

YFRAH NEAMAN

£9-
H

NICOLÒ PAGANINI

24 CAPRICCI
FÜR VIOLINE SOLO

FÜR DEN
PRAKTISCHEN GEBRAUCH EINGERICHTET
UND MIT ERLÄUTERUNGEN VERSEHEN
VON
RENATO DE BARBIERI

G. HENLE VERLAG MÜNCHEN

INHALT

	<i>Seite</i>
Vorbemerkung · Prefatory Remarks · Avant-Propos	1

Capriccio Nr. 1	E-dur	2
Capriccio Nr. 2	h-moll	5
Capriccio Nr. 3	e-moll	8
Capriccio Nr. 4	c-moll	10
Capriccio Nr. 5	a-moll	13
Capriccio Nr. 6	g-moll	16
Capriccio Nr. 7	a-moll	18
Capriccio Nr. 8	Es-dur.. .. .	21
Capriccio Nr. 9	E-dur	24
Capriccio Nr. 10	g-moll	27
Capriccio Nr. 11	C-dur	30
Capriccio Nr. 12	As-dur.. .. .	33
Capriccio Nr. 13	B-dur	36
Capriccio Nr. 14	Es-dur.. .. .	37
Capriccio Nr. 15	e-moll	38
Capriccio Nr. 16	g-moll	40
Capriccio Nr. 17	Es-dur.. .. .	42
Capriccio Nr. 18	C-dur	44
Capriccio Nr. 19	Es-dur.. .. .	46
Capriccio Nr. 20	D-dur	48
Capriccio Nr. 21	A-dur	50
Capriccio Nr. 22	F-dur	52
Capriccio Nr. 23	Es-dur.. .. .	53
Capriccio Nr. 24	a-moll	55

Seite 60–85
 Anmerkungen zur Interpretation · Annotations on Interpretation
 Annotations d'Interprétation

Meine Bearbeitung der Capricci hält sich genau an Paganinis Autograph. Damit konnte ich Fehler korrigieren, die in den gedruckten Ausgaben seit 170 Jahren überliefert werden.

Das eingehende Studium der Kompositionen Paganinis, denen ich den größten Teil meines Lebens gewidmet habe, sowie meine durch die Konzertpraxis gewonnene Erfahrung haben mir dazu verholfen, bis ins Detail die musikalischen und geigerischen Vorstellungen meines großen Landsmannes nachzuvollziehen und dabei in keinem Fall vom Autograph abzuweichen.

Ich widme diese Arbeit allen Geigern, denen damit eine authentische Edition der Capricci, so, wie Paganini sie komponiert und notiert hat, vorliegt, und die somit dem überragenden Meisterwerk dieses genialen Musikers zu seinem wahren Wert verhelfen können. Es sollte keine ungerechtfertigten Veränderungen (falsche Noten, falsche Striche etc.) mehr geben und keine Aufführungen, die den Vorstellungen Paganinis zuwiderlaufen. Die neuen Generationen von Geigern können nun beim Studium dieses unerschöpflichen Meisterwerks einen sicheren Weg beschreiten.

My edition of the Capriccios exactly follows Paganini's autograph. This has made it possible for me to correct errors which have been propagated in the printed editions for 170 years.

A thorough study of Paganini's work, to which I have devoted a large part of my life, and the experience I have gained as a concert artist have helped me to project myself into the musical thought and performance practice of my great countryman, even to the remotest detail, and yet nowhere to depart from the autograph.

I wish to dedicate my work to all violinists, who are hereby given an authentic edition of the Capriccios in the way Paganini composed and notated them, and who can help this towering masterpiece of a man of genius to a due appreciation. No longer should there be any unjustified alterations (wrong notes, wrong bowings, etc.), nor any performances which violate Paganini's intentions. The coming generations of violinists may now travel a safe and secure path when studying this inexhaustible masterpiece.

Je m'en suis tenu scrupuleusement, dans mon travail d'édition des Caprices, à l'autographe de Paganini, ce qui m'a permis d'éliminer des erreurs qui, depuis 170 ans, se transmettaient d'une édition à l'autre.

L'étude approfondie des compositions de Paganini, auxquelles j'ai consacré la plus grande partie de ma vie, ainsi que l'expérience acquise au cours de ma pratique de concertiste, m'ont aidé à épouser étroitement la pensée musicale et violonistique de mon éminent compatriote, sans dévier en quoi que ce soit de l'autographe.

Je dédie mon travail et ma peine à tous les violonistes, qui retrouveront ainsi les 24 Caprices dans leur authenticité originelle, tels que Paganini les a composés et écrits, et pourront par là même révéler dans sa plénitude et sa vérité le chef-d'œuvre sublime de ce compositeur de génie. Les Caprices n'auront plus à subir désormais d'altérations injustifiées (en ce qui concerne les notes, les coups d'archet, etc.), ni d'exécutions trahissant la pensée de Paganini. Les nouvelles générations de violonistes seront en mesure quant à elles de s'engager en toute confiance sur la voie de cette œuvre infinie.

Genua, Januar 1990

RENATO DE BARBIERI

24 Capricci

Erschienen 1820

Opus 1

Andante

1 4 3 1 0 4 4 1 4 4

3 1 2 2 3

5 1 3 0 1 3 4 1

7 1 1 8 1 1

9 1 1 1 1

11 1 1 1 2 1 2 2

13 1 2 2 3 4 0 1 1 1 1 1 1

16 1 (*) 4 2 4 4 4 4 4 4

18 1 4

20 1

simile

simile

IV

22

24

27

30

32

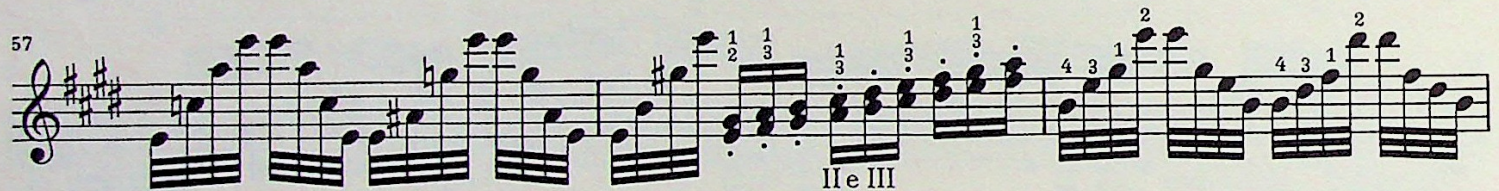
34

36

38

40

42

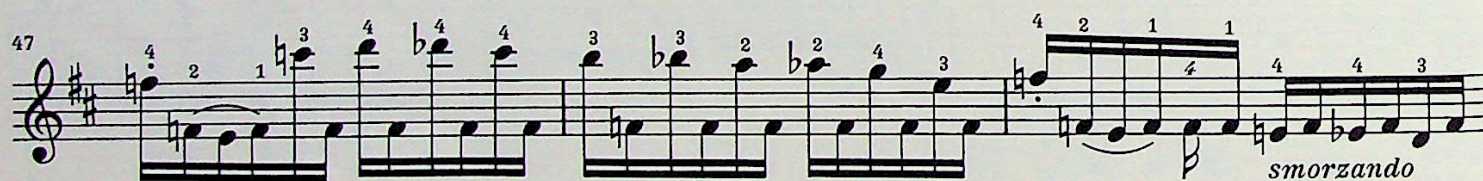
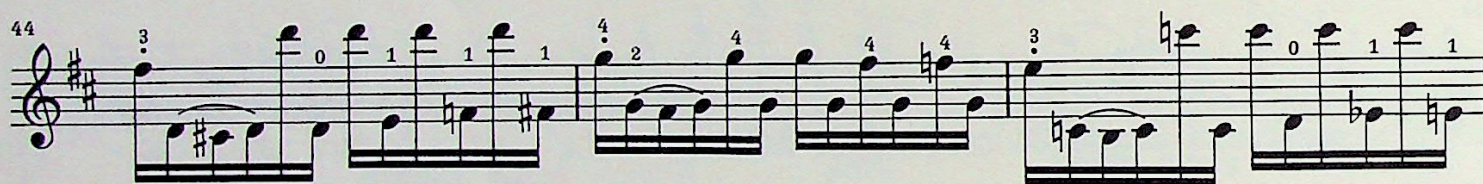
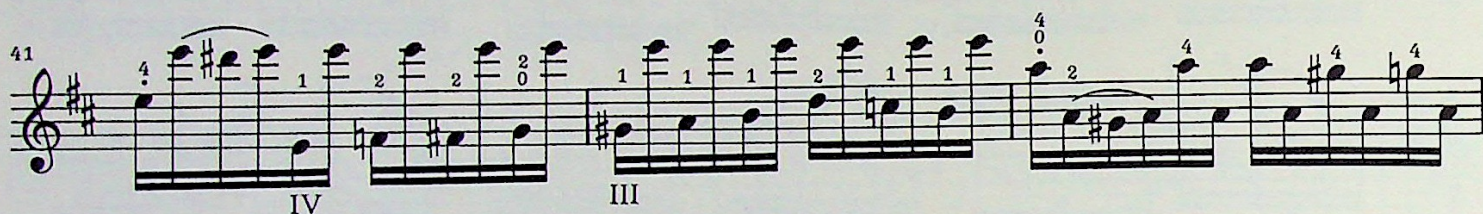


Moderato

dolce

simile

III IV III



59

III I II III

62

IV

65

dolce

69

72

75

tr

78

tr

81

III III

II

Maestoso

4/4

p

I e III.....

f

p

III e IV.....

6

11

16

19

22

25

28

33

f

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Maestoso'. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 6, 11, 16, 19, 22, 25, 28, and 33 indicated. The music is characterized by complex chordal textures, often with multiple notes beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *tr* (trill). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The piece concludes with a final measure marked *f*.

35

1 0

1 3 2 4 2 4

1 3 1 3 2 4 2 4 1 3 2 4 2 4 2 4 4 0

III IV

37

Example 37 is a single-measure rest in 1/4 time. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The rest is indicated by a horizontal line with a vertical tick mark, and the time signature 1/4 is shown at the end of the staff.

