



PAGANINI 24 CAPRICES
SUEYE PARK

PAGANINI, NICCOLÒ (1782–1840)

24 CAPRICES FOR VIOLIN SOLO (1802–17)

❶	No. 1 in E major. <i>Andante</i>	1'52
❷	No. 2 in B minor. <i>Moderato</i>	3'24
❸	No. 3 in E minor. <i>Sostenuto – Presto – Sostenuto</i>	3'50
❹	No. 4 in C minor. <i>Maestoso</i>	7'08
❺	No. 5 in A minor. <i>Agitato</i>	3'05
❻	No. 6 in G minor. <i>Lento</i>	3'32
❼	No. 7 in A minor. <i>Posato</i>	4'34
❽	No. 8 in E flat major. <i>Maestoso</i>	3'01
❾	No. 9 in E major (The Hunt). <i>Allegretto</i>	2'51
❿	No. 10 in G minor. <i>Vivace</i>	2'30
⓫	No. 11 in C major. <i>Andante – Presto – Andante</i>	4'09
⓬	No. 12 in A flat major. <i>Allegro</i>	3'02
⓭	No. 13 in B flat major (The Devil's Laughter). <i>Allegro</i>	2'40

14	No. 14 in E flat major. <i>Moderato</i>	1'25
15	No. 15 in E minor. <i>Posato</i>	3'25
16	No. 16 in G minor. <i>Presto</i>	1'42
17	No. 17 in E flat major. <i>Sostenuto – Andante</i>	4'05
18	No. 18 in C major. <i>Corrente – Allegro</i>	2'44
19	No. 19 in E flat major. <i>Lento – Allegro assai</i>	3'53
20	No. 20 in D major. <i>Allegretto</i>	3'31
21	No. 21 in A major. <i>Amoroso – Presto</i>	3'26
22	No. 22 in F major. <i>Marcato</i>	2'16
23	No. 23 in E flat major. <i>Posato – Minore – Posato</i>	4'03
24	No. 24 in A minor. <i>Tema. Quasi presto – Variazioni I–XI – Finale</i>	4'35

TT: 82'41

SUEYE PARK *violin*

INSTRUMENTARIUM

Violin: Joseph Guarneri 'del Gesù' 1739 (kindly loaned by Wolfgang Hamberger). Bow: Heinrich Knopf 1865

EDITIONS USED AT THE RECORDING

Facsimile of Paganini's autograph manuscript; Urtextausgabe, Henle Verlag

We live in an age when demystifying legendary names has become something of an intellectual pastime. Yet in the case of **Niccolò Paganini**, even the most colourful of contemporary reports provide vital evidence as to how his seemingly inexplicable talent was perceived at the time. He actively encouraged the popular notion that he had paranormal capabilities – he described it as an electrical surge flowing through him – and that he was in league with the Devil himself. Painfully thin and sallow of complexion (Paganini suffered ill-health for much of his life), dressed in black, topped off by a mane of long jet-black hair, he created the impression of a ghoulish spectre floating around the stage. This intentionally cadaverous piece of theatre was further enhanced by his slightly misaligned jaw and asymmetrical facial features, the unfortunate result of a surgical operation.

To audiences of the Romantic age, these macabre visual enhancements were manna from heaven. Yet in truth, Paganini's astonishing technical prowess needed no on-stage blandishments to work its magic. Indeed, he was born with such a natural aptitude for the violin that even the most gifted of players in his native Genoa – most notably Antonio Cervetto and Giacomo Costa – struggled to keep pace with him. When Paganini quit the historic city in 1795 aged just 14, the most crucial event in his musical life had been a fleeting public appearance by the visiting Polish virtuoso August Duranowski (star pupil of Giovanni Battista Viotti), whose dazzling playing provided a vital source of inspiration. Away from Genoa, it was the same story – even such celebrated player-pedagogues as Alessandro Rolla (who lasted only one lesson), Ferdinando Paer, Gasparo Ghiretti and Rodolphe Kreutzer could offer little more than expert advice.

As a result, Paganini's playing was never honed in any particular style or school of playing, and it was this that more than anything confounded onlookers. Paganini's contortionist innovations were facilitated by hands of remarkable flexibility, as a result of his suffering from Ehlers-Danlos Syndrome. This helped enable him

to negotiate the violin at phenomenal speed without the inconvenience of constantly having to change thumb position. It also meant he could achieve huge intervallic stretches with unprecedented ease, complemented by his generously extended third and fourth fingers. The way he employed the bow added further to the mystique, his right arm being pulled in unconventionally close to the body while executing long *cantabile* ('singing') phrases, then with the elbow thrust dramatically high into the air when negotiating perilous sequences of 'flying' spiccato (lifted strokes) and ricochet (whereby the bow rebounds after striking the string).

A natural delight in subverting musical norms further enhanced his aura. Contrary to the prevailing interpretative tendency, he tossed off passages of scintillating bravado with nonchalant ease, as though he were a sleight-of-hand magician, whereas slow movements were ruminated upon at length, transforming the traditional Italian sunny intermezzo into heartfelt statements of unusual emotional resource. If the syntax of Paganini's music is unmistakably Rossinian, semantically speaking it belongs to the world of Edgar Allan Poe and Mary Shelley, in which the seemingly impossible constantly distorts our view of reality.

