

Vorwort

Wann Nicolò Paganini (1782–1840) seine berühmten 24 *Capricci* für Solovioline komponierte, ist nicht bekannt. Man hat vermutet, sie seien, in zeitlichen Abständen, schon in seiner Jugend entstanden, beweisen lässt sich das jedoch nicht. Das Autograph enthält (von fremder Hand) das Datum 24. 9bre 1817. Veröffentlicht wurden die *Capricci* erst drei Jahre später als Opus 1, Paganinis erstes im Druck erschienenes Werk; er war damals immerhin schon 38 Jahre alt. Gleichzeitig kamen die zwölf Sonaten für Violine und Gitarre Opus 2 und 3 sowie die sechs Quartette für Streicher und Gitarre Opus 4 und 5 heraus.

Der Terminus *Capriccio* war ursprünglich in der Hauptsache für Stücke kontrapunktischen Charakters gebraucht worden; im Verlauf des 18. Jahrhunderts wandelte sich seine Bedeutung. Er stand nun für bravouröse Solokadenzen in Sonaten- und **Konzertsätzen** – z. B. bei P. Locatelli, der seinen 12 Violinkonzerten Opus 3 von 1733 (mit dem Titel *L'arte del Violino*) als Kadenz zu den Ecksätzen 24 *Capricci ad libitum* beifügte. Daneben bezeichnete man (etwa Fiorillo, Kreutzer, Rode) auch Übungsstücke für ein Streichinstrument als *Capricci* oder *Caprices*. Die Verschmelzung dieser beiden Formen, der konzertanten Kadenz und der technischen Etüde, stellt eine der größten schöpferischen Leistungen Paganinis dar. Mit ihr erschließt er dem *Capriccio* eine neue musikalische Dimension und neue künstlerische Ausdrucksmittel. Improvisiert wirkende, glanzvolle Tonsequenzen von nahezu überströmender melodischer Fülle erhalten bei Paganini in Aufbau und Ausführung eine klare, geistvolle und in sich geschlossene Form; dennoch geht nichts verloren von ihrem augenblicksgebundenen, den Hörer überraschenden Reiz, der das *Capriccio* des Barock gekennzeichnet hat. Zugleich macht Paganini aus dem, was ursprünglich reines Schulwerk war, ein didaktisches und künstlerisches Meister-

werk von höchstem Rang, das in seiner exemplarischen Vollendung einen zeitlos gültigen Wert behalten wird. Er schafft ein grundlegendes Lehrwerk für den nach Perfektion strebenden Geiger, in das er alle auf dem Instrument erarbeiteten, neuen spieltechnischen Möglichkeiten einfließen lässt. Für ihn selbst jedoch dient es in erster Linie dazu, diesen seinen neu hinzugewonnenen instrumentalen Fertigkeiten eine klare, gültige Gestalt zu geben – ein Ziel, das im Übrigen auch Chopin angesichts der neuartigen technischen Ausdrucksmöglichkeiten, die er auf dem Klavier entwickelt hatte, in ähnlicher Weise mit seinen *Etudes* anstrebte. Paganini schafft mit seinem Werk die Grundlage für die Entstehung der romantischen Konzertetüde, die eine außerordentliche technische Perfektion erfordert und im Klavierwerk Liszts ihren Höhepunkt erreicht.

Das Neuartige an Paganinis *Capricci* liegt jedoch nicht nur im instrumentalen, sondern auch im musikalischen Bereich. Auf der einen Seite sind sie von äußerster, bis an die Grenzen des Möglichen gehender Virtuosität, auf der anderen Seite aber auch von völlig neuer künstlerischer Vollkommenheit. Musikalische Substanz und technische Schwierigkeit unterliegen – und darin liegt eine weitere Parallele zu Chopins Etüden – höchsten Ansprüchen und verschmelzen zur organischen Ganzheit eines Kunstwerks, das einen Hauch schöpferischen Lebens spürbar werden lässt und die technischen Schwierigkeiten der Ausführung vergessen macht.