39

II e III

41

2

tr

tr

2

1

2 3

2 4

1 3

1 3

1 3

II e III

44 

46 III e IV. *cresc.* *f* II e III.

[illegible]

50

tr

tr

4

4

1

54

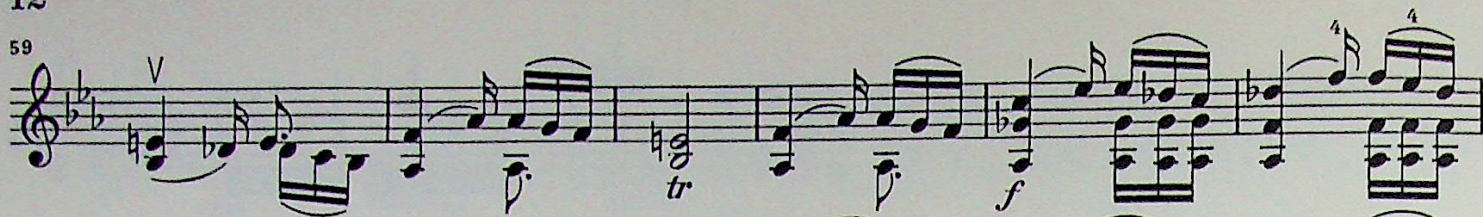
54

55

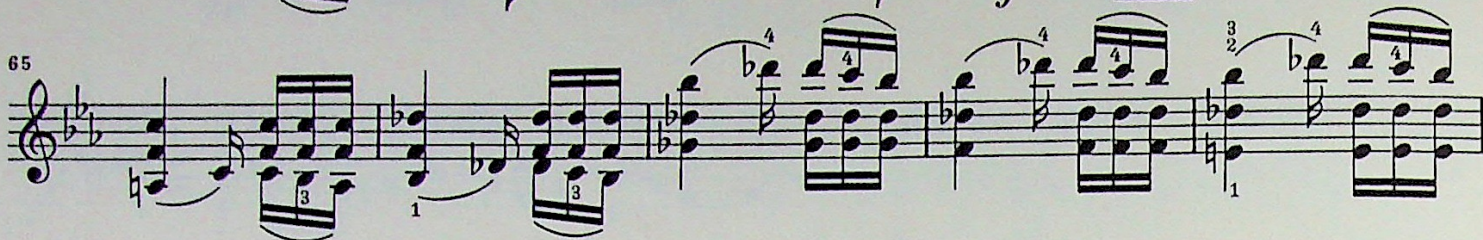
56

57

59



65



70



74



79



84



89



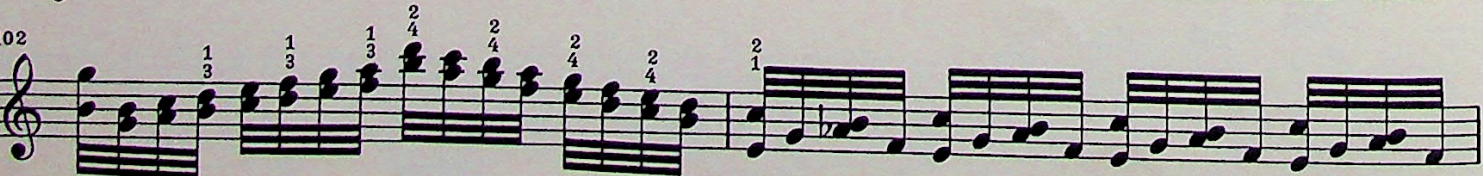
94



99



102



2 *Agitato* *2 4 V 1*

simili

5

8

11

14

17

20

22

25

28

31

*) Die Fingersätze sind genau der Bogenbezeich-

*) The fingering has been adapted to match the

*) The fingering has been adapted to match the

37 1 2 1 2 1 3 4 2 1 2 1

The musical notation for measures 37-42 is shown. Measure 37 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. The notation continues through measures 38, 39, 40, 41, and 42, which ends with a double bar line.

[illegible]

43

Example 43 is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece consists of 43 measures. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

46

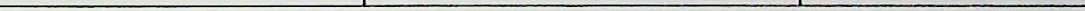
0 4

3 4

8 4 0

1 2 4 1 3

II

49 

52 

55 

[illegible]

26

f

0 3

1 3 2 2 2 1

17

32

Handwritten musical score for 'The Rose Tree' on a single staff. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. There are several slurs over groups of notes. The piece includes dynamic markings: *f* (forte) appears twice. The score is divided into measures by vertical bar lines. The final measure ends with a double bar line.

38 
smorzando

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "4/4". The melody is written on the staff, with various notes and rests. There are several fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. There are also some markings that look like stylized "X" or "Z" characters above some notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked "4/4". The melody is written on the staff, with various notes and rests. There are several fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. There are also some markings that look like stylized "X" or "Z" characters above some notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

50

p

morendo

p

The musical score is for a piece titled "Posato" by Giuseppe Di Stefano. It is written for a single melodic line, likely for a violin or flute, in a key of D major (indicated by two sharps). The time signature is 6/8. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 10, 15, 18, 20, 22, 24, and 26 marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *f* (forte) and *pp* (pianissimo). There are also fingerings indicated by numbers 1-4 and 0. The score features a complex arrangement of chords and melodic lines, with some measures containing multiple notes beamed together. The piece concludes with a final chord in measure 26, marked with an asterisk (*).

★) Ausführung:
Execution:
Exécution:

usw.
etc.
etc.

54 $\overset{V}{\text{4}} \text{3} \text{4} \text{4} \text{2}$

56 $\text{1} \text{1} \text{4} \text{4} \text{2} \text{0} \text{4} \text{2} \text{4} \text{2}$

58 $\text{2} \text{3} \text{2} \text{3} \text{4} \text{3} \text{4} \text{3}$ *pp* 8

61 $\text{3} \text{3} \text{4} \text{2} \text{4} \text{3}$ *III* *II*

63 $\text{3} \text{3} \text{3} \text{4} \text{2} \text{3}$ *II* 8

65 $\text{0} \text{1} \text{1} \text{1} \text{1} \text{1} \text{3}$ *III*

67 $\text{1} \text{0} \text{1} \text{1} \text{1} \text{1} \text{4}$

69 $\text{4} \text{4} \text{3} \text{4}$

71 $\text{1} \text{1} \text{1} \text{1} \text{1} \text{1}$ *II*

73 $\text{3} \text{1} \text{2} \text{0}$ $\text{1} \text{4}$ $\text{2} \text{3}$ V

13

Maestoso

8 *ff* *tr* *tr* *tr* *tr* *p* III e IV.....

6 *p* *f* *dolce*

9

11 *III e IV*

13

15 *IV* *II* *II e III* *cresc.*

17

19 *III* *II* *II e III*

21 *pp* *III e IV*

24 *ff* II e III *tr* *tr* *p* IV II 8

29 *p* IV II 8 *p* IV II 8

31 *p* *f* III e IV *p* 1 3 2 4

33 *f* II e III *p* *f* III e IV *p* 1 3 2 4

35 *f* II e III *p* 1 3 2 4

37 *decresc.* 3 1 1 3

39 *f* III e IV *p* *f* II e III *p* 1 3 2 4

41 *f* *p* *f* I e II *p* 1 3 2 4 1 3

43 2 4 2 4 0 1

45 *II e III*

47

49 *II e III*

51

53 *cresc. III* *IV* *ff III e IV* *tr* *p*

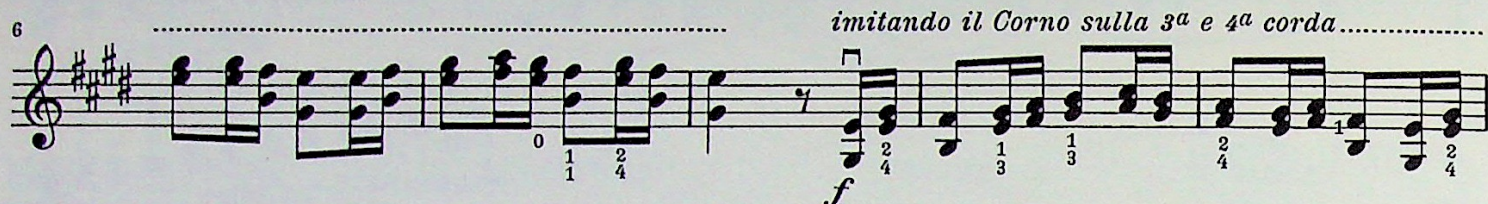
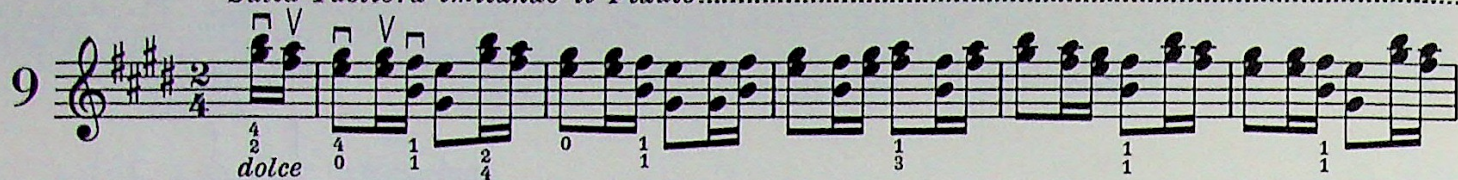
(55) *f* *pp*

59 *cresc.* *f*

61 *p* *III e IV* *II e III*

63 *tr* *pp* *tr* *ff*

Allegretto

Sulla Tastiera imitando il Flauto.....

[illegible]

(74)

III

78

82

86

90

94

98

103

107

This musical score is for guitar, spanning measures 74 to 107. It is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various guitar-specific techniques and dynamics.

- Measures 74-77:** Feature a melodic line with a trill (tr) in measure 75 and a fermata (8) over measures 74-75. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated.
- Measures 78-81:** Continue the melodic development with complex fingering and slurs.
- Measures 82-85:** Introduce a bass line with a 4-finger pattern and a 2-finger pattern.
- Measures 86-89:** Feature a 0-2-4 fingering pattern and a 4-finger pattern.
- Measures 90-93:** Include a II-I fingering pattern and a 0-2-4 fingering pattern.
- Measures 94-97:** Feature a 6-finger pattern and a V (vibrato) marking.
- Measures 98-102:** Feature a *p* (piano) dynamic marking and a *f* (forte) dynamic marking.
- Measures 103-106:** Feature a *p* (piano) dynamic marking and a *f* (forte) dynamic marking.
- Measures 107-110:** Feature a *f* (forte) dynamic marking and a *p* (piano) dynamic marking.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills (tr) and triplets (3) indicated. The piece begins with a double bar line and a key signature change to one sharp. The score ends with a double bar line and a key signature change to one sharp.

52 *tr* 4 2 0 *tr* 3 1 2 *cresc.*

55 *f* 1 *tr* 3

58 1 *tr* 3 0 2 *tr* 4 1 3 *tr* 4 1 3 *tr* 2 1

61 4 *tr* 2 2 1 *tr* 2 2 1

64 2 *tr* 2 *tr* 1 4 2 *tr* 1 2 3 1

II

67 4 3 3 2 1 3 0 2 *tr* 3 2 1 *tr* 4 *tr* 1 2 *tr* 3

p

70 *tr* 0 2 *tr* 4 1 *tr* 3 2 0 *tr* 4

cresc. (1 1 0) *f*

73 *tr* *tr* *tr* *tr*

ff

Andante

11 *f*

6

11

15

19

24

Presto

29

Contro

restez

33

37

41

45

49

53

57

61

65

68

p

II restez.....;

71

74

77

81

85

89

Primo tempo

93

98

102

III IV II IV

IV

cresc.

