitung hinzu. Paganinis Inspirationsquelle für die Variationen war die preußische Hymne »Heil dir im Siegerkranz«, die musikalisch genau der englischen Hymne »God Save the King« entspricht; aus Paganinis Briefen ist jedoch ersichtlich, dass er immer den englischen Titel benutzte, der diesem Werk seither anhaftet. In einem Benefizkonzert in Berlin, am 29. Mai 1829, wurden die Variationen über das Thema »God Save the King« von Paganini gespielt. Anlässlich dieses Konzerts ernannte der preußische König Friedrich Wilhelm III. ihn zum Kammervirtuosen. Zwei Jahre später wurde das Werk in London aufgeführt. Diese Variationen sind vielleicht das beste und einprägsamste Beispiel der Virtuositätskunst Paganinis.

Edward Neill

Übersetzung: Christiane Jacobsen

NICOLÒ PAGANINI : ŒUVRES POUR VIOLON

LES CONCERTOS N° 1 ET N° 2

Nicolò Paganini fut une des plus troublantes incarnations du romantisme : maigre, fiévreux, « diabolique », séducteur, capable de spectaculaires élans de générosité comme de la pire avarice, le personnage portait en lui tout ce qui pouvait frapper l'imagination du public. Un « adulte prodige », un être en qui le spectacle s'était personnifié. Parfaitement conscient de son impact, il savait soigner sa légende par des coups d'éclat et de folles audaces violonistiques qui en laissaient tout de même quelques-uns sceptiques. Car, si certains chroniqueurs écrivaient : « Il joue deux notes fulgurantes, cabalistiques, pour Satan qui chaque fois les dépose à la chancellerie du Ciel en acompte sur son recours en grâce auprès de Dieu », Spohr, pour ne citer que lui, se montrait plus réticent : « Ce qui intéresse le gros public vulgaire l'abaisse au rang de charlatan et ne parvient pas à compenser ses défauts : un son fort, un grand coup d'archet, et un phrasé du chant qui manque de goût. » Escroc doué d'un génial sens des affaires (il fut un des premiers à faire appel à un impresario) ou grand maître du violon à une époque où le public s'intéressait surtout aux prouesses pianistiques ? Nous ne le saurons jamais avec certitude, mais il reste indéniable que ses œuvres proposent des utilisations jusque-là inédites du violon et que, aujourd'hui encore, elles restent parmi les plus difficiles du répertoire malgré une considérable évolution de la technique.

Ces deux concertos nous montrent aussi une grande facilité d'invention mélodique (proche souvent du bel canto

rossinien) et un art pour trouver des formules qui frappent et se développent. Est-ce là musique, démonstration ou cohabitation ?

Le Premier Concerto apporte déjà une réponse. De structure classique, il allie une audacieuse virtuosité et de beaux développements mélodiques qui sont eux-mêmes les lieux de prouesses violonistiques. Le premier mouvement, Allegro maestoso, présente deux thèmes principaux, l'un ironique et dansant, l'autre plus calme voire mélancolique. Le développement n'est rien d'autre qu'une débauche d'harmoniques, de doubles cordes, de traits serrés, vertigineux, le tout sur un discret accompagnement de l'orchestre.

La réexposition n'a rien à envier au développement : on y trouve les pizzicati chers à Paganini et dus à son penchant pour la guitare (voir ses duos pour violon et guitare), les fameuses descentes chromatiques qui sont une sorte de signature des 24 Caprices, les « jetés », les harmoniques, l'utilisation d'un très large ambitus sur la corde de *sol* ... Un feu d'artifice qui, finalement, éclipse un peu la cadence : difficile, dans un tel concerto, de dire où se situe le « morceau de bravoure » !

L'Adagio s'ouvre sur une entrée mystérieuse de l'orchestre. Le violon déclame une mélodie sur des pizz des cordes de l'orchestre. Puis le chant s'amplifie et devient plus virtuose.

Le Rondo final présente une habile utilisation de la forme couplet-refrain. Le violon joue les refrains, l'orchestre les

couplets. Chaque refrain est en réalité une variation de l'énoncé d'origine, et son but est d'exploiter à chaque fois des difficultés techniques différentes.