The sense of bewilderment and disbelief conjured up by Paganini was felt by some of the most distinguished musicians of the age. Felix Mendelssohn spoke wondrously of 'faultless execution beyond imagination', while Hector Berlioz described Paganini's playing as having the impact of 'a comet'. Following Paganini's 1829 Berlin debut, celebrated German Romantic poets Ludwig Rellstab and Johann Wolfgang von Goethe spoke in wonder at the magical sounds Paganini had created – including his trademark 'ghostly' harmonics and left-hand *pizzicato*. The poets' combined sense of awe turned to disbelief as the Italian snapped his strings one by one until only the lowest (G) string was left for him to perform his stratospheric miracles.

In an effort to keep his technical innovations a closely-guarded secret, Paganini personally distributed his hand-written orchestral parts and then meticulously

gathered them up after each concert. One trick was to enhance the natural brilliance of his D major Violin Concerto (No. 1) by recasting the orchestral parts in E flat, and then retuning his violin up a semitone by tightening the strings.

As an invaluable musical resource for future generations, Paganini enshrined his executant genius in the series of 24 solo Caprices he composed variously between 1802 and 1817, published by Ricordi in 1820 as his Op. 1 and headed by the composer 'agli artisti' ('to the artists'). Stylistically they reveal a composer very much in tune with the prevailing (Italian) operatic tendency, as encapsulated in the music of Rossini. Yet whereas the latter tends to veer uncomplicatedly towards the bright side of life, Paganini demonstrates in the caprices an almost Mozartian facility for occasionally shading his music with a strange sense of loss and foreboding.

Whereas most volumes of preparatory violin studies – including those (in approximate order of difficulty) by Heinrich Ernst Kayser, Jacques Féréol Mazas, Rodolphe Kreutzer, Jakob Dont and Pierre Rode – focus primarily on one aspect of technique at a time, Paganini often combines them simultaneously in ingenious ways. The very first Caprice in E major, for example, opens with a wide-stretched arpeggiated chord in extended first position and then requires the fingers to change configuration across all four strings every other beat with split-second timing and absolute cleanliness. This forms a secure basis for chordal multiple-stopping (the simultaneous sounding of two or more notes), which features briefly towards the end of the first section and then more spectacularly in rapid sequences of downwards and upwards thirds (taken in one bow). The bowing arm, meanwhile, must pick out the individual strings at high speed with a flying ricochet involving rapid rotation – four notes to the down bow, then four up. On a string instrument, the higher up the strings one moves the closer the intervals physically become, and Paganini exploits this with a series of rapid upward (then downward) position-changes on a diminished seventh chord, involving high-speed intonational reflexes.

Other left-hand techniques (many of them of unprecedented difficulty at the time) include octave trills (No.3), chains of upwards and downwards thirds and tenths (No.4), scintillating moto perpetuo stamina and agility (Nos 5 and 16), holding a melody finger down whilst ‘fluttering’ an accompaniment around it (No.6), melodies in consecutive octaves (Nos 7, 15 and 23), legato descending thirds (No. 13), dazzling octave mobility (middle section of No. 17), enhanced agility on the lowest string (No. 18), sustaining a melody against a held drone (No. 19), left-hand *pizzicato* and eerie harmonics (both No.24) .

Challenges for the bowing arm include sustaining a cantabile melody even when the bow is crossing two or three strings at a time (No.2), evenness of ricochet in uneven groupings (No.5), sequences of up-bow ricochet (No. 7), subtle tonal shadings in differentiated emulation of flutes and horns (No.9 – the horns re-emerge in No.14), creating the impression of a smooth legato in both melody and shifting accompaniment (No.11), and rapid alternation between flying ricochet and left-hand *pizzicato* (No.24).

There was a time when the caprices were specialist repertoire for the super-virtuoso, but in recent years the purely musical quality of these still fiendishly difficult pieces has become increasingly acknowledged. As one Liverpool critic put it in 1832 after seeing Paganini in concert at the height of his powers: ‘You draw a deep breath after he has departed and ask yourself if what you have just seen and heard be not a dream.’

© Julian Haylock 2017

Sueye Park

How come I started to play the violin?

As a little girl, aged just four, I went to eat in a restaurant with my parents. In the corner there were some musicians playing. I was enthralled by the violinist and immediately went over to him. With two chopsticks I tried to imitate his violin playing, full of enthusiasm. The violinist noticed me and spoke to me; I was briefly allowed to hold his violin. That was a very special moment! Shortly afterwards my mother bought me a tiny violin, and twelve years later I was recording the extremely virtuoso Caprices by Niccolò Paganini.

In 2009, when I was nine, I first met Professor Ulf Wallin. I played ‘only’ a Handel sonata and a Bach partita, from a well-known edition; then I asked why people don’t play from the composer’s original manuscript, as it is much ‘easier’ and more beautiful to do so (the composer’s original was reproduced as a facsimile in the printed edition). Both my playing and also the unusual fact that a nine-year-old girl was interested in the facsimile of a score impressed Prof. Wallin so much that he accepted me as a young pupil at the Hochschule für Musik Hanns Eisler.

Within two years I had progressed from Handel’s sonatas to the famous, exceptionally demanding First Violin Concerto by Paganini. Even then I felt a close connection with and enthusiasm for the music and personality of Paganini, the ‘Devil’s violinist’. When I was eleven I was invited by the Komische Oper in Berlin to perform the same concerto. This was followed by concert appearances in famous venues such as the Philharmonie and Konzerthaus in Berlin, the Lukaskirche in Dresden and the Tel Aviv Opera. That same year, while attending a master-class at Keshet Eilon in Israel, I drew significant motivation from a meeting with Ida Haendel. A little later I had an equally inspirational encounter with Ivry Gitlis.