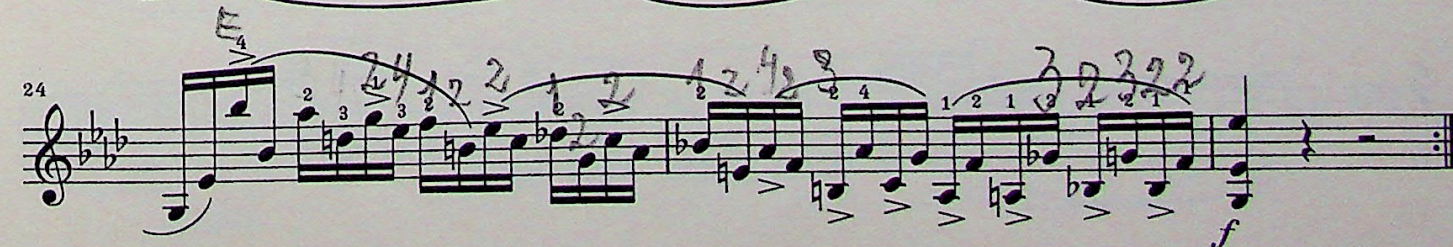
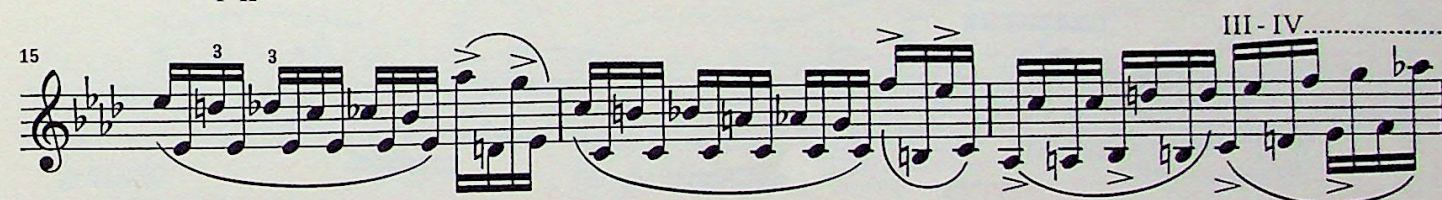
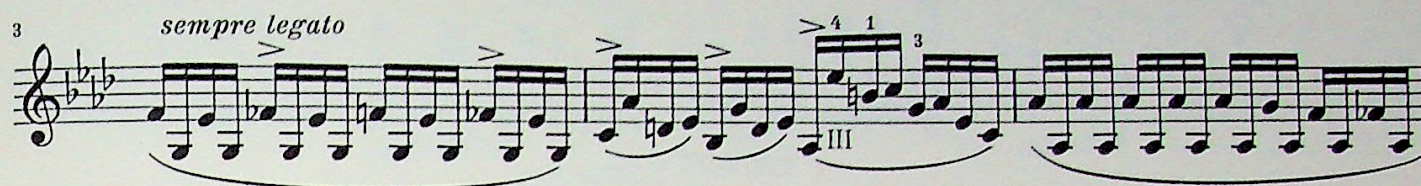
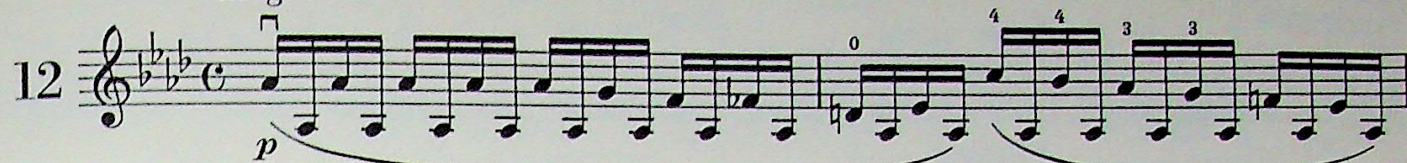
III II IV III IV III IV III II III

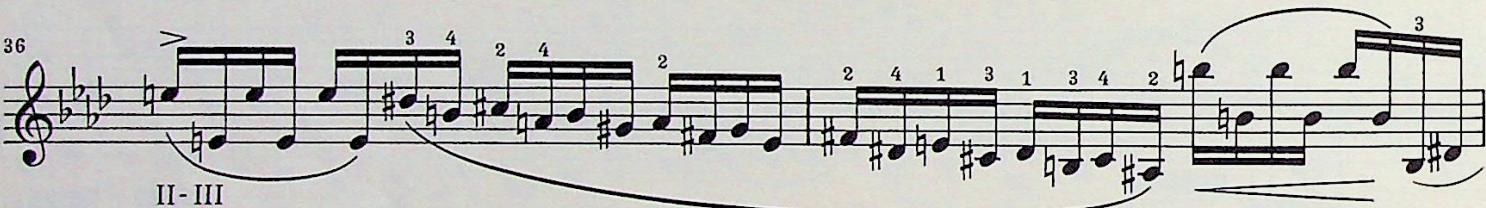
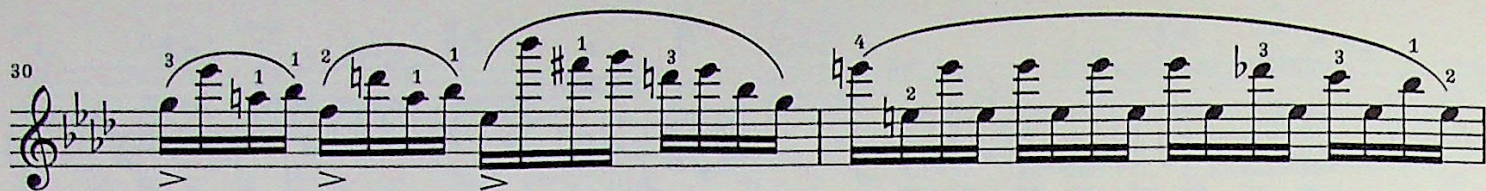
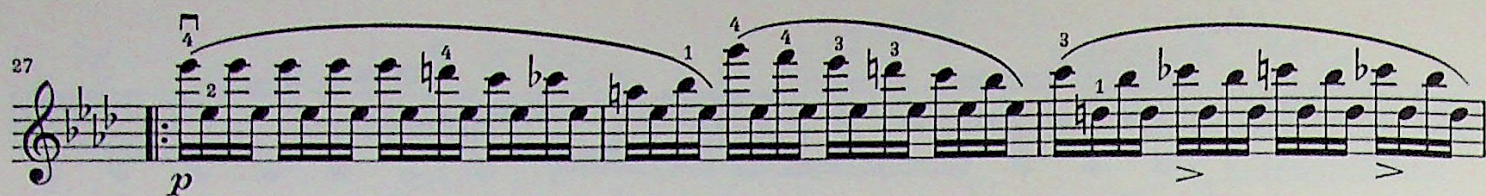
IV IV

IV

V

Allegro





47

49

51

53

55

58

61

64

67

II-III

III-IV

II-III

IV-III

II-III

f

Allegro
dolce

13

5

11

17 Minore

21

25 dolce

28

31

34

37

Fine

II - III

III I...

II I

III II

Da Capo senza Repliche al Fine

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is 'Allegro' and the mood is 'dolce'. The piece begins with a V (Vibrato) marking. Measures 13-16 show a melodic line with fingerings 2, 4, 1, 3, 3, 4. Measure 17 is marked 'Minore' and 'f' (forte). Measures 17-20 show a descending melodic line with fingerings 3, 0, 0, 4, 0, 4. Measures 21-24 show a descending melodic line with fingerings 3, 0, 4, 4. Measure 25 is marked 'dolce'. Measures 25-28 show a descending melodic line with fingerings 1, 4, 4, 4, 4, 3. Measure 28 is marked 'f' (forte). Measures 28-31 show a descending melodic line with fingerings 3, 1, V, 3, 0, 4, 4. Measure 31 is marked 'f' (forte). Measures 31-34 show a descending melodic line with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4. Measure 34 is marked 'f' (forte). Measures 34-37 show a descending melodic line with fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4. Measure 37 is marked 'f' (forte). The piece ends with a 'Da Capo senza Repliche al Fine' instruction.

Moderato

Moderato

14

6

11

16

21

26

31

36

41

ff

p

cresc.

ff

cresc.

*) Ausführung: usw.
Execution: etc.
Exécution: , etc.

Exécution:

, etc

19 *f*

21

23

25

28

30

32

34

III

p

f II

p

f

Da Capo al Fine

Detailed description of the musical score: The score consists of eight staves of music, numbered 19 through 34. The key signature has one sharp (F#). The music is written for guitar, indicated by the use of fret numbers (0-4) and the 'Da Capo al Fine' instruction. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamic markings include *f* (forte) at measure 19, *p* (piano) at measures 32 and 34, and *f* (forte) at measure 34. The piece ends with a 'Da Capo al Fine' instruction. The staves are connected by a large brace on the right side.

This image shows a page of musical notation for a piano piece, likely a technical exercise or a short study. The tempo is marked "Presto" and the key signature is B-flat major (two flats). The music is written on ten staves, each beginning with a measure number (16, 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24). The notation includes various fingerings (numbers 1-4), dynamics (f), and articulation marks (accents, slurs). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a classical piano study, possibly from a collection like "Piano Studies" by Chopin or a similar technical work.