Le Deuxième Concerto fonctionne tout à fait sur les mêmes principes, seuls les thèmes changent ! Les mélodies accrochent peut-être plus l'oreille que celles du Premier Concerto, et « La Campanella » du Rondo n'a certainement pas fini de connaître des heures de gloire.

Deux réponses s'imposent à l'attaque de Spohr : si Paganini a vraiment été un charlatan, il l'a dans ce cas été génialement, car c'est lui seul qui, par ses extraordinaires inventions, a permis au violon d'acquiescer au moins autant de ressources émotionnelles que le piano. Par ailleurs, s'il fut mauvais compositeur, il ne le fut pas assez pour dissuader Brahms, Liszt, Rachmaninov, Lutosławski, d'écrire des variations sur ses thèmes, mais il fut un assez redoutable connaisseur des ressources du violon pour les décourager de les destiner au violon lui-même ! L'Histoire a fait son tri.

LES CONCERTOS N° 3 ET N° 4

Le nom de Paganini est devenu synonyme de virtuosité. Grâce à sa remarquable habileté technique allée à son sens du spectacle et à son authentique génie artistique, il a fasciné et inspiré quelques-uns des plus grands musiciens de son époque. Pourtant, bien peu, si ce n'est aucun, de ces artifices techniques n'étaient originaux ; beaucoup avaient déjà été utilisés au début du XVIII^e siècle par ce prodigieux novateur qu'était Pietro Locatelli, cependant que toute l'échelle des moyens tels que les pizzicati à la main gauche, les harmoniques artificiels, les sauts audacieux et les coups d'archets

non orthodoxes furent exploités à la fin du XVIII^e siècle, notamment par le brillant mais instable violoniste bohémien Jakob Scheller et par le virtuose polonais August Duranowski. Les prouesses techniques de ces prédécesseurs de Paganini suscitèrent l'étonnement, mais cette réaction fut toutefois tempérée par le sentiment que de tels « trucs » sont indignes d'un artiste véritable. Néanmoins, le climat du XIX^e siècle était différent, l'époque est propice à celui qui sera en mesure de combiner la sorcellerie technique avec le langage musical plus émotionnel du romantisme. Paganini possédait toutes les qualités nécessaires : comme un écrivain l'observa en 1837 : « ce n'est pas seulement la perfection mécanique qui lui assure la maîtrise magique de l'instrument, mais le fait qu'il soit animé d'un esprit artistique qui pénètre les plus profonds secrets du beau et nous dévoile un monde magique et romantique » (Schilling : *Encyclopédie*, V. 347).

C'est dans une famille pauvre que naquit Nicolò Paganini à Gênes en 1782. Son père, un musicien amateur non dépourvu d'une certaine habileté, l'obligea dès le plus jeune âge à un strict régime d'exercices. Grâce à la sympathie et aux encouragements de sa mère et aussi à son talent inné, il fit de rapides progrès, si bien qu'à l'âge de onze ans il se produisit devant le public de sa ville, qui ne manqua pas de l'acclamer avec ferveur. Au cours des deux années suivantes il consolida sa maîtrise de la technique conventionnelle du violon et prit quelques leçons de composition chez Ferdinand Paer, le fameux compositeur d'opéra. La découverte de *L'arte del violino* (1733), traité presque oublié de Locatelli, le stimula dans sa recherche de perfection technique, et, comme il l'avouera plus tard, il apprit de Duranowski ses effets les plus

brillants et populaires. La connaissance du violoniste français Rodolphe Kreutzer (un des principaux disciples de Viotti), qui joua à Gênes en 1796–1797, lui ouvrit la voie du style de jeu noble et ample qui distingue l'école de Viotti. Avant qu'il n'écrive ses propres concertos, ceux de Viotti, Kreutzer et Rode figuraient en bonne place à son répertoire, et lorsqu'il se mit à la composition ses œuvres prirent principalement pour exemple les violonistes parisiens. Cela s'applique parfaitement à son tout premier concerto, en *mi* mineur – qu'il supprima rapidement –, dans lequel la forme et le style se basent sur les modèles parisiens ; même la technique ne fait pas preuve d'innovations significatives par rapport à ses prédécesseurs ; à cette époque, son écriture la plus exigeante se retrouvait dans ses pièces de courte durée.