My enthusiasm and musical repertoire extends from baroque works to contemporary compositions. As luck would have it, while I was discussing a solo recital

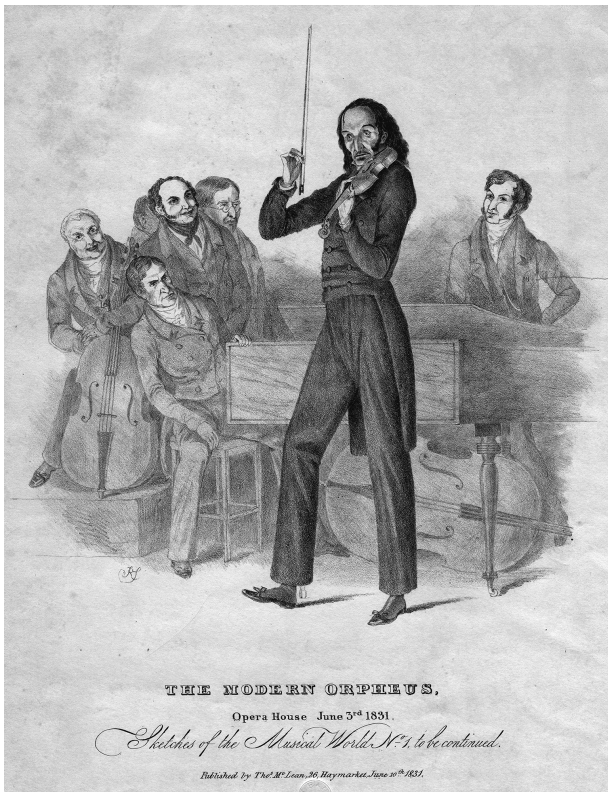
programme with Ulf Wallin (works by Bach, Ysaÿe and Paganini), he received a phone call from Switzerland – where the recital was to take place – asking whether, as a fifteen-year-old violin talent, I would have the interest and ability to play all of Paganini's Caprices in a single concert. After some intensive discussion we soon reached a verdict: yes! Both of us realized the scale of the challenge.

It took a lot of work, discipline, good collaboration and mental preparation. Moreover, examining various editions and a facsimile of Paganini's manuscript gave me new ideas and insights. As things turned out, when Rob Suff and Robert von Bahr from BIS Records heard a concert recording of me playing the *Introduction and Rondo Capriccioso* by Camille Saint-Saëns, they immediately offered me the chance to make this recording of all of Paganini's Caprices. Before making this important recording I performed all the caprices in various concert series. When the recording sessions finally began, I faced my greatest challenge: in just five days I had to record the most demanding works for solo violin. It is well-known that Paganini's favourite violin was a Guarneri 'del Gesù' ('Il Cannone'), and thus I was particularly happy to perform on a top-class instrument such as the Guarneri 'del Gesù' (Cremona 1739) that was placed at my disposal for this recording.

The influence of Paganini's virtuoso works on his contemporaries and on later composers from Robert Schumann and Franz Liszt to Witold Lutosławski and Alfred Schnittke is inestimable in terms of combining instrumental virtuosity and musical innovation. In this respect Paganini set standards that are still relevant today. I hope that my enthusiasm for Paganini's music and personality will become apparent from my recording.

I should like to dedicate this recording to my long-time teacher Ulf Wallin, with immense gratitude.

www.sueyepark.com



Wir leben in einer Zeit, in der die Entzauberung legendärer Namen zu einem intellektuellen Zeitvertreib geworden ist. Doch im Fall von **Niccolò Paganini** bezeugen noch die schillerndsten zeitgenössischen Berichte nachdrücklich, wie seine scheinbar unerklärliche Begabung damals wahrgenommen wurde. Gern nährte er die weitverbreitete Ansicht, er verfüge über paranormale Fähigkeiten – er selber sprach von einer Art elektrischem Strom, der ihn durchfließe – und sei mit dem Teufel höchstselbst im Bunde. Spindeldürr und aschfahl (Paganini war einen Großteil seines Lebens von kränklicher Konstitution), unter einer Mähne aus langen, pechschwarzen Haaren schwarz gewandet, wirkte er wie ein schauriges Gespenst, das über die Bühne schwebte. Diese bewusst anämische Inszenierung wurde noch durch eine leichte Fehlstellung des Kiefers und asymmetrische Gesichtszüge – Folgen eines missglückten chirurgischen Eingriffs – unterstrichen.

Das Publikum des romantischen Zeitalters freilich goutierte diese makabren visuellen Zutaten. In Wahrheit aber bedurfte Paganinis stupende technische Meisterschaft keiner Bühneneffekte, um ihren Zauber auszuüben, wurde er doch mit einer so natürlichen Begabung für die Violine geboren, dass selbst die versiertesten Spieler seiner Heimatstadt Genua – namentlich Antonio Cervetto und Giacomo Costa – ihre liebe Mühe hatten, mit ihm Schritt zu halten. Als Paganini die geschichtsträchtige Stadt im Jahr 1795 im Alter von nur 14 Jahren verließ, war das wichtigste Ereignis in seiner musikalischen Vita ein kurzer öffentlicher Auftritt des polnischen Virtuosen August Duranowski (ein Meisterschüler von Giovanni Battista Viotti) gewesen, dessen blendendes Spiel ihn sehr inspirierte. Aber auch jenseits von Genua waren die Dinge nicht viel anders – auch so gefeierte Virtuosen und Pädagogen wie Alessandro Rolla (der ihm eine einzige Unterrichtsstunde gab), Ferdinando Paer, Gasparo Ghiretti und Rodolphe Kreutzer konnten ihm kaum mehr als fachkundige Ratschläge bieten.

