



TACTUS



NICCOLÒ PAGANINI

24 Capricci, opus I

ROBERTO NOFERINI, violino storico



Tactus

Termine latino con il quale, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta «battuta».
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

© 2014

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / *Cover*:
William Turner, *Fishermen at Sea*, 1796.



24 bit digital recording
Tecnico del suono, editing e mastering: Giuseppe Monari
English translation: Marta Innocenti
Computer design: Tactus s.a.s.
L'editore è a disposizione degli aventi diritto.





«L'elettricismo che provo nel trattare la magica armonia [...]» così scrive Paganini il 15 gennaio 1832 in una lettera all'amico Luigi Guglielmo Germi; nessuna definizione potrebbe spiegare meglio il temperamento musicale paganiniano.

Il primo aspetto da esaltare in Paganini è la sua viva musicalità intessuta di nobile belcanto italiano, sostenuta da un virtuosismo portato a livelli estremi: ne deriva una personalità profonda, fortissima e geniale. La sua scrittura così estroversa, con accenti spesso spostati sui tempi ritmici deboli che disorientano l'ascoltatore tra ritmo binario e ternario (*Capricci* 3, 12, 13, 16), inusuali modulazioni (3, 7, 10, 12, 22), bizzarre arcate tecnicamente impervie (5, 9, 11, 24) e complessi fraseggi polifonici (4, 6, 11, 24), in realtà accende di fantasia ed eleganza la sua musicalità. Paganini ha dato corpo al romanticismo sia dal punto di vista esecutivo - creando la figura del concertista internazionale - che compositivo.

Queste le parole di Schubert dopo un concerto tenuto da Paganini: «ho udito la voce di un angelo»; e quelle di Liszt: «quanta passione quante sofferenze in quelle 4 corde [...]».

Ho ritenuto opportuno proporre l'esecuzione integrale dei 24 *Capricci* utilizzando corde di budello montate su un violino Giuseppe Scarpella del 1865 (col manico originale), e un arco del primo ottocento costruito da John Dodd con le caratteristiche in uso dallo stesso Paganini; eseguo inoltre tutti i ritornelli. Il tutto nell'ottica di una ricerca filologica che diviene sempre più imprescindibile per rendere l'esecuzione più completa e fedele.

Risulta comunque difficile cogliere ogni aspetto del fenomeno Paganini considerando che i suoi stessi contemporanei valutavano il suo approccio allo strumento nuovissimo e unico, non riconducibile a uno 'stile' precedente o contemporaneo e forse addirittura troppo personale per intravederne l'eredità.

Affidandomi al manoscritto, mi sono talvolta discostato dalla tradizione interpretativa per valorizzare alcuni particolari da lui stesso indicati (colpo d'arco puntato 'al saltarello' nella parte centrale del capriccio 11 anziché tenuto alla corda o nel capriccio 22 un carattere a 'cornamusa' col basso ribattuto ogni battuta essendo la legatura solo alla voce superiore, oppure il colpo d'arco *jetè* nel capriccio 9 con cinque note nella stessa arcata o i differenti modi di eseguire gli accordi con note tenute o meno ecc.). Inoltre ho scelto di eseguire alcune note 'dubbie' così come riportate dal manoscritto (*Capricci* 3, 8, 17, 22, 23), senza modificarle come fanno quasi tutti i violinisti che le interpretano come errori o dimenticanze di alterazioni. A mio parere questi piccoli dettagli restituiscono al meglio la «magica armonia».

ROBERTO NOFERINI



“Quel homme, quel violon, quel artiste!”
(F. Liszt)

Come possiamo noi oggi immaginare l'arte di Paganini, a tanta distanza di tempo, se non facendo riferimento alle impressioni dei suoi contemporanei, di coloro che ebbero l'opportunità di vederlo, di ascoltarlo, di emozionarsi? La ricerca di un'esecuzione che tenti di avvicinarsi il più possibile alla magia dei concerti “dal vivo” del grande genovese non può che partire da qui.