Vers 1813, Paganini commença de se faire une réputation en Europe, mais ce ne fut pas avant les années 1820 qu'il put envisager de donner son premier concert hors d'Italie. Pendant des années, son Premier Concerto (1815–1816) fut le seul donné en concert, mais, voulant préparer la tournée qu'il avait projetée en Europe, Paganini en composa rapidement deux autres l'un à la suite d'autre. Le 12 décembre 1826 il écrivit de Naples à son ami L. G. Germi qu'ayant récemment achevé son Deuxième Concerto il avait maintenant « fini d'orchestrer un troisième avec une Polacca », ajoutant : « J'aimerais essayer ces concertos hors de ma propre contrée avant de les donner à Vienne, Londres et Paris ». Cependant, le Troisième Concerto ne semble pas avoir été créé avant le mois de juillet 1828 à Vienne. Dans l'ensemble, l'œuvre suit le modèle parisien, et les thèmes sont caractéristiques de cette école, particulièrement la mélodie d'ouverture de

l'Allegro marziale, le premier thème du violon dans l'Adagio et le thème principal de la Polacca. En revanche, les feux d'artifices techniques dépassent de beaucoup les concertos français, et la mélodie présente souvent des éléments typiquement italiens. Par exemple, le thème de la section trio de la Polacca, qui est joué sur la corde de *sol*, ne serait pas du tout déplacé dans un des opéras de son ami Rossini. Tous ces éléments sont façonnés par la personnalité du compositeur pour créer une œuvre hautement originale.

Les trois concertos de Paganini soulevèrent une grande admiration à Vienne, où le violoniste débuta sa tournée européenne en mars 1828. Mais il ressentit bientôt le besoin d'élargir son répertoire, et à l'automne 1829 il commença à travailler à son Quatrième Concerto. Le 16 octobre il écrivit de Leipzig à Germi qu'il avait « écrit le premier mouvement d'un concerto en *ré* mineur et un adagio en *fa* dièse mineur ». La fréquence accablante de ses concerts ne lui permit pas de terminer le Rondo galante à cette époque, mais en février 1830 il écrivit à Germi, cette fois de Francfort, pour dire que l'œuvre était achevée. On lui impute la remarque suivante à propos du nouveau concerto : « Je veux le déflorer à Paris ». Pourtant, il le joua à maintes reprises en Allemagne au cours de l'année 1830. L'Allegro maestoso et l'Adagio flebile con sentimento sont fortement teintés de romantisme, tandis que la fertilité de l'invention technique et le génie mélodique traversent l'œuvre entière. Après le succès retentissant de la première parisienne, le 13 mars 1831, le critique Castil-Blaze observa que l'œuvre présente une forme très originale et qu'elle contient maints effets hautement picturaux. Parmi ces effets s'inscrivent sans aucun doute l'utilisation d'un triangle *obbligato* dans le Rondo.

La réticence de Paganini à révéler les secrets de son art à ses rivaux empêcha la publication de ses concertos et de tout le reste de son répertoire de concert virtuose. A sa mort en 1840, ses manuscrits furent remis à son fils Achille, et en 1851 les deux premiers concertos parurent en même temps que quelques-unes de ses nombreuses autres œuvres. Les concertos du présent enregistrement sont toutefois demeurés à l'état de manuscrits jusque dans les années 1970.

LE CONCERTO N° 5

Sous sa forme actuelle, le Cinquième Concerto pour Violon de Paganini est l'œuvre de trois artistes différents.