Paganinis Spieltechnik erhielt daher nie die Prägung durch einen bestimmten Stil oder eine bestimmte Schule, und das war es, was, mehr als alles andere, die Zuhörer irritierte. Seine akrobatischen Innovationen verdankten sich außerordentlich dehnbaren Händen – eine Folge des Ehlers-Danlos-Syndroms, an dem er litt. Auf diese Weise konnte er sich in phänomenaler Geschwindigkeit über die gesamte Violine bewegen, ohne unentwegt die Daumenposition ändern zu müssen. Es bedeutete auch, dass er größte Intervalle mit beispielloser Leichtigkeit greifen konnte, zumal er über außergewöhnlich lange Ringfinger und kleine Finger verfügte. Auch seine Bogenführung trug zum mystischen Gesamteindruck bei: In langen *Cantabile*-Phrasen hielt er den rechten Arm ungewöhnlich eng am Körper, um in riskanten Passagen mit „fliegendem“ Spiccato (voneinander abgesetzte Striche) und Ricochet (der Bogen prallt nach dem Strich auf die Saite zurück) den Ellbogen in die Höhe zu stoßen.

Auch die natürliche Freude am Umsturz musikalischer Gesetze trug zu seiner Aura bei. Im Gegensatz zu vorherrschenden Interpretationsgepflogenheiten streute er funkelnde Bravourpassagen mit der lässigen Gewandtheit des geübten Magiers hin, während er langsame Sätze ausgiebig erkundete und dabei das sonnige Intermezzo italienischer Manier in ein tief empfundenes Bekenntnis von ungewöhnlicher Emotionalität verwandelte. Wenn die Syntax von Paganinis Musik unverkennbar Rossini verpflichtet ist, gehört die Semantik zur Welt von Edgar Allan Poe und Mary Shelley, in der das scheinbar Unmögliche beständig unser Verständnis von Wirklichkeit umformt.

Das Gefühl ungläubiger Verwirrung, das Paganini hervorrief, empfanden auch einige der bedeutendsten Musiker der Zeit. Felix Mendelssohn bewunderte seinen makellosen Vortrag jenseits aller Vorstellungskraft, während Hector Berlioz Paganinis Spiel die Wucht eines „Kometen“ beimaß. Nach Paganinis Berlin-Debüt im Jahr 1829 berichteten berühmte romantische Dichter wie Ludwig Rellstab und

Johann Wolfgang von Goethe verwundert von den Zauberklänge, die Paganini hervorgebracht hatte, darunter auch seine Markenzeichen: „gespenstische“ Flageoletts und linkshändiges Pizzicato. Die gemeinsame Ehrfurcht der beiden Dichter schlug in schiere Ungläubigkeit um, als der Italiener seine Saiten eine nach der anderen zerriss, bis ihm allein die tiefste Saite (G) für seine pyrotechnischen Wunderdinge zur Verfügung stand.

Auf dass seine technischen Neuerungen ein streng gehütetes Geheimnis blieben, verteilte Paganini seine handgeschriebenen Orchesterstimmen selber und sammelte sie nach jedem Konzert sorgsam wieder ein. Einer seiner Kunstgriffe bestand darin, die natürliche Brillanz seines D-Dur-Violinkonzerts (Nr. 1) dadurch zu steigern, dass er den Orchesterpart in Es-Dur versetzte, seine Violine aber einen Halbton höher stimmte, so dass ihre Saiten straffer gespannt waren.

Sein virtuoses Genie bewahrte Paganini in dem zwischen 1802 und 1817 komponierten Zyklus von 24 Solo-Capricen auf, der 1820 bei Ricordi als sein Opus 1 erschien und *agli artisti* („den Künstlern“) gewidmet ist – eine unerschöpfliche musikalische Schatzgrube für nachfolgende Generationen. Stilistisch zeigen sie einen Komponisten, der weitgehend im Einklang mit der vorherrschenden (italienischen) Opernmusik ist, wie sie die Musik von Rossini verkörpert. Doch während letztere dazu neigt, sich leichten Herzens auf die Sonnenseite des Lebens zu schlagen, bekundet Paganini in den Capricen eine beinahe mozarteske Fähigkeit, seine Musik bisweilen mit einem seltsamen Gefühl von Verlust und düsteren Ahnungen abzutönen.

Während die meisten Violinetüden – darunter (in der ungefähren Reihenfolge ihres Schwierigkeitsgrads) jene von Heinrich Ernst Kayser, Jacques Féréol Mazas, Rodolphe Kreutzer, Jakob Dont und Pierre Rode – sich auf jeweils einen einzigen spieltechnischen Aspekt konzentrieren, kombiniert Paganini oft mehrere auf geniale Weise. Die allererste Caprice E-Dur etwa beginnt mit einem weiträumigen Akkord-

Arpeggio in erweiterter 1. Lage und verlangt dann, dass die Finger mit jeder Zählzeit im Bruchteil einer Sekunde und mit absoluter Präzision auf allen vier Saiten ihre Anordnung ändern. Dies ist die Grundlage für akkordische Doppelgriffe (gleichzeitiges Erklingen von zwei oder mehr Tönen), welche gegen Ende des ersten Teils kurz anklingen und dann, spektakulärer, in schnellen ab- und aufsteigenden Terzenketten (ohne Wechsel der Strichrichtung) auftreten. Der bogenführende Arm muss unterdessen die einzelnen Saiten in hoher Geschwindigkeit und mit einem fliegenden Ricochet samt schneller Drehbewegung spielen – vier Töne beim Abstrich, vier beim Aufstrich. Auf Saiteninstrumenten wird der Intervallabstand in höherer Lage immer kleiner; Paganini nutzt dies zu einer Reihe schnell aufsteigender (dann absteigender) verminderter Septakkorde, was rasante Intonationsreflexe erfordert.