Liszt conobbe Paganini negli anni 28-34 dell'Ottocento e fu talmente impressionato dall'inaudito virtuosismo dell'italiano da chiarire a se stesso, una volta per tutte, la propria vocazione *transcendente*, che riversò nel suo spericolato pianismo (si pensi ai suoi *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* del 1838). Chopin ascoltò Paganini a Varsavia, appena diciannovenne, e lo considerò un parametro unico di perfezione, a cui far riferimento nel giudizio sui contemporanei. Lo ricordò sempre, intitolando il suo omaggio a tanta arte *Souvenir de Paganini* (1828). Fanny Mendelssohn definì Paganini un genio soprannaturale e selvaggio, eccitante e provocante, colpita dal fascino della sua personalità; fu molto stimato anche dal fratello Felix. Schumann, che descrisse musicalmente Paganini in un 'episodio' indiatolato del suo *Carnaval*, trascrisse per pianoforte alcuni suoi *Capricci*. Berlioz poi, legato a Paganini da un'ammirazione infinita e assolutamente reciproca, fu probabilmente tra i primi a pensare al violinismo del genovese come ispirazione per la scrittura orchestrale.

Anche poeti e letterati dell'epoca ci hanno lasciato preziose testimonianze. Stendhal, nella sua biografia di Rossini, lo nomina primo violino d'Italia o forse del mondo e definisce i suoi *Capricci* più difficili di qualunque concerto. Heine sottolinea il suo potere «demonico», autenticamente artistico, che consiste nella capacità magnetica di ipnotizzare il pubblico. Balzac si interroga invece sul segreto di tale genio, avvicinato allo stesso mistero del canto di Farinelli. Il pittore Delacroix, musicista dilettante, fu autore del ritratto di Paganini del 1832, dove si sforzò di raffigurarne al meglio la posizione; nel suo diario affermò che la tecnica del virtuoso scaturiva da uno studio incessante di infinite ore di esercizi.

I violinisti contemporanei furono catturati dalle sue doti strumentali prima che dalle sue eccellenti interpretazioni. Nicola de Giovanni, nel suo metodo del 1830, analizzò proprio la diteggiatura dei *Capricci*, che a quell'epoca dovevano essere già famosissimi, benché





Paganini non avesse l'abitudine di inserirli nei suoi concerti, ma che certamente trovava il modo di eseguire spesso, se non altro per sbalordire i suoi rivali.

I *Capricci* vennero stampati da Ricordi nel 1820, dopo due anni di 'incubazione' editoriale, con dedica «all' Artisti» e il libro raggiunse subito le principali città italiane e d'oltralpe. Il violinista polacco Karol Lipiński conobbe Paganini in Italia tra il 1817 e il 1818, proprio durante gli anni in cui veniva completata la stesura dei 24 *Capricci* (consegnati all'editore nel 1818). Riferì all'amico Schumann che Paganini li aveva composti in tempi e luoghi diversi e li aveva regalati manoscritti ai suoi amici. La stesura definitiva pare però risalire proprio agli anni del loro incontro, poiché Lipiński racconta che Paganini, alla richiesta di Ricordi, li «trascrisse» tutti a memoria. Perché non credere ai due artisti, affannandoci a stabilire una datazione dei 24 pezzi, che oltretutto non denunciano un piano organico nel loro complesso? Lipiński, che dedicò tre suoi *Capricci* a Paganini, ci ha lasciato molte informazioni sul collega italiano, insieme al quale suonò a Piacenza. Oltre alle entusiastiche espressioni elogiative ricorda le sue capacità di suonare qualunque brano, anche difficilissimo, a prima vista, la sua bravura nel suonare la chitarra e racconta un singolare episodio che attesta la forza inaudita delle sue mani: Paganini riusciva a spezzare un piatto di cristallo semplicemente stringendolo tra due dita!

Le mani di Paganini sono un mistero; le fonti dell'epoca descrivono una flessibilità mostruosa della mano sinistra. L'ipotesi di mignoli particolarmente lunghi ha fatto supporre la presenza di una malattia genetica che si sommerebbe così alle numerose infezioni che afflissero Paganini tutta la vita e di cui si lamentava spesso nelle lettere, senza incidere in modo sostanziale nella gestione della sua carriera di virtuoso. C'è rimasto un copioso epistolario che è la fonte prima per cercare di ricostruire la sua biografia umana e artistica, per conoscere i suoi gusti, le sue preoccupazioni, le sue critiche.