De Paganini lui-même n'a été conservée que la partie de violon, contenue dans le manuscrit qui peut même être éventuellement daté des dernières années de sa vie ; on peut supposer qu'il n'a même pas composé la partie orchestrale et n'a donc jamais exécuté le concerto lui-même. Après la mort de Paganini en 1840, son fils Achille chargea deux maîtres du conservatoire de Parme, le pianiste et professeur de composition Giusto Dacci, et le violoniste Romeo Franzoni, d'arranger pour violon et piano, afin de pouvoir les faire exécuter dans cette distribution, des compositions de concertos inédites provenant des papiers laissés par le musicien : ce fut également ce qui se produisit dans le cas du Concerto pour Violon en *la* mineur, dont Dacci eut à composer lui-même la partie de piano. Au XX^e siècle, cette partie de piano fut orchestrée par le musicologue italien Federico Mompellio, dont la version fut donnée en première exécution à Sienne en 1959. Une comparaison avec les concertos que Paganini acheva lui-même permet de se rendre compte que ce concer-

to n'a pas été écrit par une seule main et d'un seul « jet ». L'achèvement de la composition n'en a pas moins rendu possible l'exécution d'une œuvre dont les thèmes possèdent une grande force expressive, et dans laquelle le matériau motivique et le feu d'artifice de la virtuosité se trouvent combinés avec infiniment plus de raffinement qu'on ne peut l'observer dans les concertos antérieurs de Paganini. Le thème principal du premier mouvement, également utilisé par Paganini dans d'autres compositions, a un ton de marche funèbre, et dégage la même impression de gravité et de retenue que les dramatiques parties récitatives ou le thème secondaire sentimental et arioso. À ces caractères expressifs s'opposent les éléments rossiniens du traitement mélodique et de l'instrumentation, ce qui engendre un singulier mélange de styles, qui est d'ailleurs déjà inhérent à la partie de soliste telle que l'a conçue Paganini. L'élégiaque cantilène en *mi* mineur du mouvement lent met en évidence, avec autant de netteté que le thème tzigane du Finale à bis, les qualités de « mélodiste » de Paganini.

LE CONCERTO OPUS POSTHUME (N° 6)

Découvert en dernier, le Concerto en *mi* mineur est, sinon le premier concerto composé par Paganini, du moins antérieur à tous les autres. C'est pourquoi, malgré son titre de « Sixième Concerto » (au sens où l'on en connaissait cinq avant lui), on peut envisager de l'inscrire au catalogue sous le numéro « zéro ». Cette composition, retrouvée en 1972 chez l'antiquaire londonien Hermann Baron sous forme de copie non autographe (le frontispice porte le titre « Grand Concerto de Nicolò Paganini »), se compose de deux manuscrits : l'un

comporte la partie soliste, et l'autre l'accompagnement à la guitare, dont s'est servi Federico Montpellio pour réaliser l'orchestration publiée ensuite par l'Istituto di Studi Paganiniani de Gênes.

Le Concerto en *mi* mineur est indiscutablement une œuvre de jeunesse, même si nous manquons d'éléments précis pour le dater. Il porte l'empreinte de compositeurs que Paganini connaissait bien pour les avoir inscrits au répertoire de ses débuts : Kreutzer, Rode et Viotti, sans compter quelques réminiscences techniques d'Alessandro Rolla. La virtuosité est ici moins évidente que dans les œuvres postérieures ; mais elle est aussi moins marquée que dans les *Quatorze Variations sur la Carmagnole* pour violon et accompagnement de guitare (plus expérimentales), composées pour le public génois francophile de 1795 par un Paganini à peine âgé de treize ans. Toutefois, même en l'absence de *pizzicati* de la main gauche, d'harmoniques et de crépitements de doubles cordes, la personnalité propre du Génois apparaît en filigrane : par exemple dans les sauts de registre, les passages tumultueux, les montées vertigineuses et les descentes très rapides. Le caractère chantant est déjà très marqué, au point que le premier thème du Risoluto contient, en moins éclatant, l'incipit de la partie soliste du Premier Concerto.

De manière très « paganinienne », le premier mouvement du Sixième Concerto, s'il apporte un grand soin à la forme, ne comporte pas, dans son centre, de véritable développement thématique, mais une succession de motifs de virtuosité violonistique, précédée par une sorte d'« introduction en forme de caprice ».

L'Adagio (en *mi* majeur), avec ses deux petites cadences non écrites, laissées à l'appréciation et au goût de l'interprète, est empreint d'intimité et d'une grande pureté. Par ses accents romantiques et son ton de « romance sans paroles » à la Mendelssohn, il échappe aux canons dramatiques qui seront ceux de la plupart des concerti suivants.