Zu den weiteren Techniken der linken Hand (die oft von ungekannter Schwierigkeit für die damalige Zeit sind) gehören der Oktavtriller (Nr. 3), auf- und absteigende Terzen- und Dezimenketten (Nr. 4), flirrende Perpetuum Mobile-Bewegung voll Kraft und Agilität (Nr. 5 und 16), das Festhalten eines von flatternder Begleitung umrankten „Melodiefingers“ (Nr. 6), Melodien in Oktavparallelen (Nr. 7, 15 und 23), fallende Terzen im Legato (Nr. 13), schillerndes Oktavtreiben (Mittelteil von Nr. 17), erweiterte Agilität auf der tiefsten Saite (Nr. 18), das Hervorheben einer Melodie über einem liegenden Bordun (Nr. 19), Pizzicato der linken Hand und gespenstische Flageolets (beide Nr. 24).

Der bogenführende Arm muss u.a. eine kantable Melodie beibehalten, auch wenn der Bogen zwei oder drei Saiten gleichzeitig streicht (Nr. 2), gleichmäßiges Ricochet in ungleichen Figuren gewährleisten (Nr. 5), Ricochet-Passagen im Aufstrich spielen (Nr. 7), mit subtilen Klangnuancen Flöten und Hörner nachahmen (Nr. 9 – die Hörner tauchen auch in Nr. 14 auf), sowohl in der Melodik wie auch in den nachrückenden Begleitfiguren den Anschein eines geschmeidigen Legato er-

zeugen (Nr. 11) und rasch zwischen fliegendem Ricochet und linkshändigem Pizzicato wechseln (Nr. 24).

Es gab eine Zeit, in der die Capricen vor allem „Virtuosenfutter“ waren; in den letzten Jahren aber hat das Verständnis für die rein musikalische Qualität dieser nichtsdestotrotz immer noch teuflisch schwierigen Stücke zugenommen. Nachdem er Paganini 1832 auf dem Höhepunkt seiner Kräfte erlebt hatte, brachte es ein Kritiker aus Liverpool auf den Punkt: „Wenn er die Bühne verlassen hat, holt man tief Luft und fragt sich, ob das, was man gerade gesehen und gehört hat, nicht eher ein Traum war.“

© *Julian Haylock 2017*

Sueye Park

Wie kam es dazu, dass ich überhaupt angefangen habe, Geige zu spielen?

Als kleines Mädchen von vier Jahren war ich mit meinen Eltern in einem Restaurant. In einer Ecke spielten einige Musiker. Ich war von dem Geiger begeistert und ging sofort hinüber. Voller Enthusiasmus versuchte ich, sein Geigenspiel mit zwei Essstäbchen nachzuahmen. Der Geiger sah mich und sprach mich an. Ich durfte ganz kurz seine Geige halten. Das war ein besonderer Augenblick! Kurz darauf kaufte meine Mutter mir eine winzige Geige. Zwölf Jahre später habe ich die hochvirtuosen Capricen von Niccolò Paganini aufgenommen.

2009, im Alter von neun Jahren, begegnete ich zum ersten Mal Prof. Ulf Wallin. Ich spielte „nur“ eine Sonate von Händel und eine Partita von Bach (aus einer berühmten Ausgabe) vor; dann fragte ich, wieso man nicht aus der Originalhandschrift des Komponisten spiele, das sei doch viel „einfacher“ und schöner. (Das Originalmanuskript war der Edition als Faksimile beigegeben.) Neben meinem Spiel beeindruckte dieses ungewöhnliche Interesse eines neunjährigen Mädchens

an dem Faksimile der Komposition Prof. Wallin so sehr, dass er mich als Jungstudentin an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin aufnahm.

Innerhalb von zwei Jahren gelang mir der Sprung von einer Händelsonate bis zum bekannten, hochvirtuosen Violinkonzert Nr. 1 von Niccolò Paganini. Schon damals faszinierten mich die Musik und die Persönlichkeit des „Teufelsgeigers“ sehr. Mit elf Jahren wurde ich von der Komischen Oper Berlin eingeladen, dieses Violinkonzert zu spielen. Es folgten Auftritte in international renommierten Häusern wie z.B. der Berliner Philharmonie, dem Konzerthaus Berlin, der Lukaskirche in Dresden und der Oper von Tel Aviv. Nach dem Besuch eines Meisterkurses im Keshet Eilon Music Center in Israel erhielt ich außerdem wichtige Impulse von Ida Haendel und Ivry Gitlis.