Im Autograph (Querformat, 22 Blätter, Archivio Storico di Casa Ricordi; Faksimile-Ausgabe 1974 bei Ricordi) sind die 24 Stücke in drei Teile mit jeweils eigener Titelseite unterteilt und als *Opera 1^{ma}*, *Opera 2^a* und *Opera 3^a* bezeichnet. Die beiden ersten Teile umfassen je sechs *Capricci*, der dritte Teil zwölf. Das Manuskript ist offensichtlich eine Reinschrift, die einige Flüchtigkeitsfehler enthält. Es diente als Stichvorlage für die 1820 bei Ricordi erschienene Erstausgabe (Platten-Nr. 403), in der alle 24 Stücke als Opus 1 zusammengefasst und durchnummeriert sind. Diese Form hat sich allgemein eingebür-

gert und wurde daher auch für unsere Ausgabe beibehalten. Ricordi brachte 1836 eine zweite (Platten-Nr. 9036), 1872 eine dritte Ausgabe heraus (Platten-Nr. 43043, mit Fingersätzen und Strichbezeichnungen von Guido Pagnini). Er sorgte auch für die Verbreitung im Ausland. So erschien bereits 1823 eine Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (Platten-Nr. 3936), wahrscheinlich 1825 eine bei Richault in Paris (Platten-Nr. 1028, mit Fingersätzen von Bonaventure Henry), 1829 bei A. Pacini in Paris (mit geänderter Reihenfolge; Platten-Nr. 950), 1839 bei Wessel in London (mit Fingersätzen von Nicolas Mori). Eine weitere Ausgabe, die 1830 von Lorenzi in Florenz gedruckt wurde, ist allem Anschein nach widerrechtlich erschienen. Als Vorlage für alle diese Ausgaben diente stets die erste Ausgabe Ricordi, wie an vielen gemeinsamen Fehlern nachzuweisen ist. Da schon die Erstausgabe, für die Paganini keine Korrektur gelesen hat, zahlreiche Fehler enthält, wurde als alleinige Hauptquelle das Autograph zugrunde gelegt. – In den *Bemerkungen* am Ende dieses Bandes sind die wichtigsten Abweichungen in den Drucken aufgeführt. Manche Fehler der Erstausgabe sind in den Nachfolgeausgaben berichtigt, andere kamen neu hinzu. Sie sind z. T. erheblich – falsche Noten, fehlende Vorzeichen und Tempovorschriften, fehlerhafte Artikulation – und haben sich im Lauf der 170 Jahre seit Erscheinen der Erstausgabe von Mal zu Mal vermehrt. Auch neueste Ausgaben sind nicht frei davon. So entstand eine fest eingebürgerte fehlerhafte Aufführungspraxis, die sich immer mehr vom **Urtext des Autographs** entfernt hat.

Paganini hat sein Erstlingswerk „den Künstlern“ (*alli Artisti*) gewidmet. Entsprechend enthält das Autograph (ebenso wie die Drucke) nur verhältnismäßig wenig Aufführungshinweise. In der vorliegenden Ausgabe wird das Werk in zwei Versionen wiedergegeben. Die unbezeichnete Version gibt den Urtext des Autographs wieder. Zeichen, die im Manuskript fehlen, aber musikalisch notwendig oder durch Analogie begründet sind, wurden in Klammern gesetzt;

gelegentlich sind sie bereits in den zeitgenössischen Drucken ergänzt – in solchen Fällen wurde auf Klammern verzichtet. Paganini hatte die Angewohnheit, Vorzeichen (\sharp , \flat , \natural) innerhalb eines Taktes nur einmal zu notieren, auch wenn der entsprechende Ton noch in anderen Oktavlagen erscheint. Diese Notationsweise wurde so von den Drucken übernommen, in unserer Ausgabe aber stillschweigend entsprechend heutiger Orthographie berichtigt. Die kursiven Fingersatzziffern und Spielanweisungen in den Capricci Nr. 1, 2, 5, 6, 12 und 24 stammen aus den Quellen.

Renato De Barbieris Spielanweisungen in der bezeichneten Version sind aus langjähriger Konzertpraxis und einem eingehenden Studium des Autographs entstanden. Sie lehnen sich so eng wie möglich an die Schreibweise Paganinis an. Allzu oft ist gegen den Geist dieses einzigartigen Werkes verstoßen worden. Durch die musikwissenschaftliche und künstlerische Wiedererarbeitung der authentischen Fassung kann Paganinis Capricci wieder der Entfaltungsraum geschaffen werden, der ihnen von jeher zusteht.

Genua und München, Frühjahr 1990
Alberto Cantù
Ernst Hertrich

Preface

We do not know when Nicolò Paganini (1782–1840) wrote his famous twenty-four *Capricci* for solo violin. One supposition is that they were written at different intervals during his youth, but this cannot be proved. The autograph contains the date *24. 9bre 1817*, but not in Paganini's hand. The *Capriccios* did not appear in print until three years later. This was Paganini's first work to reach print, at a time when the composer was

a full 38 years old. At the same time his twelve sonatas for violin and guitar opp. 2 and 3, and his six quartets for strings and guitar opp. 4 and 5, were likewise published.