Paganini non era tenero con gli altri violinisti (eccetto con Lipiński, che stimava enormemente); con Spohr il rapporto non fu facile. Il tedesco fu tra i pochi artisti a non apprezzare Paganini a fondo, pur ammettendo il suo incredibile successo. A Spohr si fa risalire l'uso della mentoniera, da lui proposta a Parigi proprio intorno all'anno di pubblicazione dei *Capricci*: un accessorio che permette al violinista di non dover reggere lo strumento col braccio sinistro e contemporaneamente fare acrobazie sulla tastiera. Baillet, allievo di Viotti, affermava che Paganini non la usò mai; Ruggero Ricci ne è assolutamente



certo, mentre altri violinisti di oggi sono di parere opposto.

Il successo clamoroso dei *Capricci* trova eco duratura negli anni successivi alla morte del loro artefice. Brahms li definiva un grande dono per lo scriver musica in generale e per il violino in particolare; compose negli anni '60 le *Paganini Variationen* per pianoforte.

Ad essi (e ad altre famose pagine paganiniane) si ispirarono nel Novecento:

K. Szymanowsky, *Tre capricci* op. 40 per violino e pianoforte, 1915

S. Rachmaninov, *Rapsodia su un tema di Paganini* per pianoforte, 1934

M. Castelnuovo Tedesco, *Capriccio diabolico (Omaggio a Paganini)* op. 85 per chitarra, 1935

W. Lutosławski, *Variazioni su un tema di Paganini* per due pianoforti, 1941

A. Casella, Paganiniana. *Divertimento per orchestra su musiche di Nicolò Paganini*, 1941-42

L. Dallapiccola, *Sonatina canonica su Capricci di N. Paganini* per pianoforte, 1942-43

B. Blacher, *Variazioni su un tema di N. Paganini* op. 26 per orchestra, 1947

G. Rochberg, *Caprice-Variations (after Paganini)* per violino, 1970

S. Sciarrino, *Capricci* per violino, 1976.

Il termine 'capriccio' si lega ormai alla musica per violino solo e la figura di Paganini è stata ricordata in un balletto di S. Rachmaninov del 1939 e in una operetta di F. Lehár del 1925.

La presente incisione dei *Capricci* in una versione inedita, cioè utilizzando strumento, arco e corde antichi, incoraggia ad immaginare le sonorità al tempo di Paganini. Il timbro di uno strumento antico, un archetto diverso, e soprattutto le corde di minugia, cioè budella di ovini tagliate a strisce e ritorte, simili ad un nervo che vibra, davano vita a un suono che si dilatava in sale da concerto di legno, immense casse armoniche naturali.

I concerti si tenevano anche in sale di privati e di istituzioni ed erano chiamati «accademie»: si trattava di *pots-pourris* musicali in cui si alternavano arie d'opera, concerti, cori, sinfonie (con anche esibizioni di *enfants prodiges*, come il tredicenne che suonò a Piacenza su una sola corda «alla Paganini»). In una accozzaglia per noi inaccettabile ogni brano risultava in un certo senso unico, poiché appariva improvvisamente, senza continuità d'atmosfera col brano precedente. E così ogni esibizione del virtuoso poteva rifulgere come una gemma di una complicata collana e suscitare un intatto stupore.

Paganini adorava le grandi voci dei cantanti contemporanei e cercava sul suo violino il «suono parlante» e c'è traccia di ciò in alcuni suoi *Capricci*; era un'epoca assolutamente devota



all'opera (ma non così esclusivamente se si ha notizie di accademie private concentrate sulla musica da camera). Paganini, mito vivente ma anche ottimo *manager* di se stesso, compiaceva il gusto del pubblico con parafrasi di temi operistici ma continuava a perseguire la sua ricerca nella musica 'pura'.

E poi la tecnica, che scaturiva a suo stesso dire da un segreto. Paganini non ci dice se si riferisse alla posizione, al metodo di studio, all'intonazione, che tutti consideravano perfetta: si sa solo che aveva promesso di rivelarlo un giorno, ma non lo fece mai. Disse al suo biografo J. M. Schottky che col suo metodo uno studente avrebbe potuto conseguire tutta l'immaginabile perfezione in poco tempo e sembra che il solo a conoscenza del segreto non fosse il suo unico allievo ufficiale, Camillo Sivori, bensì un tale Gaetano Ciandelli di Napoli che imparò a suonare perfettamente il suo strumento, si badi bene, il violoncello, in soli tre anni.