Mein Repertoire umfasst Werke des Barock bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Der Zufall wollte es, dass mein Lehrer Ulf Wallin, als ich mit ihm über das Programm für ein Solo-Recital sprach (mit Werken z. B. von Bach, Ysaÿe und Paganini), aus der Schweiz (wo das Konzert stattfinden sollte) einen Anruf erhielt, ob eine 15-jährige Geigenbegabung Interesse hätte und in der Lage wäre, an einem Abend sämtlichen Capricen von Paganini zu spielen. Es wurde intensiv diskutiert, und in Kürze stand die Entscheidung fest: Ja! Es war wohl beiden bewusst, welche große Herausforderung bevorstand.

Extrem viel Arbeitseinsatz, Disziplin, enge Zusammenarbeit und auch „mentale“ Vorbereitung waren vonnöten. Auch die Auseinandersetzung mit diversen Editionen und dem Autograph führte zu neuen Ideen und Erkenntnissen. Es fügte sich wunderbar, dass Rob Suff und Robert von Bahr von BIS, die meinen Live-Mitschnitt von Camille Saint-Saëns' *Introduction et Rondo Capriccioso* gehört hatten, mir sofort anboten, Paganinis Capricen aufzunehmen. Vor dieser wichtigen CD-Einspielung spielte ich den Capricen-Zyklus mehrmals in verschiedenen Konzertreihen. Als die Aufnahmen endlich anfangen, stand ich vor meiner größten Heraus-

forderung: In nur knapp fünf Tagen sollte ich die anspruchsvollsten Virtuosenstücke für Geige solo einspielen. Es ist allgemein bekannt, dass Paganinis Lieblingsgeige eine Guarneri del Gesù („Il Cannone“) war, und umso größer war meine Freude, als mir für die Aufnahmen ein Meisterinstrument wie die Guarneri del Gesù (1739, Cremona) zur Verfügung gestellt wurde.

Der Einfluss der virtuellen Kompositionen Paganinis auf das Schaffen seiner Zeitgenossen und in der Nachfolge auf Komponisten wie Robert Schumann und Franz Liszt bis hin zu Witold Lutosławski und Alfred Schnittke ist unübersehbar, wenn es um die Verbindung instrumentaler Virtuosität und kompositorischer Innovation geht. Paganini hat hier Maßstäbe gesetzt, die bis in unsere Zeit hineinwirken. Ich hoffe, dem Publikum mit dieser Einspielung meine Begeisterung für die Musik und Persönlichkeit Paganinis näherbringen zu können.

Diese Aufnahme möchte ich meinem langjährigen Lehrer Ulf Wallin in großer Dankbarkeit widmen.

www.sueyepark.com

SIR EDWIN LANDSEER (1782–1840): NICCOLÒ PAGANINI

Pen and ink wash

230 × 188 mm, c. 1831–34



Nous vivons à une époque où la démystification de légendes est devenue une sorte de passe-temps intellectuel. Cependant, dans le cas de **Niccolò Paganini**, même les comptes-rendus d'époque les plus hauts en couleurs constituent des témoignages essentiels de la manière avec laquelle son talent manifestement inexplicable était alors perçu. Il encouragea activement l'idée répandue à l'effet qu'il possédait des talents paranormaux (qu'il décrivait comme un courant électrique parcourant son corps) et qu'il était de mèche avec le diable en personne. Extrêmement maigre et le teint blême (Paganini eut des problèmes de santé sa vie durant), vêtu de noir, couronné par une crinière de longs cheveux d'un noir de jais, il donnait l'impression d'un spectre macabre flottant sur la scène. Cette mise-en-scène délibérément morbide était renforcée par sa mâchoire légèrement de travers et des traits du visage asymétriques, les conséquences malheureuses d'une opération chirurgicale bâclée.

Pour le public de l'époque romantique, ces apports visuels macabres étaient une manne tombée du ciel. En réalité, les incroyables prouesses techniques de Paganini auraient pu se passer de ces artifices scéniques et elles n'auraient rien perdu de leur pouvoir. Il était né avec une telle aptitude naturelle pour le violon que même les plus doués des violonistes de sa Gênes natale (entre autres Antonio Cervetto et Giacomo Costa) durent travailler d'arrache-pied pour demeurer à son niveau. Lorsque Paganini quitta la ville historique en 1795 à l'âge de quatorze ans, l'événement le plus important jusqu'alors de sa carrière musicale avait été un concert du virtuose polonais August Duranowski (l'élève-vedette de Giovanni Battista Viotti) dont le jeu éblouissant fut pour lui une source essentielle d'inspiration. Loin de Gênes, la même histoire se répéta : les interprètes pédagogues comme Alessandro Rolla (qui ne lui offrit guère qu'une leçon), Ferdinando Paer, Gasparo Ghiretti et Rodolphe Kreutzer ne pouvaient offrir davantage qu'un conseil d'expert.

Stylistiquement, Paganini ne put donc jamais s'affiner dans une école de jeu en

particulier et c'est précisément cet aspect qui confondit les observateurs. Les innovations contorsionnistes de Paganini étaient facilitées par des mains d'une incroyable flexibilité, une conséquence du syndrome d'Ehlers-Danlos dont il souffrait. Cela lui permettait de se déplacer à toute vitesse sur son violon sans avoir à constamment modifier la position du pouce. Il était également capable d'énormes sauts intervalles rendus aisés par l'extension généreuse de son troisième et de son quatrième doigt. La manière avec laquelle il utilisait son archet contribua également au mysticisme l'entourant. Il conservait son bras droit inhabituellement rangé près du corps pendant qu'il exécutait de longues phrases *cantabile* («chantantes»), puis, le coude relevé dramatiquement dans les airs, il négociait des passages périlleux en *spiccato* volante (sorte de sautillé léger) et de ricochets (alors que l'archet rebondit après avoir frappé la corde).