The term *capriccio* was originally used primarily for pieces of a contrapuntal character, but its meaning changed in the course of the eighteenth century. Thereafter it stood for bravura solo cadenzas in sonatas and concertos, as for example in P. Locatelli's twelve violin concertos op. 3 of 1733 (entitled *L'arte del violino*), where twenty-four *ad libitum capricci* are added as cadenzas to the first and last movements. At the same time, e. g. in the work of Fiorillo, **Kreutzer and Rode**, exercise pieces for string instruments were also referred to as *capricci* or *caprices*. The fusion of these two forms – the concert cadenza and the instrumental *étude* – was one of Paganini's major artistic accomplishments. With this he gave a new musical dimension and new expressive resources to the *capriccio*. Brilliant, seemingly improvisatory cascades of notes, almost bursting with melodic variety, are put into a clear, ingenious and self-contained form with regard to their structure and execution, yet without sacrificing anything of that ever-surprising momentary charm that distinguished the *capriccio* of the baroque period. At the same time, Paganini turns what was originally purely didactic music into pedagogical and artistic masterpieces of the highest order, works which in their exemplary perfection have retained a timeless validity. For the violinist bent on perfection he created a fundamental corpus of proficiency material embodying all of the new technical possibilities which he had worked out for his instrument. Paganini's own goal, however, was primarily to cast his newly attained instrumental facility into a straightforward and valid mould – a goal, incidentally, which was likewise sought by Chopin in his *études* for the novel technical and expressive possibilities that he had developed on the piano. Paganini's work set the foundation for the emergence of the romantic concert *étude*, a genre requiring consummate technical perfec-

tion which reached its culmination in the piano works of Liszt.

The novelty of Paganini's *capriccios*, however, lies not just in their technical demands but in their musical aspect as well. They demonstrate on the one hand an extreme virtuosity, driven to the utmost limits of the possible, while on the other hand they also reveal a completely new artistic perfection. Musical substance and technical difficulty are subjected – and here lies a further parallel to Chopin's *études* – to the highest demands, merging in the organic unity of a work of art which exudes creative vitality and makes us forget its difficulties of execution.

The autograph, twenty-two folios in oblong format located in the Archivio Storico di Casa Ricordi (a facsimile edition was issued by Ricordi in 1974), divides the twenty-four pieces into three groups, each with its own title page and marked *Opera 1^a*, *Opera 2^a* und *Opera 3^a*. The first two parts include six *capriccios* each, with the third having twelve. The manuscript is obviously a fair copy, containing some inadvertencies. It served as the engraver's copy for the first edition, issued by Ricordi in 1820 (plate no. 403), in which all twenty-four pieces are combined into a single volume as Opus 1 and numbered consecutively. As this form has generally taken hold, we have adopted it for our edition. In 1836 Ricordi issued a second edition (plate no. 9036) and in 1872 a third edition (plate no. 43043, with fingering and bowing marks by Guido Papini). Ricordi also took responsibility for the distribution abroad. Thus, already in 1823 the work was published by Breitkopf & Härtel in Leipzig (plate no. 3936), followed, probably in 1825, by Richault in Paris (plate no. 1028, with fingering by Bonaventure Henry), in 1829 by A. Pacini in Paris presenting a different sequence (plate no. 950), and in 1839 by Wessel in London (with fingering by Nicolas Mori). A further print issued by Lorenzi in Florence in 1830 is to all appearances a pirate edition. All of these editions were based on the first Ricordi print, as can be seen in the many errors they have in common.

Since even the first edition, for which Paganini did not read proofs, contains numerous errors, we have based our edition solely on the autograph as our principal source. – The *Comments* at the end of this volume include the most important discrepancies in the printed editions. A few errors in the first edition were corrected in subsequent editions, while others were added. Some of these are serious – wrong notes, missing accidentals and tempo indications, faulty articulation – and have proliferated from time to time in the 170 years since the first edition appeared. Even the most recent editions have not eradicated them entirely. In this way there has arisen a firmly entrenched but error-ridden performance tradition drifting further and further away from the *Urtext* of the autograph.