'Segreto' significa nascosto, riservato a pochi, ma anche ciò che è di difficile acquisizione. Non solo i mezzi dell'epoca dunque per far rivivere la musica di Paganini, ma anche uno studio profondo sulla interpretazione. Perché i *Capricci* non sono esercizi di 'meccanica' e basta, una sorta di *Gradus ad Parnassum*, una salita verso la sola perfezione tecnica. Benché Paganini probabilmente li considerasse più studi che brani da concerto, si tratta di composizioni dense di significato artistico, di materia musicale (come del resto si verifica in tanti studi dei grandi maestri del primo Romanticismo).

I *Capricci* di Paganini conservano l'eco dei capricci di Locatelli, composti quasi un secolo prima; si possono collocare insieme ai capricci di Kreutzer del 1807 e di Rode del 1815, ma presentano una originalità che li rende unici.

Per tentare l'impresa, cioè tornare indietro di due secoli, occorre aggiungere ai legni, al crine, alle corde, una lettura attentissima alle indicazioni lasciateci da Paganini sulla partitura (così raccomandava A. Grumiaux) e il talento di un virtuoso di oggi, nella sensata speranza che il talento sia meno soggetto alle dure leggi del tempo e possa trovare un'altra via per riportare nel nostro presente i capolavori del passato.

MARIAROSA POLLASTRI



ROBERTO NOFERINI

Dopo il debutto a 12 anni al Teatro Comunale di Bologna, ROBERTO NOFERINI è stato protagonista di un'intensa attività concertistica e si esibisce nelle più importanti istituzioni concertistiche del mondo. Diplomato con lode al Conservatorio di Milano con Gabriele Baffero, si è perfezionato con Corrado Romano, Salvatore Accardo, Arthur Grumiaux, Pavel Vernikov. Ha vinto il primo premio e premi speciali nei concorsi internazionali *Lipizer* di Gorizia, *Postacchini* di Fermo, Portogruaro, *Perosi* di Biella. Suona come solista i principali concerti per violino e orchestra e in formazioni cameristiche con Bruno



Canino, Salvatore Accardo e Cristiano Rossi. Per la casa discografica Tactus ha inciso l'integrale delle Sonate per clavicembalo e violino di Giuseppe Sarti con Chiara Cattani e l'integrale della musica da camera di Marco Enrico Bossi con SchubertTrio e ha inoltre registrato due CD per la casa discografica Bongiovanni in duo con Bruno Canino (*Sonate* di Ferruccio Busoni e *Morceaux* di Antonio Bazzini) e un CD per Atopos (*Quatuor pour la fin du temps* di Olivier Messiaen). Per Tactus è di prossima uscita un CD con i duetti di Niccolò Paganini per violino e violoncello in duo con Andrea Noferini. Ha lavorato con i compositori Luciano Berio, Goffredo Petrassi, Salvatore Sciarrino. È docente della cattedra di violino al Conservatorio «E.R. Duni» di Matera. È Cavaliere dell'Ordine di S. Agata della Repubblica di S. Marino per alti meriti artistici.

After his debut at the age of 12 at the Teatro Comunale of Bologna, ROBERTO NOFERINI carried out an intense concert activity, and performed in the most important concert institutions in the world. He took a diploma with honours at the Conservatory of Milan under Gabriele Baffero, then specialised with Corrado Romano, Salvatore Accardo, Arthur Grumiaux, Pavel Vernikov. He was awarded the first prize and special prizes in the international contests *Lipizer* of Gorizia, *Postacchini* of Fermo, Portogruaro, and *Perosi* of Biella. He plays as a soloist in the main violin and orchestra concertos, and in chamber-music groups with Bruno Canino, Salvatore Accardo and Cristiano Rossi. For the Tactus record company, he has recorded, together with Chiara Cattani, the complete harpsichord and violin Sonatas of Giuseppe Sarti, and, together with the SchubertTrio, the complete chamber-music works of Marco Enrico Bossi. Moreover he has recorded two CDs for the Bongiovanni record company, in a duo with Bruno Canino (*Sonate* by Ferruccio Busoni and *Morceaux* by Antonio Bazzini), and a CD for Atopos (Olivier Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps*). A CD with Niccolò Paganini's violin and cello duets, where he plays with Andrea Noferini, is about to be issued by Tactus. He has cooperated with composers Luciano Berio, Goffredo Petrassi, and Salvatore Sciarrino. He holds the chair of violin at the Conservatorio "E.R. Duni" of Matera. He is Knight of the Order of St. Agatha of the Republic of San Marino for high artistic achievements.