Son aura musicale était amplifiée par un penchant naturel pour la subversion des normes musicales. Contrairement aux habitudes d'interprétation d'alors, il négociait les passages périlleux avec aise et nonchalance, tel un prestidigitateur, alors que les mouvements lents étaient étirés, transformant les intermezzos italiens traditionnellement lumineux en proclamations douloureuses à la profondeur émotionnelle inattendue. Si la syntaxe de la musique de Paganini est indéniablement rossinienne, sa sémantique appartient au monde d'Edgar Allan Poe et de Mary Shelley où l'apparemment impossible déforme constamment notre vision de la réalité.

La perplexité, voire l'incrédulité, suscitées par Paganini ont été ressenties par quelques-uns des musiciens les plus réputés d'alors. Felix Mendelssohn parla avec admiration «d'une exécution parfaite au-delà de ce qu'on peut s'imaginer» alors qu'Hector Berlioz décrivit le jeu de Paganini comme ayant l'impact «d'une comète». Après les débuts berlinois de Paganini en 1829, les poètes réputés du romantisme allemand, Ludwig Rellstab et Johann Wolfgang von Goethe parlèrent en termes dithyrambiques des sonorités magiques qu'il créait dont ses harmoniques «fanto-

matiques» caractéristiques et ses *pizzicati* de la main gauche. L'étonnement des poètes passa à l'incrédulité quand le violoniste fit sauter ses cordes l'une après l'autre jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la corde la plus grave, celle de sol, pour exécuter ses miracles stratosphériques.

Afin de garder ses innovations techniques secrètes, Paganini distribuait lui-même les parties d'orchestre manuscrites et les récupérait soigneusement à la fin de chaque concert. L'un des stratagèmes auquel il recourut pour rehausser la brillanteur de son concerto pour violon en ré majeur (le premier) fut de transposer les parties d'orchestre en mi bémol puis de réaccorder son violon un demi-ton plus haut ce qui tendait les cordes davantage.

Paganini fixa son génie d'interprète avec les vingt-quatre caprices pour violon seul composés entre 1802 et 1817, une ressource musicale inestimable pour les générations futures. La partition fut publiée par Ricordi en 1820 en tant qu'opus 1 et Paganini dédia son recueil «agli artisti» (aux artistes). Au point de vue stylistique, les caprices font apparaître un compositeur totalement au fait des tendances opératiques prédominantes (lire italiennes) telles que représentées dans la musique de Rossini. Mais alors que celui-ci semblait s'aligner simplement sur les beaux côtés de la vie, Paganini fit la preuve dans ses caprices d'une facilité quasi mozartienne à assombrir par endroit sa musique avec un étrange sentiment de perte et d'appréhension.

Pendant que la plupart des études préparatoires de violon, notamment celles (dans un ordre croissant approximatif du quotient de difficulté) de Heinrich Ernst Kayser, Jacques Féréol Mazas, Rodolphe Kreutzer, Jakob Dont et Pierre Rode, se concentraient principalement sur un défi technique à la fois, Paganini en combine parfois de manière astucieuse plusieurs simultanément. Ainsi, le premier caprice en mi majeur commence avec un accord arpégé très étendu en première position puis exige des doigts de changer de configurations sur toutes les cordes à chaque

temps en une fraction de seconde et avec une absolue précision ce qui constitue une base solide pour les doubles-cordes en accords qui surviennent à la fin de la première section puis, de manière encore plus spectaculaire, dans une succession rapide de tierces descendants et ascendantes (et faites d'un seul coup d'archet). En même temps, l'archet doit rapidement attaquer une corde après l'autre par un ricochet flottant avec une rotation rapide (quatre notes sur un coup d'archet poussé puis quatre notes sur un coup d'archet tiré). Sur un instrument à cordes, plus l'on joue dans une position élevée, plus les intervalles sont rapprochés physiquement et Paganini exploite cette réalité avec une série de changements de position vers le haut, puis vers le bas, sur un accord de septième diminué qui requiert des réflexes rapides quant à l'intonation.

Parmi les autres défis techniques pour la main gauche (plusieurs étant d'un niveau sans précédent pour l'époque), on retrouve les trilles à l'octave (troisième caprice), les successions de tierces ascendantes et descendantes (quatrième), une endurance éblouissante et une agilité *moto perpetuo* (cinquième et seizième), la mélodie exprimée par un doigt par-dessus un accompagnement «bruisant» aux autres doigts (sixième), les mélodies en octaves consécutives (septième, quinzième et vingt-troisième), les tierces descendantes jouées *legato* (treizième), l'éblouissante mobilité à l'octave (section centrale du dix-septième), l'agilité extrême sur la corde la plus grave (dix-huitième), le maintien d'une mélodie sur un drone constant (dix-neuvième), les *pizzicati* de la main gauche et les harmoniques surnaturelles (vingt-quatrième).

Du côté de la tenue de l'archet, les défis sont également multiples : maintien d'une mélodie *cantabile* même lorsque l'archet frotte deux ou trois cordes simultanément (deuxième caprice), égalité du ricochet dans des regroupements de notes irréguliers (cinquième), séries de ricochets lorsque l'archet est tiré vers le haut (septième), subtiles modifications au niveau de la couleur dans des évocations de

flûte et de cor (neuvième alors que le cor revient dans le quatorzième), impression d'un *legato* léger aussi bien dans la mélodie que dans l'accompagnement qui change sans cesse (onzième) et alternance rapide entre le ricochet et les *pizzicati* de la main gauche (vingt-quatrième).