27 *smorzando*

30 *p*

33 *f* *f* *f* *f* *f*

36 II I II

39 A I

42

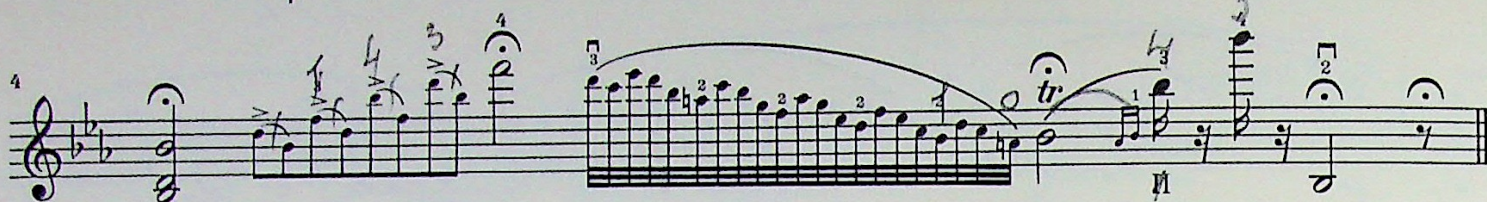
45 *f* *f* *f* *f*

48 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

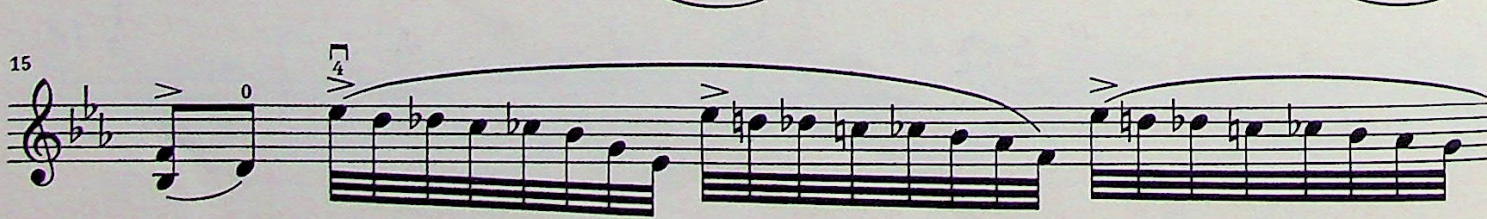
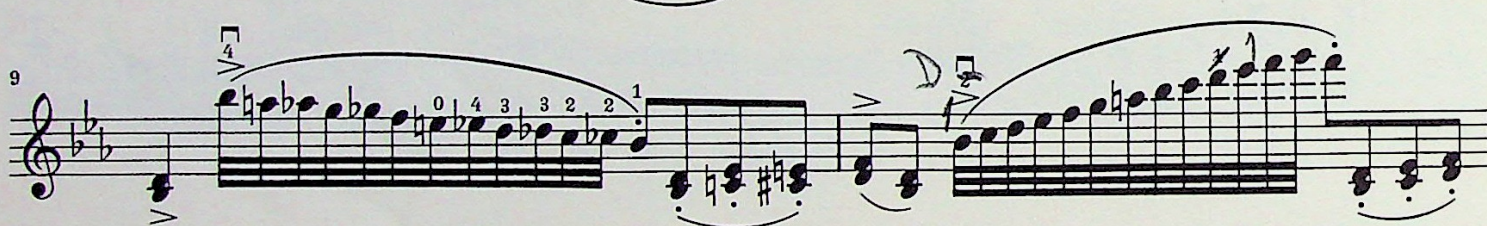
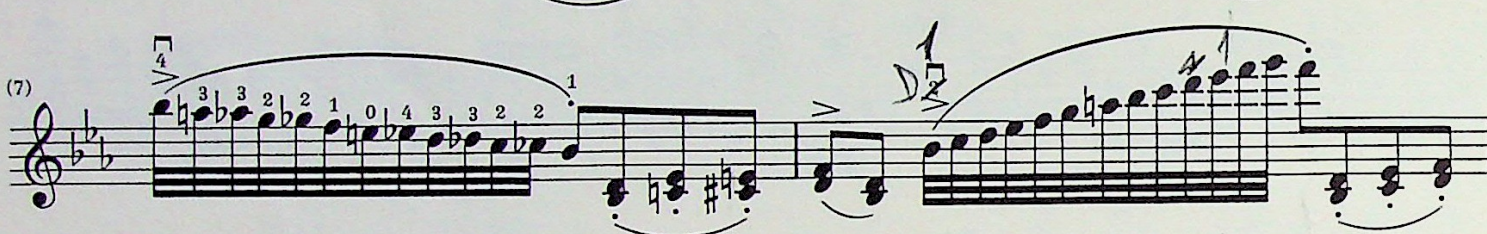
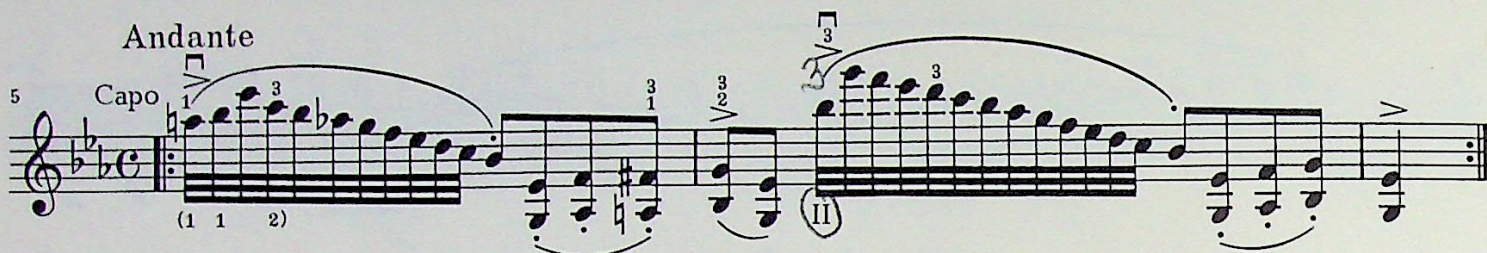
50 *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *ff*

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar on a single staff. Measures 27-32 are marked *smorzando* (diminuendo). Measure 30 is marked *p* (piano). Measures 33-35 are marked *f* (forte). Measures 36-38 are marked *f*. Measures 39-41 are marked *f*. Measures 42-44 are marked *f*. Measures 45-47 are marked *f*. Measures 48-50 are marked *f* and *ff* (fortissimo). The score includes various fingerings (1-4) and techniques such as triplets, sextuplets, and arpeggiated patterns. The piece concludes with a double bar line at measure 50.

Sostenuto



Andante



Handwritten musical score for guitar, measures 17 through 36. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features complex fingerings, including triplets and sixteenth-note runs, and is marked with various performance instructions and fingering numbers.

Measures 17-20: Measure 17 includes a first position (V) marking. Measure 18 includes a first position (V) marking and a first position (V) marking. Measure 19 includes a first position (V) marking. Measure 20 includes a first position (V) marking.

Measures 21-22: Measure 21 includes a first position (V) marking. Measure 22 includes a first position (V) marking and a first position (V) marking.

Measures 23-24: Measure 23 includes a first position (V) marking and a first position (V) marking. Measure 24 includes a first position (V) marking.

Measures 25-26: Measure 25 includes a first position (V) marking. Measure 26 includes a first position (V) marking.

Measures 27-28: Measure 27 includes a first position (V) marking. Measure 28 includes a first position (V) marking.

Measures 29-30: Measure 29 includes a first position (V) marking. Measure 30 includes a first position (V) marking.

Measures 31-32: Measure 31 includes a first position (V) marking. Measure 32 includes a first position (V) marking.

Measures 33-34: Measure 33 includes a first position (V) marking. Measure 34 includes a first position (V) marking.

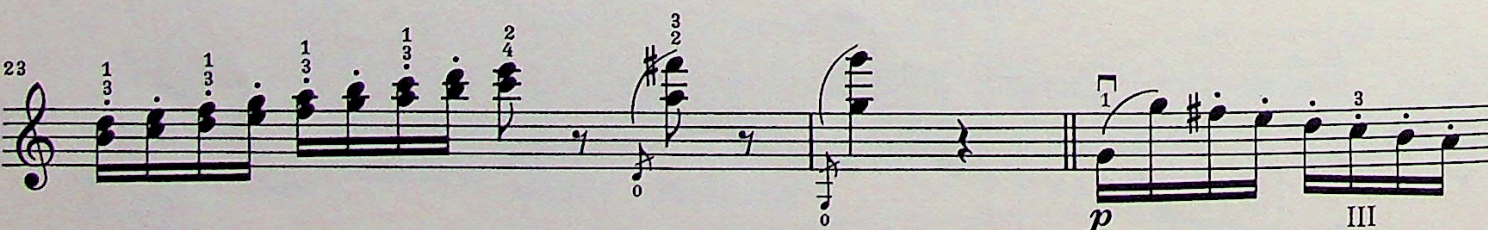
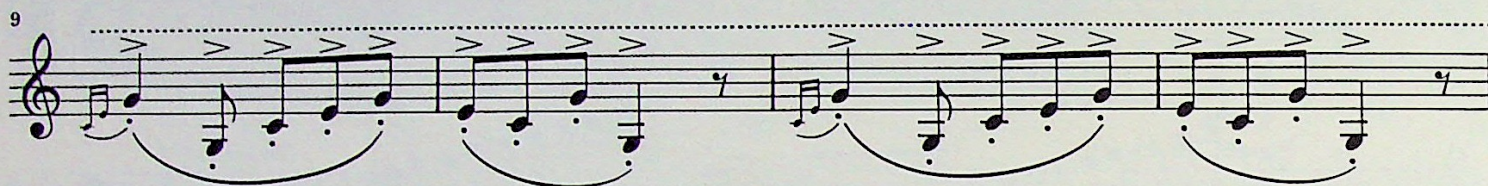
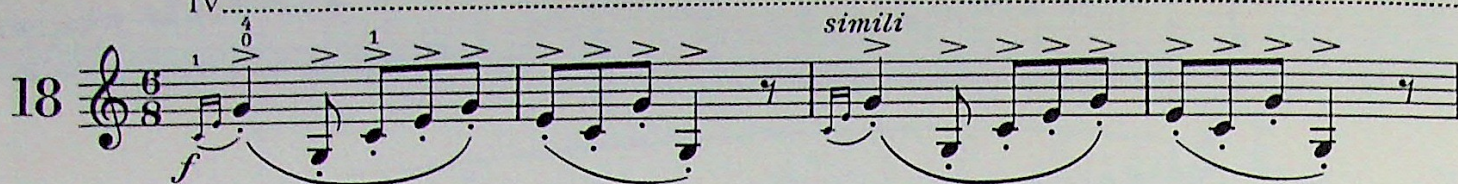
Measures 35-36: Measure 35 includes a first position (V) marking. Measure 36 includes a first position (V) marking.

Handwritten annotations include: "Minore" (Minor) above measure 23, "IV" below measure 23, "III" below measure 24, "III" below measure 25, "III" below measure 26, "III" below measure 27, "III" below measure 28, "III" below measure 29, "III" below measure 30, "III" below measure 31, "III" below measure 32, "III" below measure 33, "III" below measure 34, "III" below measure 35, and "III" below measure 36.

The score concludes with the instruction "Fine" at the end of measure 22.

Corrente

IV



27 *cresc.* *p* III

29 IV III IV

31 *cresc.* *f* *p* Minore

34 *cresc.*

36 *f* *p* *cresc.*

38 *p* *cresc.*

40 *p* III IV III IV

42

44 *p* III IV III IV

46 *cresc.* *f*

Da Capo la Sestopla (= Corrente)

19 *Lento* *V* *p* *III e IV* *pp* *Allegro assai* *V* *p* *f*

6 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

10 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

14 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

18 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

22 *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

27 *IV* *Minore* *f* *la prima volta e p la seconda*

30 *1* *0* *4* *1* *1* *1* *1* *2* *3* *0* *3* *1*

32 *3* *0* *2* *1* *1* *3*

35

37

40

42

46

50

54

58

62

Allegretto

20 *dolce*

7

13 *f*

19

25 Minore *f*

28

31

34

37

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 20-24) is marked 'Allegretto' and 'dolce'. The second staff (measures 25-29) is marked 'Minore' and 'f'. The third staff (measures 30-34) continues the 'Minore' section. The fourth staff (measures 35-39) continues the 'Minore' section. The fifth staff (measures 40-44) continues the 'Minore' section. The sixth staff (measures 45-49) continues the 'Minore' section. The seventh staff (measures 50-54) continues the 'Minore' section. The eighth staff (measures 55-59) continues the 'Minore' section. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature, time signature, dynamics, articulation, and fingering. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

40 *tr* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

44 *tr* *p* *tr* *cresc.* *f* III *p*

48

51 *cresc.* *f* *tr*

54 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *V* I

58 *dolce*

64

70 *f*

76

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 40 to 76. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as trills (tr), slurs, and fingerings. Dynamics like piano (p), forte (f), crescendo (cresc.), and dolce are indicated. Measure numbers 40, 44, 48, 51, 54, 58, 64, 70, and 76 are placed at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 76.