“*Quel homme, quel violon, quel artiste!*”
(F. Liszt)

How can we imagine Paganini's art today, at such a distance in time, unless we refer to the impressions of his contemporaries, of the people who had the chance to see him, listen to him, be thrilled by his music? The search for a performance that endeavours to get as near as possible to the magic of the “live” concerts of the great Genoese musician can only start from here.

Liszt met Paganini in 1828-1834, and was so impressed by his unparalleled virtuosity as to become aware, once and for all, of the *transcendante* nature of his own vocation, which he expressed in his reckless pianism (for instance in his *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, 1838). Chopin heard Paganini play in Warsaw when he was only nineteen, and regarded him as a unique parameter of perfection, to be used as a reference in his evaluation of his contemporaries. He never forgot him, and entitled his homage to such a great art *Souvenir de Paganini* (1828). Fanny Mendelssohn, fascinated by Paganini's personality, described him as a supernatural, wild, exciting, provocative genius; and her brother Felix also esteemed him very much. Schumann, who offered a musical description of Paganini in a frenzied “episode” of his *Carnaval*, transcribed some of his *Capricci* for the piano. Berlioz, too, was bound to Paganini by an immense, and totally mutual, admiration. He probably was one of the first composers to regard Paganini's violin technique as an inspiration for composing orchestra music.

Poets and men of letters of that period also left us valuable testimonies. Stendhal, in his biography of Rossini, called Paganini the leading violinist in Italy or perhaps in the whole world, and asserted that his *Capricci* were more difficult than any concerto. Heine emphasised Paganini's “devilish” power, which was genuinely artistic, and consisted in his magnetic ability to hypnotise his public. As regards Balzac, he wondered what the secret of this genius might be, and compared it to the mystery of Farinelli's singing.

The painter Delacroix, who was an amateur musician, in 1832 painted a portrait of Paganini, where he endeavoured to represent his position in the best possible way. In his diary, he asserted that the virtuoso's technique stemmed from incessant study and countless hours of practice.

Contemporary violinists were captivated by Paganini's instrumental mastery, rather than by his excellent interpretations. Nicola de Giovanni, in his handbook (1830), analysed the fingering of the *Capricci*, which at that time were probably already quite famous, despite the fact that Paganini was not in the habit of including them in his concerts: undoubtedly he



managed to perform them often, if nothing else to astonish his rivals.

The *Capricci* were published by Ricordi in 1820, after two years of “incubation”, with the dedication “to the Artists”: the book immediately reached the major cities in Italy and beyond the Alps.

The Polish violinist Karol Lipiński met Paganini in Italy between 1817 and 1818, precisely during the years in which the latter was completing the composition of the 24 *Capricci* (the publisher received them in 1818). Lipiński told his friend Schumann that Paganini had composed them in different times and places, and had given them as presents to his friends in manuscript form. The final drawing up, however, probably took place in the years of their meeting, because Lipiński reported that Paganini, on Ricordi’s request, “transcribed” all of them by heart.

Why should we refuse to believe the two musicians and take the trouble to try to date the 24 pieces, which, on the whole, do not appear to be based on an overall, organic scheme?

Lipiński, who dedicated three *Capricci* of his own to Paganini, has left us a great quantity of information about his Italian colleague, with whom he played in Piacenza. Besides praising Paganini enthusiastically, Lipiński reported that he could sight-read any piece, even if it was extremely difficult, and that he played the guitar very well. He also related an episode that demonstrated the unheard-of strength of his hands: Paganini was able to break a crystal dish simply by gripping it with two fingers!

Paganini’s hands are a mystery. Contemporary sources describe the prodigious flexibility of his left hand. The conjecture that his little fingers were particularly long has led to the surmise that he suffered from a genetic disease: this would have been an addition to the many infections that afflicted Paganini all his life. He often complained about them in his letters, but they did not have important repercussions on the course of his career as a virtuoso. A rich collection of his letters survives and is the main source for reconstructing his human and artistic biography, and for discovering his tastes, worries, and criticisms.