En revanche, le finale est quelque peu prolixe : c'est un Rondo sur un rythme et un schéma de polonaise, comme dans certains mouvements finaux de Viotti et Kreutzer (que nous avons déjà cités), et comme dans la dernière partie du Troisième Concerto en *mi* majeur. Ainsi que le fait remarquer Mompellio, le troisième couplet de ce « Rondo ou Polonaise » a le caractère d'une « étude brillante », et rappelle fortement, du point de vue expressif et rythmique, le Presto du Onzième Caprice.

Arièle Butaux (1, 2) ; Clive Brown (3, 4)

Traduction : Carole Boudreault (3, 4) ;

Hans-Günter Klein (5)

Traduction : Jacques Fournier (5) ;

Alberto Cantù (6)

Traduction : Brigitte Olivieri (6)

LA PRIMAVERA MAESTOSA SONATA SENTIMENTALE

La sonate *La primavera* (Le Printemps), en *la* majeur, composée en 1838, constitue par contre une composition « sui generis ». À une brève introduction succède un Larghetto qui doit être exécuté « cantabile amoroso » et qui est doté d'une

grande variation ; vient ensuite un épisode de transition comprenant un récitatif et une cadence ; puis se fait entendre un « Tema gentile » (Andante) avec quatre variations et un finale (più presto), page de bravoure, regorgeant d'acrobaties techniques, qui révèle en Paganini le grand magicien du violon qui suscita l'enthousiasme frénétique de ses contemporains.

La *Maestosa sonata sentimentale* fut composée à Vienne en 1828. En guise d'hommage au public viennois, Paganini choisit l'hymne de Joseph Haydn « Gott erhalte Franz den Kaiser » comme thème d'une série de variations qu'il fait précéder de deux sections introductives assez développées, un adagio en *la* bémol majeur et un Allegro agitato en *mi* majeur. La troisième des quatre variations est particulièrement intéressante ; le soliste y joue le thème dans le registre supérieur, en flageolet, et l'accompagnement des bois fait naître une texture musicale infiniment délicate qui révèle l'éminente imagination sonore de Paganini.

Hans-Günter Klein

Traduction : Jacques Fournier

SONATA CON VARIAZIONI · NON PIÙ MESTA LE STREGHE

Le streghe, Non più mesta accanto al fuoco, et la *Sonata con variazioni* (connue également sous le titre de « Variations sur un thème de Joseph Weigl »), font partie des variations de bravoure, à exécuter en concert avec accompagnement d'orchestre.

La première exécution de *Le streghe* (« Les Sorcières ») eut lieu en 1813 à Milan, où naquit la renommée européenne de Paganini. Cette composition emprunte au ballet de Viganò / Süßmayr, *Le Noyer de Benevento*, un solo de hautbois qui commente l'arrivée de sorcières sous le noyer, pour le sabbat.

C'est à *La Cenerentola* de Rossini que Paganini emprunte *Non più mesta accanto al fuoco* (créé à Naples en 1819) en reprenant le Rondeau du même nom, dont il transpose au violon les schémas mélodiques et vocaux. Preuve supplémentaire de la sympathie, non seulement humaine, mais artistique, qui existait entre Paganini et Rossini.

La *Sonata* (ou *Suonata*, selon le titre original) *con variazioni* en *mi* majeur fut créée à Gênes en 1824. Le thème de Weigl, tiré de l'opéra *L'amor marinaro ossia Il Corsair* (1797), est celui qu'ont déjà utilisé Hummel, Gelinek, Rolla, Wölfl, ainsi que Beethoven dans une œuvre de jeunesse : à la fin du Trio en *si* bémol majeur pour piano, clarinette ou violon et violoncelle op. 11 (1798), ce même air sert une fois encore de point de départ à des variations. Dans ces variations, comme dans celles qu'il composa au cours de sa grande tournée de 1828–1834 en Europe, Paganini exploite toutes les possibilités du violon : tournures mélodiques de caractère badin, ou éloquent et suave dans les passages d'introduction

qui restent sans rapport avec le thème varié ; feux d'artifice de coups d'archet transcendants dont la virtuosité rappelle celle des cabalettes de l'opéra de l'époque ; crépitements de pizzicati de la main gauche, empruntés à la guitare et réinventés au violon ; harmoniques doubles suspendus en l'air comme dans un numéro d'acrobate sans filet ; double cordes rapides et aiguës ; fulgurants sauts de tessiture et expansifs passages en mineur. Ce sont là toutes les facettes d'un art du violon auquel les virtuoses de la lignée de Paganini, de Ole Bull à Vieuxtemps, Wieniawski et Sarasate, n'auront plus grand-chose à ajouter.