Paganini dedicated his opus 1 to *the artists (alli Artisti)*. Accordingly, the autograph, like the printed versions, contains relatively few aids to performance. Our edition presents the work in two versions. The unmarked version replicates the *Urtext* of the autograph. Marks missing in the manuscript but essential for musical reasons or confirmed by analogy are enclosed in parentheses; in cases where they are supplemented in the contemporary editions, already, we have taken them over without parentheses. Paganini had the habit of writing accidentals (\sharp , \flat , \natural) only once within a measure, even if the note in question appears in different registers. This orthography was taken over into the printed editions, but has been corrected without comment in ours in order to conform to current practice. The italicized fingering and performance marks in capriccios nos. 1, 2, 5, 6, 12 and 24 have been taken from the sources.

Renato De Barbieri's aids to performance, given in the edited version, are the result of many years of experience in the concert hall and a thorough study of the autograph. They follow Paganini's writing as closely as possible. Editors have violated the spirit of this unique work all too often. Now that the authentic version has been subjected to scholarly and artistic scrutiny, Paganini's capric-

cios can be given that breadth of space which has ever been their birthright.

Genoa and Munich, spring 1990
Alberto Cantù
Ernst Herttrich

Préface

On ne connaît pas la date de composition des fameux Vingt-Quatre *Capricci* pour violon solo de Nicolò Paganini (1782–1840). Certains ont émis l'hypothèse que le virtuose italien les avait composés à intervalles irréguliers dès sa jeunesse, mais rien ne permet de confirmer une telle supposition. L'autographe porte la date du 24. 9bre 1817 (par une main étrangère). En effet, les Caprices ne sont parus que trois ans plus tard. C'était la première œuvre de Paganini publiée, alors âgé déjà de 38 ans. C'est également en même temps que parurent les douze sonates pour violon et guitare, opus 2 et 3, ainsi que les 6 quatuors pour cordes et guitare, opus 4 et 5.

À l'origine, le terme de *capriccio* s'emploie essentiellement pour des morceaux de caractère contrapuntique et c'est au cours du 18^{ème} siècle que sa signification se modifie. Il sert de plus en plus à désigner les cadences de virtuosité incluses dans les sonates et concertos, chez P. Locatelli p. ex., qui ajouta à titre de cadences 24 *capricci ad libitum* aux premiers et derniers mouvements de ses 12 concertos pour violon, opus 3, édités en 1733 sous le titre *L'arte del violino*. Par ailleurs, d'autres compositeurs (p. ex. Fiorillo, Kreutzer, Rode) utilisent les termes de *capricci* ou *caprices* pour désigner leurs études ou exercices pour instrument à cordes. C'est justement la fusion de ces deux formes, à savoir la cadence concertante et l'étude technique, qui constitue l'une des synthèses créatives les plus formidables de Paganini. Ainsi, il ouvre au capriccio une nouvelle dimension musicale, en effet

un nouveau moyen d'expression artistique. Chez Paganini, les séquences brillantes, les traits de virtuosité apparemment improvisés, débordant littéralement de plénitude mélodique, acquièrent quant à leur structure, à leur facture une forme intelligible, logique, accomplie; et pourtant, rien n'est perdu de l'imprévisibilité immédiate, l'effet surprise qui caractérise le caprice de l'époque baroque. En même temps, Paganini fait de ce qui était à l'origine un pur exercice d'école, un chef-d'œuvre didactique et artistique de très haut niveau qui, dans sa perfection exemplaire, conserve une valeur éternelle. Il crée pour le violoniste épris de perfection une œuvre didactique fondamentale dans laquelle il utilise toutes les nouvelles possibilités techniques élaborées sur l'instrument. Pour lui-même cependant, il s'agit en premier lieu de donner aux nouvelles structures instrumentales ainsi créées une forme claire et définitive, – objectif que Chopin poursuivait de même dans ses *Études*, eu égard aux nouvelles possibilités d'expression techniques qu'il avait mises au point pour le piano. Par son œuvre, Paganini pose les bases de ce que deviendra l'étude de concert romantique, cette forme requérant une perfection technique extrême et qui connaîtra son apogée dans l'œuvre pianistique de Liszt.

Toutefois, les Caprices de Paganini n'ouvrent pas seulement une nouvelle ère sur le plan purement instrumental. Leur dimension musicale est tout aussi remarquable. D'une part, ils sont d'une virtuosité hyperbolique et extrême, mais par ailleurs, ils atteignent une perfection artistique encore inégalée. La substance musicale et les difficultés techniques – et, l'on peut établir en cela un nouveau parallèle entre les Caprices de Paganini et les *Études* de Chopin – sont soumises aux plus hautes exigences et fusionnent en une œuvre d'art, douée d'une unité organique, qui laisse entrevoir le monde de l'activité créatrice tout en faisant oublier les difficultés techniques de l'exécution instrumentale.