Marcato

22 *f* IV II e III 2 4 0 2 1 3 2 4 0 2 4 3 2

7 *p* III e IV 1 III e IV III e IV 1 3 2 4

13 *f* *p* 1 0 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4

19 *f* *p* 1 3 4 0 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2 4

25 *Minore* *f martellato* *tr* 2 1 4 3 0 4 3 0 3

28 *tr* 2 1 4 3 0 4 3 0 3

31 II I 4 0 1 0 4 0 3

33 I *tr* 2 1 4 3 0 4 3 0 3

36 *tr* 2 1 4 3 0 4 3 0 3

Fine

39 *tr* *tr* *tr* *tr*

42 *tr* *tr* *tr* *tr*

45 *tr* *tr* *tr* *tr*

48 *tr* *tr* 1. 2.

Da Capo al Fine

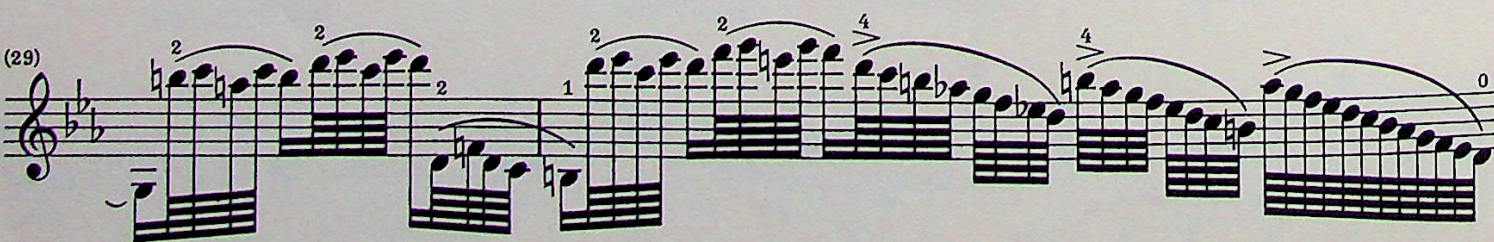
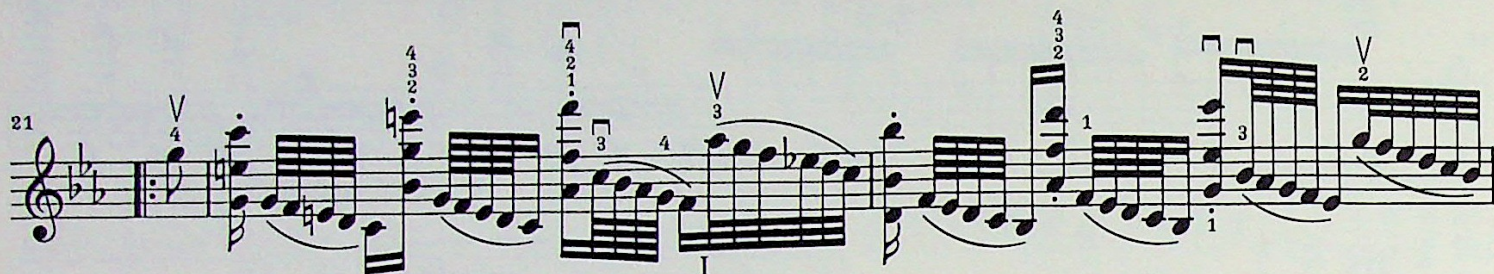
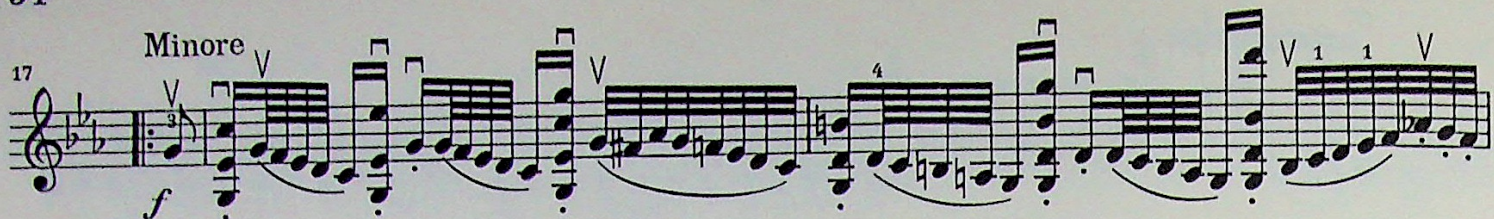
23 *Posato* *f* *IV*

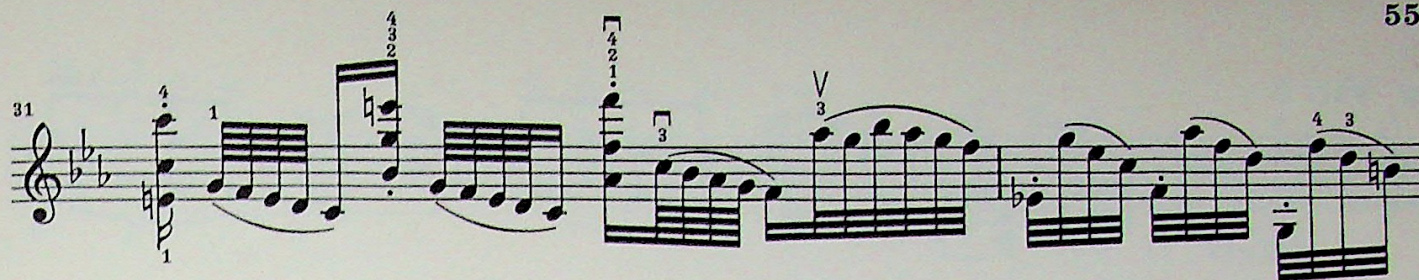
5 *coll'ottava* 10 *IV*

7 10 *IV* 6

13 *IV* *Fine*

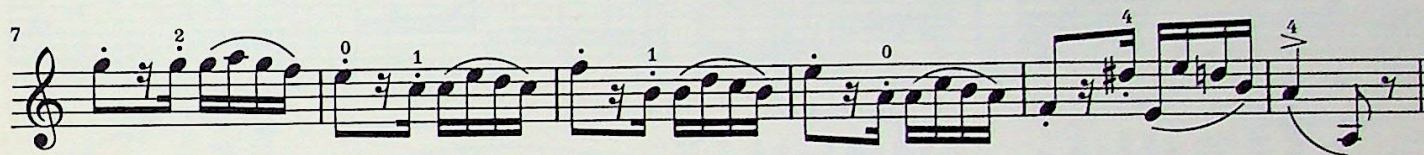
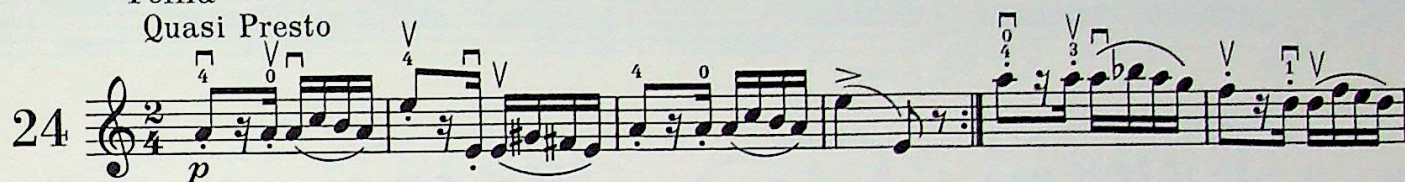
Minore