Alberto Cantù

de l'Istituto di Studi Paganiniani de Gênes

Traduction : Brigitte Olivier

LES 24 CAPRICCI (CAPRICES) OPUS 1

Depuis la description que fit Heinrich Heine du diabolique Paganini et de son « aspect bizarre jusqu'à donner des frissons », de nombreuses légendes et erreurs au sujet du « vampire au violon » (Heine) se sont vues promues au rang de faits et d'événements réels. C'est seulement au cours de ces dernières années qu'a eu lieu une analyse plus nuancée du cas Paganini, permettant diverses perspectives. La reconstitution de sa technique, grâce à l'observation de gravures de l'époque et à la consultation de témoignages, a révélé qu'il gardait la partie supérieure du bras droit étroitement serrée contre son corps, qu'il utilisait principalement l'avant-bras pour la conduite de l'archet, qu'il tenait l'archet entre le pouce

et l'index, et en contrôlait l'équilibre au moyen de l'auriculaire. Une étude historique objective a également détruit la légende selon laquelle Paganini aurait connu très tôt le succès mondial. Il est vrai qu'il débuta à Gênes à l'âge de onze ans, mais ce fut seulement en 1813, à Milan, qu'il perça comme soliste, après plusieurs années passées à la cour princière de Lucques comme violoniste, chef d'orchestre et interprète ou musique de chambre ; sa carrière internationale date du célèbre concert viennois du 29 mars 1828, qui fut suivi par treize concerts supplémentaires. Les sociologues spécialisés dans la phénoménologie musicale effectuent des recherches sur les conditions psychologiques collectives qui purent donner naissance au culte de la virtuosité qu'on voua à cet être d'exception, et qui se développa à l'époque postnapoléonienne, ce qui n'est pas un hasard. L'application de critères relevant de l'esthétique musicale a prouvé que le rejet en bloc de l'œuvre de Paganini sous prétexte qu'il s'agirait de la « musique d'un virtuose également compositeur » n'est pas justifié. Cinq des séries d'œuvres qui furent imprimées de son vivant (en plus des Capricci, elles consistent au total en 12 Sonates pour violon et guitare, opp. 2 et 3, et en six Quatuors pour violon, alto, violoncelle et guitare, opp. 4 et 5) ainsi qu'environ 70 ensembles d'ouvrages plus ou moins importants démontrent le talent d'un violoniste qui avait appris le métier de compositeur auprès de Francesco Gnecco et Gaspare Ghirelli.

Aussi peu intéressé par les chimères musicales de Berlioz, qui se perdaient dans la démesure et l'utopie, que par la discipline de Mendelssohn, reprise du classicisme, Paganini, semblable en cela à Chopin, se concentra sur un seul instrument. Ses 24 *Capricci* pour violon solo, publiés en 1820, se

rapprochent certes, de par leur forme, des pièces romantiques de brèves dimensions, mais ils soulignent moins l'élément poétique que l'aspect technique et didactique. Dédiés « aux artistes » (« Agli Artisti »), ils s'inspirent de *L'arte del violino* (1733) de Locatelli, dont ils poussent les difficultés techniques jusqu'à l'acrobatie et à des prouesses que l'on ne croyait guère possibles. La combinaison d'arpèges groupés par quatre, de triolets en tierces et d'accords à trois voix, repris de la guitare, constitue le début d'une escalade violonistique conduisant au plus haut degré de difficultés. Les doubles trilles en octave, les passages de dixième, les sauts géants et la prolifération de figuration détournent quelque peu l'attention des attraits purement musicaux du recueil, dans lequel on peut également découvrir des morceaux de caractère fort réussis (le n° 9 avec son imitation de flûtes et de cors, le n° 14 qui est une réminiscence de musique militaire). C'est le Caprice n° 24 qui eut le plus grand retentissement : Liszt, Brahms, Rachmaninov, Blacher et Lutosławski s'en inspirèrent pour certains cycles d'études et de variations, exprimant de la sorte leur déférence à l'égard du musicien génois.