Il fut un temps où les Caprices de Paganini semblaient ne faire partie que du répertoire spécialisé des super-virtuoses, mais les qualités purement musicales de ces pièces diaboliquement difficiles ont progressivement émergé au cours des dernières années. Un critique de Liverpool écrivit après avoir vu Paganini en concert au sommet de ses moyens en 1832 : « Vous cherchez votre souffle après qu'il soit parti et vous vous demandez si ce que vous venez de voir et entendre n'était pas qu'un rêve. »

© *Julian Haylock 2017*

Sueye Park

Comment en suis-je venue à jouer du violon ?

J'étais avec mes parents dans un restaurant, un jour, quand j'avais quatre ans. Dans un coin jouaient des musiciens. Je fus enthousiasmée par le violoniste et suis immédiatement allée vers lui. Pleine d'enthousiasme, j'ai pris deux baguettes et ai essayé d'imiter ses gestes à l'unisson avec lui. Il m'a vu et m'a parlé. Et j'ai pu tenir son violon pendant quelques instants. Quel moment ce fut ! Peu après, ma mère m'a acheté un tout petit violon. Douze ans plus tard, j'enregistrais les caprices si virtuoses de Paganini.

En 2009, à l'âge de neuf ans, j'ai fait la connaissance d'Ulf Wallin. Je ne lui jouai « qu' » une sonate de Haendel ainsi qu'une partita de Bach (à partir d'une édition connue) puis j'ai demandé pourquoi on ne jouait pas plutôt à partir du manuscrit du compositeur (qui était inclus sous la forme d'un fac-similé dans la parti-

tion) puisque celui-ci était plus « facile » et plus beau. En plus de mon jeu, l'intérêt inhabituel d'une fillette de neuf ans pour un fac-similé impressionna tellement Wallin qu'il m'accepta comme élève à la Musikhochschule Hanns Eisler à Berlin.

En deux ans, je suis passée d'une sonate de Haendel au concerto tellement virtuose de Niccolò Paganini. Déjà à cette époque, j'avais développé une relation étroite avec la musique et la personnalité du « violoniste du diable ». À l'âge d'onze ans, on m'a invité au Komische Oper de Berlin pour jouer son premier concerto pour violon. Puis, d'autres invitations à me produire dans les salles les plus prestigieuses ont suivi : à la Philharmonie de Berlin, au Konzerthaus de Berlin, à l'Église Saint-Luc de Dresde et à l'Opéra de Tel Aviv. J'ai reçu un nouvel élan alors que, la même année, j'assistai à une classe de maître d'Ida Haendel à Keshet Eilon en Israël. Peu de temps après, je fis une autre rencontre déterminante en la personne d'Ivry Gitlis.

Mon enthousiasme pour la musique et mon répertoire comprennent des œuvres de l'époque baroque jusqu'à la musique contemporaine. Le hasard a voulu que lorsque je parlai d'un récital solo qui comprendrait des œuvres de Bach, Ysaÿe et Paganini à mon professeur Ulf Wallin, celui-ci reçut un appel de la Suisse (où le concert devait avoir lieu) où on lui demanda s'il connaissait un violoniste de talent de quinze ans qui serait intéressé et capable de jouer l'intégrale des Caprices de Paganini en une seule soirée. Il y eut d'intenses discussions et rapidement une décision fut prise : oui ! Nous savions tous les deux à quelles exigences nous nous mesurons.

Il m'a fallu beaucoup de travail, de discipline, une bonne collaboration ainsi que de la préparation « mentale ». L'examen des différentes éditions et des fac-similés de la main de Paganini ont mené à de nouvelles idées et à des découvertes. Le destin a voulu que Rob Suff et Robert von Bahr du label BIS entendent une retransmission d'un concert qui comprenait l'*Introduction et Rondo capriccioso* de Camille Saint-Saëns. Ils m'ont immédiatement offert d'enregistrer l'intégrale des Caprices de

Paganini. J'ai plusieurs fois interprété ces pièces en concert avant cet important enregistrement. Lorsque nous avons enfin commencé à enregistrer, je faisais face au plus grand défi de ma carrière : je n'avais que cinq journées pour enregistrer les pièces les plus difficiles de tout le répertoire pour violon seul. On sait que l'instrument que Paganini préférait était un Guarneri del Gesu (« Il Cannone »). Ce fut d'autant plus une joie pour moi que cet enregistrement a été réalisé sur un Guarneri del Gesù (fabriqué à Crémone en 1739) gracieusement mis à ma disposition.

L'influence des compositions virtuoses de Paganini sur la musique de ses contemporains et sur leurs successeurs comme Robert Schumann et Franz Liszt jusqu'à Witold Lutosławski et Alfred Schnittke est manifeste en ce qui concerne l'union entre virtuosité instrumentale et innovation compositionnelle. Paganini a établi un standard encore valide de nos jours. Avec cet enregistrement, j'espère partager avec le public mon enthousiasme pour la musique et la personnalité de Paganini. Je le dédie à mon professeur de longue date, Ulf Wallin, avec toute ma gratitude.

www.sueyepark.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: September/October 2016 at Studio Acusticum Piteå (Stora salen), Sweden
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Takes Music Production)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Julian Haylock 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover photography: © Neda Navae
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2282 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-2282