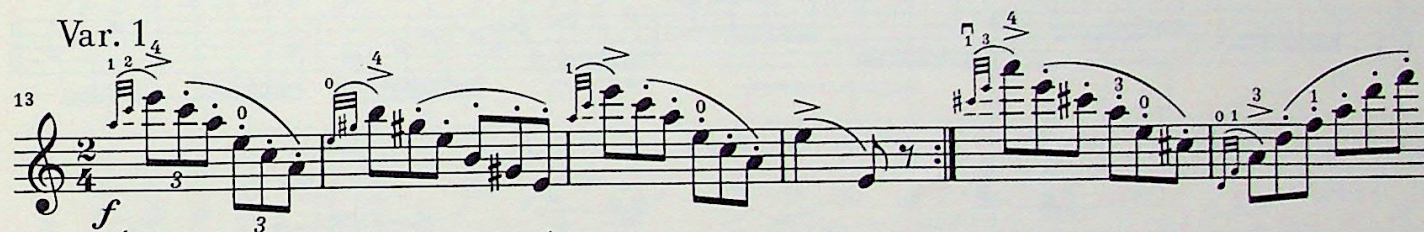


Da Capo al Fine

Tema
Quasi Presto



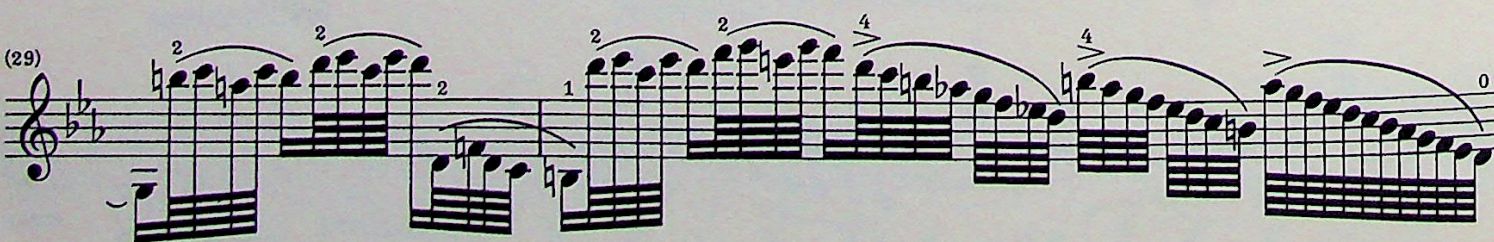
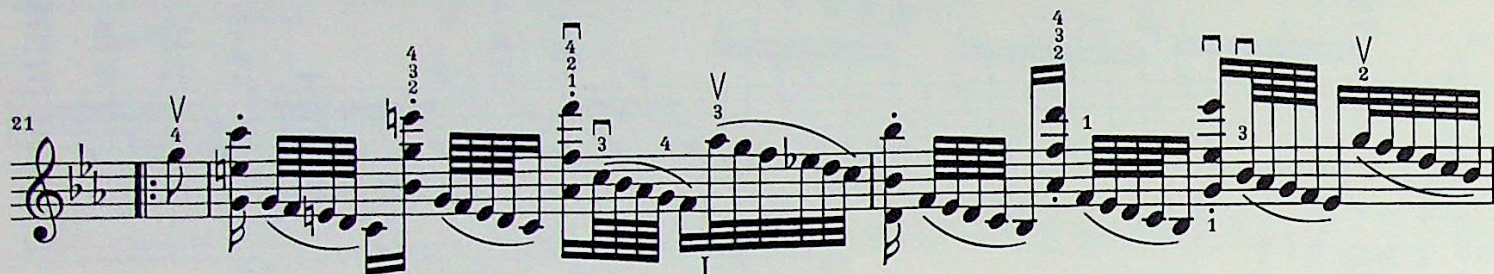
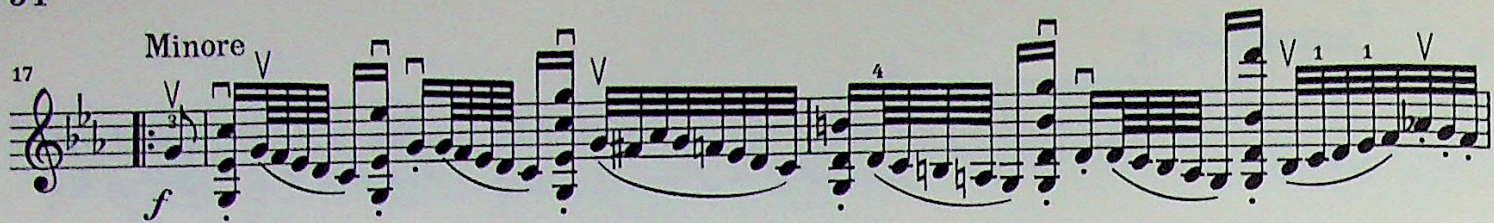
Var. 1

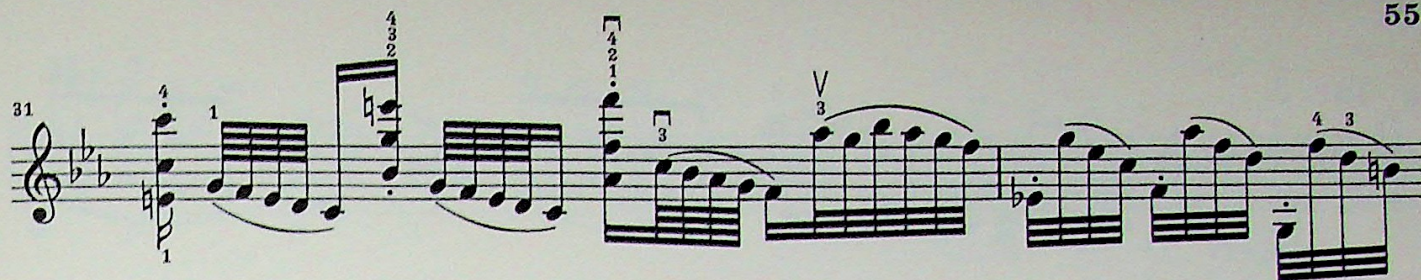


Var. 2



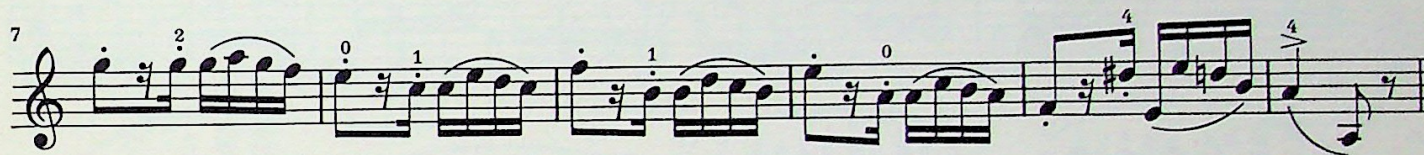
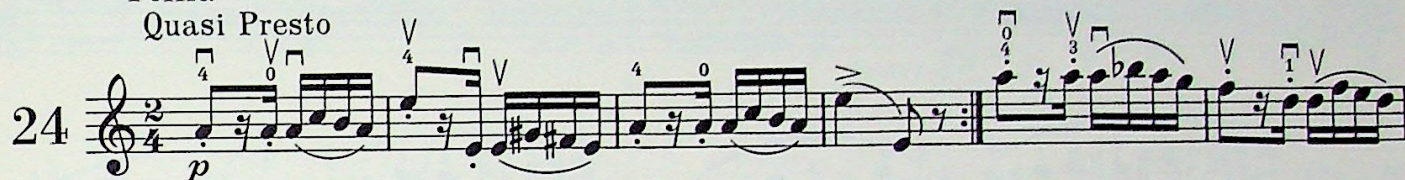
Minore



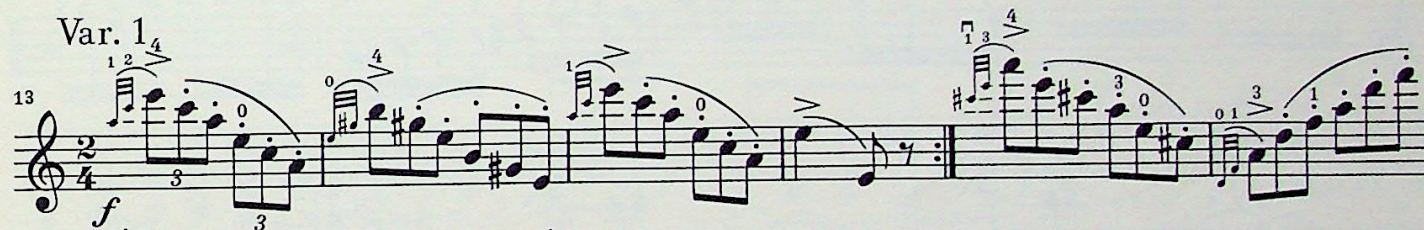


Da Capo al Fine

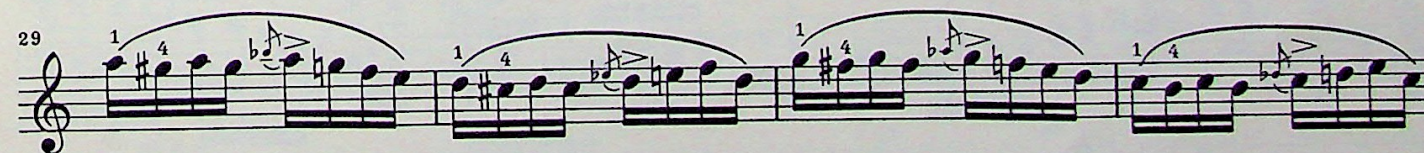
Tema
Quasi Presto



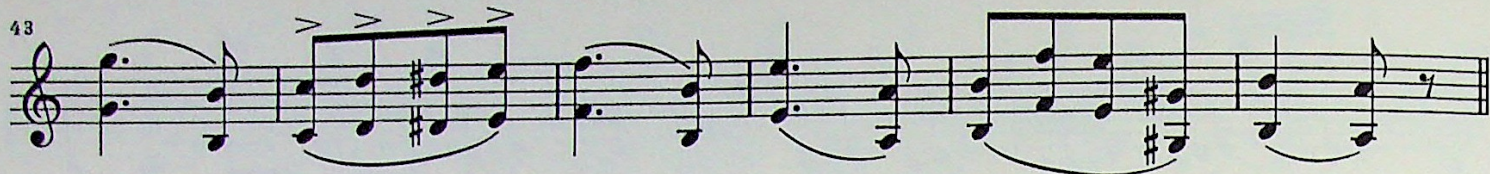
Var. 1



Var. 2



37 Var. 3



Var. 4



61 Var. 5



Var. 6



Var. 7

85 *p* 3 3 1 3 2 3 1

89 3 3 0 3 1

93 2 1 3 1 3 1 1

IV II I IV III

Var. 8

97 0 2 3 4 0 4 3 1 3 3

103 1 2

f V

Var. 9

109 4 0 0 4 1 4 4

pizzicato + + + + + + + +

113 4 3 1 0 2 4 3 2 3 4 3

+ + + + + + + +

117 4 + + + + + + + +

Var. 10

121 *p*

127 *II* (0)

Var. 11

133 *f*

137 *

140 *

2^a volta restez

Finale

144 *p*

147 *f* *p*

150 *f* *p*

154 *trm trm* *ff* *Finis*

*) Die orthographisch inkorrekte Notierung von 3 Balken im Autograph wurde beibehalten, da sie die Tempoverhältnisse in T. 138, 140 besser wiedergibt.

*) The orthographically incorrect notation of three beams in the autograph has been retained as it better renders the tempo relations in meas. 138 and 140.

*) La notation, non orthodoxe, de 3 barres dans l'autographe a été maintenue dans la mesure où elle rend mieux compte des relations de tempo de mes. 138 et 140.

Anmerkungen zur Interpretation
Annotations on Interpretation
Annotations d'Interprétation

Entsprechend der Bezeichnung *Andante* soll dieses Capriccio durchgehend *balzato*, aber nicht – wie leider oft zu hören – in äußerstem Tempo gespielt werden: brillant ja, aber in einer angemessenen Geschwindigkeit, die es erlaubt, den musikalischen Verlauf mit seinen zahlreichen Modulationen *con eleganza* nachzuzeichnen. – Die Klangstärke sollte im Hinblick auf ein klares und sauberes *balzato* normal sein. Paganini notiert in diesem Stück wohl absichtlich kaum dynamische Angaben, um den Ausführenden nicht durch ein vorgeschriebenes *f* oder *mf* dazu zu verleiten, mit zu starkem Bogendruck zu spielen und damit dem Stück seine Leichtigkeit zu nehmen. Das wird auch durch die beiden *p* in T. 44 (fig. 1) und T. 72 bestätigt. Durch das erste *p* will Paganini der Des-dur-Stelle einen weichen Klang verleihen. Das zweite *p* (das in den meisten Ausgaben fehlt) soll den *f*-Schluß des Capriccios besonders entschieden und unvermittelt hervortreten lassen (fig. 2).

In den meisten Ausgaben fehlt die durchgehende Bezeichnung mit Punkten; sie ist aber unerlässlich, da nach Paganinis Vorstellung alle Noten *balzato* zu spielen sind, auch die, zu denen ein Bogen gesetzt ist (fig. 3). – Die acht letzten Noten von T. 22 lauten im Autograph $g-d^1-h^1-g^3-g^3-h^1-d^1-g$, nicht $g-d^1-d^2-g^3-g^3-d^2-d^1-g$ wie gemeinhin in vielen Ausgaben (fig. 4). – Die zweite Note von T. 25 ist in allen Ausgaben fälschlich als h^1 statt c^2 wiedergegeben. – In T. 44 notiert Paganini versehentlich eine Halbe- statt Viertelpause (fig. 1). – In T. 66 ist das 9. 32stel laut Autograph ein cis^1 , nicht c^1 wie in fast allen Ausgaben; vgl. auch die 3. Gruppe in T. 62. – Die 7./8. und 15./16. Note von T. 75 heißen im Autograph gis^1-e^1 nicht h^1-gis^1 wie in zahlreichen Editionen (fig. 5).