Uwe Kraemer

Traduction : Jacques Fournier

SONATA NAPOLEONE · I PALPITI PERPETUELA

Les Morceaux de concert pour violon et orchestre de Paganini sont des pages de bravoure écrites par un virtuose ne

cherchant pas à dissimuler que ces œuvres lui servent à déployer sa technique : un violoniste fait ici démonstration de ses stupéfiantes ressources d'exécution sans prétendre à un raffinement structurel comparable à celui qui s'affirme dans les concertos de violon. L'orchestre sert de support sonore et ne joue pas, en règle générale, de rôle spécifique. Aussi ne faut-il pas prendre ici le terme de « sonate » dans l'acception traditionnelle, mais tout simplement dans celle de « morceau d'exécution ». Au contraire de *Perpetuela*, composition datant de l'année 1832 et constituant un éblouissant feu d'artifice de trois minutes, les Sonates « Napoléon » et « Palpiti » sont des cycles de variations. Cette forme – sous l'aspect où elle se présente vers 1820 – se prête tout particulièrement aux démonstrations de virtuosité technique ; les diverses variations sont en général relativement brèves et simplement juxtaposées, formant une structure simple. Le thème soumis à la variation est précédé d'un ou deux épisodes introductifs de caractère différent : le plus souvent de tempo lent, ils donnent au violoniste la possibilité de faire s'épanouir une cantilène aux accents pleins et nobles.

C'est ainsi que, dans la Sonate « Napoléon », l'introduction orchestrale Adagio est suivie d'une section Larghetto à 6/8 dont le thème affiche un ton pastoral. Ce thème fournit également la base de l'épisode à variations : de tempo Andantino et à 2/4, il adopte un ton de marche et donne lieu à trois variations. Cette sonate est la première composition que Paganini ait entièrement destinée à la corde de *sol*. Elle vit le jour en 1807 à l'occasion de la célébration de la fête de Napoléon à la cour de la princesse de Lucques, sœur de l'empereur. Air célèbre de l'époque, « Di tanti palpiti » provient de

l'opéra *Tancredi* (1813) de Rossini. Dans sa composition sur ce thème, Paganini intercale encore entre l'introduction Largo et les variations elles-mêmes un « recitativo » qui doit être joué « con grande espressione », nette allusion à l'origine vocale de la pièce.

Hans-Günter Klein

Traduction : Jacques Fournier

NEL COR PIÙ NON MI SENTO DUO MERVEILLE · VARIATIONS SUR « GOD SAVE THE KING »

Les Variations « Nel cor più non mi sento » ont été tirées d'une aria de l'opéra *La molinara* (1798) de Paisiello. Il en existe au moins trois versions : une première, composée à Naples en 1821, une deuxième, écrite pour deux violons et un violoncelle, et une troisième, la plus connue, reconstituée de mémoire par le chef d'orchestre francfortois Carl Guhr (1787–1848). Guhr avait sur la technique de Paganini des connaissances si approfondies qu'il écrivit un traité intitulé *Über Paganinis Kunst, die Violine zu spielen* (1830) (« L'art de Paganini de jouer du violon »). Dans cet ouvrage, il publiait sa version des Variations qu'il avait sous-titrée « Introduction et Variations ». Après un capriccio sans indication de mesure apparaît le thème suivi de sept variations, toutes dans une mesure à 6/8.

La *Sonata in do maggiore (ut majeur)* pour violon solo, également connue sous le nom de « Duo Merveille » ou de « Merveille de Paganini », est une œuvre de jeunesse dédiée

à la princesse Élisabeth Baciocchi, une sœur de Napoléon, qui avait engagé Paganini comme chef d'orchestre et premier violon solo de son orchestre personnel à Lucques de 1806 à 1808. Cette sonate, imprimée pour la première fois dans l'ouvrage de Guhr, est notée suivant deux systèmes et constitue le tout premier exemple du jeu combiné de l'archet et des pizzicati de la main gauche.