Dans l'autographe (format oblong, 22 feuillets, Archivio Storico di Casa Ricordi; édition fac-similé chez Ricordi,

1974), les 24 pièces sont regroupées en trois parties ayant chacune leur page de titre et s'intitulant *Opera I^{ma}*, *Opera 2^{da}* und *Opera 3^{za}*. Les deux premières parties comprennent 6 caprices chacune et la troisième en comporte 12. Le manuscrit est de toute évidence une copie au propre, même s'il présente quelques fautes d'inattention. C'est lui qui a servi de modèle de gravure pour la première édition parue en 1820 chez Ricordi (planche N° 403), édition dans laquelle les 24 pièces, numérotées de façon continue de 1 à 24, sont réunies sous l'opus 1. C'est cette forme qui a fini par s'imposer et nous l'avons de ce fait conservée pour la présente édition. Ricordi a publié une deuxième édition en 1836 (planche N° 9036), puis une troisième en 1872 (planche N° 43043, avec doigtés et coups d'archet de Guido Papini); il s'est aussi occupé de la diffusion de l'œuvre à l'étranger. C'est ainsi qu'a parue, en 1823 déjà, une édition chez Breitkopf & Härtel, à Leipzig (planche N° 3936), suivie, probablement en 1825, d'une édition chez Richault, à Paris (planche N° 1028; doigtés de Bonaventure Henry), puis, en 1829, de celle éditée par A. Pacini, à Paris (selon un ordre modifié; planche N° 950), et enfin l'édition Wessel publiée en 1839 à Londres (doigtés de Nicolas Mori). Une autre édition, publiée en 1830 par Lorenzi, à Florence, était selon toute vraisemblance illicite. C'est toujours la pre-

mière édition Ricordi qui a servi de modèle pour toutes ces éditions, comme il ressort des nombreuses erreurs communes. Dans la mesure où la première édition, non revue et corrigée par Paganini, renferme de nombreuses erreurs, c'est exclusivement l'autographe qui a servi de source principale. – Les *Remarques* à la fin du volume signalent les principales divergences entre les diverses éditions. Certaines fautes de la première édition ont été rectifiées dans les éditions ultérieures, mais par contre, de nouvelles erreurs sont venues s'ajouter: elles sont en partie considérables – fausses notes, absence d'altérations et d'indications de mouvement, mauvaise articulation – et d'une fois sur l'autre, elles ont fini par s'accumuler au cours des 170 ans écoulés depuis la publication de la première édition. Mêmes les éditions les plus récentes ne sont pas exemptes d'erreurs. Il s'est ainsi établi dans la pratique une forme d'exécution erronée qui, peu à peu, s'est de plus en plus éloignée du texte original de l'autographe.

Paganini a dédié sa première œuvre *Aux artistes (alli Artisti)*. L'autographe ne comporte en conséquence (de même que les diverses éditions) qu'un nombre relativement restreint d'indications d'exécution. La présente édition comporte deux versions de l'œuvre, dont celle sans indications reprend le texte original de l'autographe. Les signes faisant défaut dans le manuscrit mais né-

cessaires sur le plan musical ou justifiés pour raisons d'analogie sont placés entre parenthèses; parfois ils sont rajoutés déjà dans les éditions contemporaines – en pareils cas nous les avons pris sans parenthèses. Paganini avait l'habitude de ne noter qu'une seule fois les altérations (#, b, ♯) à l'intérieur de la mesure, même si le son concerné se présentait à une autre octave. Cette notation avait été reprise telle quelle par les éditions; nous utilisons au contraire dans la présente édition, sans mention particulière, le mode de notation actuellement en usage. Les doigtés en italique et les indications d'exécution des Caprices N°s 1, 2, 5, 6, 12 et 24 proviennent des sources.

Les indications apposées par Renato De Barbieri sur la version annotée se basent sur la longue expérience de concertiste et sur une étude minutieuse de l'autographe; elles se conforment autant que possible aux habitudes graphiques spécifiques de Paganini. Trop souvent, on a violé l'esprit de cette œuvre unique en son genre. Grâce à cette restitution musicographique et artistique de la version authentique, les Caprices de Paganini peuvent retrouver la place qui, d'emblée, leur revenait de droit, s'inscrire dans un cadre où puissent s'épanouir toutes leurs virtuosités.

Gênes et Munich, printemps 1990
Alberto Cantù
Ernst Herttrich