*

In keeping with the tempo mark *Andante*, this Capriccio should be kept *balzato* throughout, but not, as is unfortunately too often the case, in an extreme tempo: brilliant, yes, but at an appropriate speed that makes it possible to trace, *con eleganza*, the musical argument with its many modulations. – The volume should be kept reasonable, with an ear for a clear and lucid *balzato*. In all likelihood, Paganini deliberately kept the dynamic marks in this piece to a minimum so as not to mislead the performer with a prescribed *f* or *mf* into playing with too much pressure on the bow, thereby robbing the piece of its delicacy. This assumption is confirmed by the two *p* in meas. 44 (fig. 1) and meas. 72. The first *p* is designed to give a more pliant timbre to the D^b-major passage, while the second (omitted in most editions) is designed to make the *f*-conclusion of the Capriccio sound especially decisive and unexpected (fig. 2).

Most editions omit the continued dotting; the dots are, however, indispensable, since it was Paganini's intention to have

all notes played *balzato*, even those placed under a slur (fig. 3). – The eight final notes of meas. 22 are given in the autograph as $g-d^1-b^1-g^3-g^3-b^1-d^1-g$, and not $g-d^1-d^2-g^3-g^3-d^2-d^1-g$ as is commonly found in many editions (fig. 4). – In all editions, the second note of meas. 25 is erroneously given as b^1 instead of c^1 . – In meas. 44 Paganini mistakenly wrote a half-note rest instead of a quarter-note rest (fig. 1). – In meas. 66, the autograph gives a $c\sharp^1$ for the ninth thirty-second-note, and not a c^1 as in almost every other edition; note also the third group in meas. 62. – The 7th/8th and 15th/16th notes of meas. 75 are given in the autograph as $g\sharp^1-e^1$, and not $b^1-g\sharp^1$ as in numerous editions (fig. 5).

*

Conformément à l'indication *Andante*, ce caprice se joue *balzato* d'un bout à l'autre, ce qui ne signifie nullement, comme c'est malheureusement trop souvent le cas, qu'il faille l'exécuter selon un tempo ultrarapide: sans perdre le caractère certes brillant du morceau, il s'agit de choisir une allure appropriée qui permette de faire ressortir avec élégance le discours musical avec toutes ses modulations. La sonorité doit être normale, adaptée à un *balzato* clair et soigné. C'est sans aucun doute en connaissance de cause que Paganini s'est abstenu de donner dans ce morceau des indications dynamiques, de façon à ne pas influencer négativement l'exécutant par la notation d'un *f* ou d'un *mf* et à l'amener ainsi à exercer une trop forte pression sur l'archet et à donner un caractère trop pesant au morceau; les deux *p* de mes. 44 (fig. 1) et mes. 72 confirment cette intention: par le premier, Paganini veut conférer une sonorité plus douce au passage en ré^b majeur, et par le deuxième (absent de la plupart des éditions), il accentue la conclusion *forte* du caprice, en faisant ressortir le caractère décidé, abrupt (fig. 2).

Dans la plupart des éditions, la notation continue des points de *balzato* fait défaut; elle est cependant indispensable étant donné que, selon la conception du compositeur, toutes les notes doivent être jouées *balzato*, y compris celles comportant une liaison (fig. 3). – Les huit dernières notes de mes. 22 sont $sol-ré^1-si^1-sol^3-sol^3-si^1-ré^1-sol$ dans l'autographe et non pas, comme le notent d'ordinaire nombre d'éditions, $sol-ré^1-ré^2-sol^3-sol^3-ré^2-ré^1-sol$ (fig. 4). – A mes. 25, la 2^{ème} triple croche est un do^2 ; toutes les éditions notent par erreur un si^1 . – A la mes. 44, Paganini a noté par erreur une demi-pause au lieu d'un soupir (fig. 1). – A mes. 66, la 9^{ème} note est d'après l'autographe un $do\sharp^1$ et pas un $do\flat^1$ comme l'indiquent presque toutes les éditions; cf. le 3^{ème} groupe dans mes. 62. – Les 7^{ème}/8^{ème} et 15^{ème}/16^{ème} notes de mes. 75 sont $sol\sharp^1-mi^1$ dans l'autographe et non $si^1-sol\sharp^1$ comme on le trouve dans de nombreuses éditions (fig. 5).

fig. 1



fig. 2



fig. 3a



3b



3c



fig. 4



fig. 5



CAPRICCIO NR. 2

Dieses Capriccio ist, wie das Autograph ausweist, *spiccato* auszuführen, abgesehen natürlich von den Stellen mit legato-Bezeichnung (fig. 1). Das *spiccato* sollte dabei einen weichen, aber konsistenten Klang haben. Darauf weist das *smorzando* in T. 49 hin, das zum *p* in T. 51 überleitet. Trotz des gemäßigten Tempos (*Moderato*) sollte die Ausführung Esprit und Eleganz besitzen. – Nach dem Wiederholungszeichen ist der Strich derselbe wie zu Beginn, so daß man die Melodie, die abwechselnd in der oberen und unteren Lage geführt wird, im Abstrich hervortreten lassen kann. – Zu beachten sind auch die Legatobögen zum dreimaligen *cis-d* in T. 34 (fig. 2). – Die in jeweils gebundenen Zweiergruppen absteigende Linie in T. 75–80 soll nach Paganini's Vorstellung wohl nicht auf zwei Saiten gespielt werden, sonst hätte er es sicherlich – wie auch in anderen Capricci – angegeben.

In T. 9 ist das zehnte Sechzehntel im Autograph ein e^3 und nicht, wie in den meisten Ausgaben, ein cis^3 (fig. 3). – T. 39–42 sollten wohl, wie T. 35–38, in moll stehen. Im Autograph fehlt allerdings das $\flat$ vor der 9. Note c^2 in T. 42. Fast alle Ausgaben notieren statt dessen fälschlicherweise ein $\sharp$. Das Dur beginnt aber erst in T. 43 ff. – In T. 63 steht im Autograph vor der 5. Note e^1 ein $\flat$ (fig. 4); viele Ausgaben bringen statt dessen ein $\sharp$. – In T. 67 fehlt in einigen Ausgaben das *dolce* (fig. 5).

*

As indicated by the autograph, this Capriccio should be performed *spiccato*, except of course in those passages marked legato (fig. 1). The *spiccato* should have a soft but consistent tone, as intimated by the *smorzando* in meas. 49, which merges into *p* in meas. 51. Despite the medium tempo (*Moderato*), the piece should be performed with elegance and esprit. – Following the repeat sign, the bow stroke is the same as at the beginning, thereby enabling the melody, which alternates between the upper and lower register, to be emphasized in down bow. – Note also the legato slurs over the threefold $c\sharp-d$ in meas. 34 (fig. 2). – It was probably not Paganini's wish to have the descending line of two-note slurs in meas. 75–80 played on two strings, since otherwise he would certainly have indicated this clearly, as in other Capriccios.

In meas. 9, the tenth sixteenth-note is given in the autograph as an e^3 and not, as in most editions, as a $c\sharp^3$ (fig. 3). – Meas. 39–42 should probably be in minor, like meas. 35–38. Admittedly, the autograph lacks a $\flat$ in front of the ninth note c^2 in meas. 42. Almost all editions incorrectly add a $\sharp$. However, the major section does not begin until meas. 43 ff. – In meas. 63, the autograph gives a $\flat$ in front of the fifth note e^1 (fig. 4); many editions place a $\sharp$ instead. – Some editions omit the *dolce* in meas. 67 (fig. 5).

*

Comme spécifié dans l'autographe, ce caprice doit se jouer *spiccato*, mis à part évidemment les passages en *legato* (fig. 1). Le *spiccato* présentera ce faisant une sonorité douce mais ferme, comme l'indique p.ex. le *smorzando* de mes. 49 aboutissant au *p* de mes. 51. Le mouvement est certes modéré (*Moderato*) mais l'exécution doit garder du mordant et de l'élégance. – Après la reprise, le coup d'archet est le même qu'au début si bien que, la ligne mélodique alternant entre le grave et l'aigu, il est possible de faire ressortir celle-ci en tirant l'archet ($\neg$). – A mes. 34, les notes *do*–*ré* répétées à deux reprises après passage à l'octave supérieure portent des liaisons de legato (fig. 2)! – Paganini n'avait certainement pas l'intention de faire jouer en double corde la ligne descendante formée aux mes. 75–80 par des groupes de deux notes liées entre elles, sinon il l'aurait indiqué comme il l'a fait dans d'autres caprices.

A mes. 9, la 10^{ème} double croche est un mi^3 dans l'autographe et non, comme dans la plupart des éditions, un $do\sharp^3$ (fig. 3). – Les mes. 39 à 42 devraient être comme les mes. 35 à 38 en mineur. Dans l'autographe manque cependant le $\flat$ devant la 9^{ème} note do^2 de mes. 42. Par contre, nombre d'éditions notent faussement un $\sharp$. Mais la progression en majeur ne commence qu'à mes. 43 et ss. – A mes. 63, la 5^{ème} note mi^1 est précédée d'un $\flat$ dans l'autographe (fig. 4) et non d'un $\sharp$ comme on le trouve dans nombre d'éditions. – A mes. 67, après la pause avec point d'arrêt, plusieurs éditions ne reprennent pas le *dolce* noté par le compositeur (fig. 5).

fig. 1

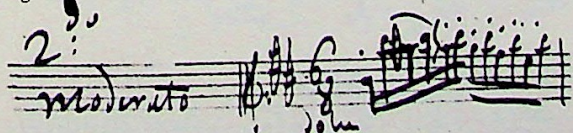


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



Die mit dem 1. und 3. Finger auszuführenden Oktaventriller sollen dem Stück einen feierlichen Charakter verleihen, der sowohl in der tiefen wie in der hohen Lage von lyrisch-dichter, klangvoller Kantabilität geprägt ist. Die Akzente bei den absteigenden Oktaven (auf der 3. und 4. Saite) sind deutlich hervorzuheben.

Eine häufig vorkommende Abweichung vom Autograph ist das Fehlen der für Paganinis Harmonik typischen Auflösungszeichen vor der Oktave f^2/f^3 in T. 14 (fig. 1). – In T. 20 ist das *p* im Autograph aus Platzmangel etwas ungenau plaziert (fig. 2) und in vielen Ausgaben zur Eins von T. 21 gesetzt. Aus musikalischen Gründen (symmetrische Wiederholung derselben Figur) gehören *p* und *pp* jedoch jeweils zur Oktave c^2/c^3 (T. 20) bzw. c^1/c^2 (T. 22).