Dans une lettre à son ami Luigi Germin, Paganini écrit : « J'ai composé une suite de variations sur le thème *God Save the King* destinée à n'être interprétée que sur mon violon afin de convaincre les incrédules. » À l'origine, ces Variations avaient été composées pour violon solo. Plus tard, Paganini y ajouta un accompagnement d'orchestre. L'hymne prussien « Heil dir im Siegerkranz » qui musicalement est l'équivalent exact de l'hymne anglais « God Save the King », inspira à Paganini ces Variations. De ses lettres, il ressort néanmoins que Paganini employait toujours le titre anglais sous lequel depuis on désigne cette œuvre. Paganini joua les Variations sur le thème « God Save the King » dans un concert donné au bénéfice des pauvres le 29 mai 1829 à Berlin. À l'occasion de ce concert, le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III lui conféra le titre de virtuose. La composition fut jouée à Londres deux ans plus tard. Ces Variations constituent probablement le témoignage le plus marquant de la virtuosité de Paganini.

Edward Neill

Traduction : Michèle Gottsleben

ADD

Recordings: London, Barking Town Hall, 1/1974 (Concerto No. 5 [mvmts. 1 & 2]; 1/1975 (Concertos Nos. 1–4, 5 [mvmt. 3]); 4/1975 (La primavera, Non più mesta, Le streghe); 1/1976 (Maestosa sonata sentimentale, Sonata con variazioni, Sonata Napoleone, I palpiti, Perpetuela); Dagenham, Civic Centre, 1/1974 (Concerto No. 6); Munich, Herkulesaal, 5/1977 (Capricci); 1/1978 (Nel cor più non mi sento, Duo merveille, God Save the King)

Executive Producer: Rainer Brock

Recording Producers: Rainer Brock / Werner Mayer (Concerto No. 5 [mvmts. 1 & 2]); Werner Mayer (Concertos Nos. 1–4, 5 [mvmt. 3], Capricci, Nel cor più non mi sento, Duo merveille, God Save the King); Rainer Brock (Concerto No. 6, La primavera, Non più mesta, Le streghe); Klaus Hiemann (Maestosa sonata sentimentale, Sonata con variazioni, Sonata Napoleone, I palpiti, Perpetuela)

Balance Engineers (Tonmeister): Klaus Scheibe; Günter Hermanns (Capricci, Nel cor più non mi sento, Duo merveille, God Save the King)

Recording Engineers: Klaus Behrens; Volker Martin (Concertos No. 5 [mvmts. 1 & 2], No. 6); Jobst Eberhardt (Nel cor più non mi sento, Duo merveille, God Save the King)

© 1974 (Concerto No. 6) / 1975 (Concertos Nos. 1–5) / 1976 (Le streghe) / 1977 (La primavera, Maestosa sonata sentimentale, Non più mesta, Sonata con variazioni, Sonata Napoleone, I palpiti, Perpetuela) / 1978 (Nel cor più non mi sento, Duo merveille, God Save the King, Capricci) Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 1974–78 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet texts: © 1977 (Sonata Napoleone, I palpiti, Perpetuela) / 1978 (Nel cor più non mi sento, Duo merveille, God Save the King, Capricci) Edward Neill; © 1988 (Concertos Nos. 3–6, La primavera, Maestosa sonata sentimentale, Sonata con variazioni, Non più mesta, Le streghe) Clive Brown; © 1977 (Sonata Napoleone, I palpiti, Perpetuela) / 1977, rev. 1988 (La primavera, Maestosa sonata sentimentale) / 1986 (Concertos Nos. 1 & 2) / 1988 (Concertos Nos. 3–6, Sonata con variazioni, Non più mesta, Le streghe) Dr. Hans-Günter Klein; © 1978 (Capricci) Dr. Uwe Kraemer; © 1986 (Concertos Nos. 1 & 2) Arièle Butaux; © 1988 (Concerto No. 6, Sonata con variazioni, Non più mesta, Le streghe) Dr. Alberto Cantù

Cover Photo © Werner Neumeister ·

Booklet Photos © Clive Barda (pp. 2 & 9)

Project Management: Harald Reiter

Booklet Editor: Annette Nubbemeyer

Design: Julia Becker