Paganini was not kind to other violinists (except Lipiński, whom he esteemed immensely); and his relationship with Spohr was complicated. The German musician was one of the few artists who did not appreciate Paganini unreservedly, though he acknowledged that he was incredibly successful. The introduction of the chin rest is attributed to Spohr: he proposed it in Paris more or less in the year of the publication of the *Capricci*. This accessory eliminates the need for the violinist to support the instrument with his/her left arm while simultaneously



doing acrobatics on the fingerboard.

Baillot, one of Viotti's pupils, claimed that Paganini never used a chin rest; Ruggero Ricci is absolutely certain of this, while other present-day violinists disagree. The striking success of the *Capricci* persisted for a long time after Paganini's death. Brahms described them as a great gift for composers and composition as a whole, and for the violin in particular. In the eighteenth-sixties he composed *Paganini Variationen* for piano.

During the twentieth century, the *Capricci* (and other famous pieces by Paganini) inspired the following works:

K. Szymanowski, *Three capricci* op. 40, violin and piano, 1915;

S. Rachmaninov, *Rhapsody on a Theme by Paganini*, piano, 1934;

M. Castelnuovo Tedesco, *Capriccio diabolico (Omaggio a Paganini)* op. 85, guitar, 1935;

W. Lutosławski, *Variations on a Theme by Paganini*, two pianos, 1941;

A. Casella, *Paganiniana. Divertimento per orchestra su musiche di Nicolò Paganini*, 1941-42;

L. Dallapiccola, *Sonatina canonica su Capricci di N. Paganini*, piano, 1942-43;

B. Blacher, *Variations on a Theme by N. Paganini* op. 26, orchestra, 1947;

G. Rochberg, *Caprice-Variations (after Paganini)*, violin, 1970;

S. Sciarrino, *Capricci*, violin, 1976.

The term "capriccio" is now linked to solo violin music, and Paganini's personality has been celebrated in a ballet by S. Rachmaninov (1939) and an operetta by F. Lehár (1925).

This recording of the *Capricci* in a new version, that is one that uses an antique instrument, and antique bow and strings, encourages us to imagine what their sound quality was in Paganini's time. The timbre of an antique instrument, a different bow, and above all the catgut strings, made out of sheep intestines cut into strips and twisted, similar to a vibrating nerve, created a sound that expanded in the wooden concert halls, immense natural soundboxes.

Concerts were held also in institutions or private houses, and were called "accademie": they were musical *pots-pourris* formed of a mixture of arias from operas, concertos, choruses and symphonies (sometimes also including performances by *enfants prodiges*, like the thirteen-year-old boy who played in Piacenza on a single string, "à la Paganini").

In these mishmashes that would have been unacceptable for us, each piece turned out to be unique in a way, because it appeared suddenly and had no connection with the atmosphere of the previous piece. So each virtuoso performance could shine like a gem in a complicated



necklace and arouse pure wonder. Paganini adored the great voices of contemporary singers, and tried to obtain a “speaking sound” on his violin: there is a trace of this in some of his *Capricci*. It was a period of absolute devotion to the opera (but this devotion was not exclusive, since it is known that private *accademie* focused on chamber music were held as well). Paganini, who was a living legend but also an excellent self-manager, indulged the public's taste with paraphrases of opera themes, but persisted in his research into “pure” music.

Underlying all this, there was his technique, which, as he owned, stemmed from a secret. Paganini has not told us whether he referred to his position, his studying method, or his intonation, that everybody considered perfect. All we know is that he had promised to reveal it some time, but never did. He told his biographer J. M. Schott that with his method a student might achieve utter perfection in a short time, and it seems that the only person who knew his secret was not his only official pupil, Camillo Sivori, but a certain Gaetano Ciandelli, from Naples, who learned how to play his instrument - a cello, mark my words - in just three years.

“Secret” means something that is hidden or set aside for few people, but also something that is difficult to acquire. So this recording is based not only on the use of antique equipment, in order to revive Paganini's music, but also on an in-depth study of its interpretation. Because the *Capricci* are not merely exercises in “mechanics”, a sort of *Gradus ad Parnassum*, an ascent to a purely technical perfection.

Although probably Paganini considered them studies rather than concert pieces, they are compositions that are rich in artistic meaning, in musical matter (this, on the other hand, is true also of many studies of the great composers of early Romanticism).

Paganini's *Capricci* preserve an echo of those of Locatelli, composed almost a century before. They can be placed side to side with those of Kreutzer (1807) and those of Rode (1815), but they possess an originality that makes them unique.

In order to attempt this feat, that is to move back two centuries, it is necessary to add to the wood, horsehair and strings a painstaking attention to the directions left by Paganini in his scores (this was the advice of A. Grumiaux), and the talent of a present-day virtuoso - in the reasonable hope that talent is less subject to the harsh law of time and can find another way of bringing back to our time the masterpieces of the past.

MARIAROSA POLLASTRI



“The electricity I feel when I’m dealing with the magic harmony [...]”, Paganini wrote on 15 January 1832 in a letter to his friend Luigi Guglielmo Germi. There could be no better definition of Paganini’s musical temperament.

The first aspect that deserved to be extolled in Paganini was his keen musicianship, which was imbued with the noblest Italian bel canto and sustained by an extreme virtuosity: he had a deep, strong, prodigious personality. In his pieces, the fact that their writing is so expansive and is often characterised by the shifting of accents to the upbeats (which causes the listener to get confused between binary and ternary rhythms, (as in *Capricci* 3, 12, 13, and 16), by unusual modulations (3, 7, 10, 12, and 22), by a bizarre bowing that seems to be only a technical difficulty (5, 9, 11, and 24), and by an extremely difficult polyphonic phrasing (4, 6, 11, and 24), actually lends elegance and imaginativeness to his musicianship. Paganini embodied Romanticism both as a performer, creating the figure of the international concert artist, and as a composer. This is what Schubert said after hearing Paganini play in a concert: “I have heard the voice of an angel”. And Liszt’s comment was: “How much passion, how much suffering in those four strings [...]”.

I thought it advisable, for this performance of the complete 24 *Capricci*, to use catgut strings mounted on an 1865 Giuseppe Scarampella violin (with its original neck) and an early-nineteenth-century bow made by John Dodd with the characteristics of the bows used by Paganini. Moreover I play all the ritornellos. All this is done in the perspective of a philological research that is becoming increasingly indispensable for a complete, faithful performance.

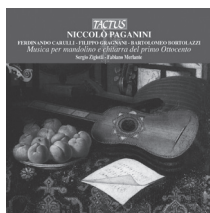
It is difficult, in any case, to grasp all the aspects of the Paganini phenomenon: even his contemporaries felt that his approach to the instrument was utterly new and unique, could not be linked to a previous or contemporary “style”, and perhaps was actually too distinctive to make it possible to envisage its having some continuators.

Relying on the manuscript, I sometimes diverged from performers’ tradition, in order to enhance some details that had been indicated by the composer. So, in the central part of *Capriccio* 11, I performed dotted “*al saltarello*” bow strokes, instead of performing them *tenuto* on the string; in *Capriccio* 22, I introduced a “bagpipes sound”, with the bass repeated at each bar and the slur only in the upper voice; and in *Capriccio* 9 I performed a *jeté* bow stroke, with five notes in the same bowing; moreover I played the chords in different ways, with the notes *tenuto* or not; and so on. In addition, I decided to play some “doubtful” notes as they are written in the manuscript (*Capricci* 3, 8, 17, 22, 23), without changing them, as most violinists do, because they regard them as mistakes or as the unintentional omission of accidentals. In my opinion, these little details are quite effective in restoring the “magic harmony”.

ROBERTO NOFERINI



Opere correlate / Related Opus



TC 761603 - PAGANINI - CARULLI [...]

Opere per mandolino e chitarra
Works for mandoline and guitar



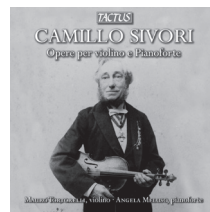
TC 721950 - GIUSEPPE SARTI

Opera completa da Camera e per Tastiera
Complete Chamber and Keyboard Works



TC 704402 - GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI

Trio e Sonate
Trios and Sonatas



TC 811901 - CAMILLO SIVORI

Opere per violino e pianoforte
Works for violin and piano

TACTUS

TC 781690

© 2014

Made in Italy

Violino costruito a Parigi nel 1865
dal liutaio Giuseppe Scarampella
(Brescia, 1838 - Varese, 1902).

*Violin by Giuseppe Scarampella
(Brescia, 1838 - Varese, 1902),
Paris, 1865.*



Arco di inizio '800 costruito
da John Dodd
(Londra, 1752 - Surrey, 1839).

*Bow by John Dodd
(London, 1752 - Surrey, 1839),
early 19th century.*