Das *Presto* sollte ein echtes *Presto* sein. Die schillernd-oszillierende Melodie ist bei aller Klangfülle (Paganini macht in solchen Fällen keine dynamischen Angaben) *legatissimo* zu spielen – so, als ob sie auf einem einzigen Bogen gespielt würde; vor allem aber sollte sie ihren Glanz entfalten und ihr klares Profil zur Geltung bringen können. Dazu sollte man die Akzente deutlich betonen und ohne *ritenuto*, wie selbstverständlich, in die Reprise des *Sostenuto* einmünden, das genauso feierlich wirken muß wie am Anfang.

In T. 37 und 38 bezieht sich der von Paganini notierte Bogen jeweils auf den ganzen Takt, trotz des Punktes auf dem letzten Sechzehntel (fig. 3). – Die beiden Achtel $h-h^1$ in T. 50 sind *détaché*, ohne Legatobogen notiert (fig. 4). – Im letzten Takt fehlt in vielen Ausgaben die Fermate auf dem abschließenden e^1 (fig. 5).

*

The octave trills (played with the first and third fingers) are intended to give the piece a solemn character marked both in the upper and lower registers by lyric urgency and a resonant cantabile. The accents on the descending octaves (on the third and fourth strings) should be clearly emphasized.

One frequent departure from the autograph is the absence of the natural sign so typical of Paganini's harmony in front of the octave f^2/f^3 in meas. 14 (fig. 1). – In meas. 20, the *p* is positioned somewhat imprecisely in the autograph due to a lack of space (fig. 2), and in many editions it is placed on the first beat of meas. 21. However, for musical reasons (symmetrical repetition of the same figure), *p* and *pp* belong respectively on the octaves c^2/c^3 (meas. 20) and c^1/c^2 (meas. 22).

The *Presto* should be a real *presto*. The brilliant, coruscating melody, for all its fullness of tone (Paganini never adds

dynamics in such cases), should be played *legatissimo*, as though it were being performed with a single bow; above all, however, its splendour and clear contours should come to the fore. For that reason, the player should clearly bring out the accents and lead into the recapitulation of the *Sostenuto* (without *ritenuto*), which must sound no less solemn than it did at the outset.

In meas. 37 and 38, Paganini's slur applied to the entire bar, despite the dot on the final sixteenth-note (fig. 3). – The two eighth-notes $b-b^1$ in meas. 50 are written *détaché*, without any legato slur (fig. 4). – In the final bar, many editions omit the fermata on the concluding e^1 (fig. 5).

*

Les trilles à l'octave joués avec les 1^{er} et 3^{ème} doigts doivent prêter au morceau un caractère solennel mais néanmoins chantant, empreint tant dans les graves que dans les aigus d'une grande densité lyrique et sonore. A cet effet, l'instrumentiste doit faire ressortir spécialement les accents des octaves descendantes jouées sur les 3^{ème} et 4^{ème} cordes.

A mes. 14, l'absence devant l'octave fa^2/fa^3 du bécarre noté dans l'autographe et typique en soi de l'écriture de Paganini (fig. 1) est une erreur fréquente. – A mes. 20, le *p* est noté de façon imprécise dans l'autographe en raison du manque de place (fig. 2) ou encore, dans nombre d'éditions, placé sur le 1^{er} temps de mes. 21. Cependant, pour des raisons musicales (répétition symétrique de la même figure), ces nuances, *p* et *pp*, s'appliquent aux octaves do^2/do^3 de mes. 20 et do^1/do^2 de mes. 22.

Le *Presto* doit être à l'exécution un véritable *presto*. Vivace et chatoyante, la mélodie se joue *legatissimo*, avec l'ampleur sonore voulue (Paganini ne donne pas en pareil cas d'indications dynamiques), comme si elle était déployée dans un même coup d'archet ininterrompu, et elle doit avant tout acquérir une totale transparence grâce à la clarté, à la limpidité de l'exécution. L'exécutant mettra en outre spécialement en relief les accents et débouchera sans *ritenuto*, de la façon la plus naturelle qui soit, sur le *Sostenuto* final, qui doit avoir la même austérité qu'au début.

Aux mes. 37 et 38, la liaison tracée par Paganini se rapporte à toute la mesure, malgré le point placé sur la dernière double croche (fig. 3). – Les deux dernières croches de mes. 50, *si-si^1*, sont notées *détaché* sans aucune liaison (fig. 4). – Dans de nombreuses éditions, il manque à la dernière mesure le point d'orgue sur le mi^1 final (fig. 5).

fig. 1



fig. 3



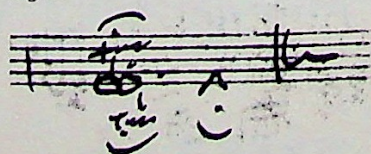
fig. 4



fig. 2



fig. 5



CAPRICCIO NR. 4

Der Vortrag dieses Capriccios sollte voller Gefühl und Innerlichkeit sein. Notwendig ist dazu eine Bogentechnik, die die Töne der dreistimmigen Akkorde gewissermaßen gleichzeitig erklingen lassen kann. Dabei notiert Paganini gleichbleibende Akkordtöne meist als Abkürzung (fig. 1), nur in T. 55, 84 und 119 schreibt er die Doppelgriffe bzw. Akkorde ganz aus (fig. 2). – Die Bogensetzung bei den Akkorden zu Beginn der T. 12, 16, 85, 121 und 122 entspricht dem Autograph; es dürfte jeweils eine Ausführung wie in T. 29 u.ä. gemeint sein. – Die Triller in T. 42 und 50 dürften ohne Nachschlag zu spielen sein; Paganini hätte sie sonst wohl, wie in anderen Capricci, mit Nachschlag notiert.

In T. 32 steht im Autograph ein *tr*, nicht *ten.* wie in verschiedenen Ausgaben (fig. 3). – Der *tr* in T. 57 (fig. 4) fehlt in mehreren Ausgaben, ebenso das *cresc.* in T. 83 (fig. 5) sowie das *f* in T. 123 (fig. 6). – In T. 88 bezeichnet Paganini das 3./4. Sechzehntel im Gegensatz zu den anderen Noten mit Staccatopunkten (stacc.), ein ebenso unerwarteter wie genialer Einfall (fig. 7); viele Ausgaben setzen aber statt dessen einen Bogen; außerdem ist manchmal sogar die Folge von Einzelnote und Akkord vertauscht. – In T. 102 sind die ersten sieben Terzen in fast allen Ausgaben eine Terz zu hoch wiedergegeben, obwohl das Autograph an dieser Stelle eindeutig ist (fig. 8). – Der Schlußabschnitt (ab T. 99) in C-dur entspricht genau den Takten 33–58 (Es-dur). Die beiden Abschnitte sind in ihrer ganzen Struktur praktisch identisch; das sollte wohl auch für die Dynamik gelten, obwohl Paganini den Schlußteil im Autograph nicht mehr eigens entsprechend bezeichnet (ausgenommen das *f* in T. 123 – fig. 6).

*

This Capriccio should be rendered with feeling and intimacy. This calls for a bowing technique that can make the notes in the three-note chords sound more or less all at once. Paganini abbreviates the notes in the chords that stay the same (fig. 1). Only in meas. 55, 84 and 119 does he write out the double stops or the chords in their entirety (fig. 2). – The bowing of chords at the beginning of meas. 12, 16, 85, 121, and 122 is given as in the autograph; an execution as in meas. 29 seems probable for each case. – The trills in meas. 42 and 50 should probably be played without a final embellishment or termination (*Nachschlag*), as Paganini would otherwise have written them with a termination, as in other Capriccios.

In meas. 32, the autograph has a *tr* and not a *ten.*, as in various editions (fig. 3). – The *tr* in meas. 57 (fig. 4) is lacking in many editions, as is the *cresc.* in meas. 83 (fig. 5) and the *f*

in meas. 123 (fig. 6). – In meas. 88, Paganini puts staccato marks (stacc.) on the third and fourth sixteenth-notes, unlike the other notes; an inspiration, which is as unexpected as it is ingenious (fig. 7). Many editions give a slur instead; in some cases, even the sequence of single note and chord has been inverted. – In meas. 102, the first seven thirds are given one third to high in almost all editions, although the autograph is unambiguous in this passage (fig. 8). – The finale section (from meas. 99) in C major exactly corresponds to meas. 33–58 in E♭ major. The two sections are practically identical in their entire structure; this should also apply to the dynamics, although Paganini's autograph does not give appropriate markings to this effect in the final section (except for the *f* in meas. 123 – fig. 6).

*

Dans l'exécution de ce caprice, il faut mettre l'accent sur l'émotion et l'intériorité. Dans ce but, l'instrumentiste mettra en œuvre une technique de l'archet qui lui permette de produire pour ainsi dire simultanément les trois notes formant les accords. Paganini note le plus souvent sous une forme abrégée les notes de même hauteur des accords (fig. 1), à l'exception des mesures 55, 84 et 119 où il écrit les doubles cordes ou les accords in extenso (fig. 2). – Les liaisons chez les accords au début des mes. 12, 16, 85, 121 et 122 sont conformes à celles de l'autographe; chaque fois une exécution comme dans mes. 29 semble probable. – Les trilles de mes. 42 et 50 doivent se jouer sans résolution puisque, dans le cas contraire, Paganini l'aurait précisé comme il le fait dans les autres caprices.

A mes. 32, l'autographe comporte un *tr* et non *ten.* comme l'indiquent plusieurs éditions (fig. 3). – Le *tr* de mes. 57 (fig. 4) est absent de plusieurs éditions, de même que le *cresc.* de mes. 83 (fig. 5) et le *f* de mes. 123 (fig. 6). – A mes. 88, Paganini note, contrairement aux autres notes, des points de staccato (stacc.) pour les 3^{ème} et 4^{ème} doubles croches, ce qui constitue une idée aussi géniale qu'inattendue (fig. 7); de nombreuses éditions y mettent une liaison au lieu. En plus, même la suite de la note *ré*² et de l'accord est inversée parfois. – Les 7 premières tierces de mes. 102 sont notées une tierce trop haut dans la plupart des éditions bien que l'autographe soit parfaitement clair à cet endroit (fig. 8). – La mes. 99 débute la partie finale: il s'agit d'une reprise des mesures 33–58 (en mi majeur), mais en do majeur cette fois. Les deux parties sont pratiquement identiques dans leur structure; il en va probablement de même en ce qui concerne les indications dynamiques, que Paganini n'a pas notées expressément dans la partie finale (excepté le *f* à mes. 123 – fig. 6).

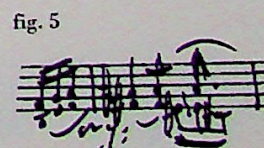
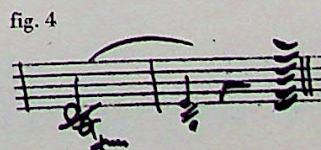
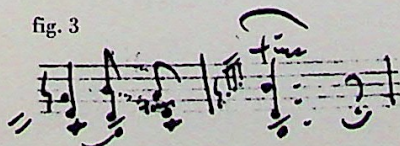
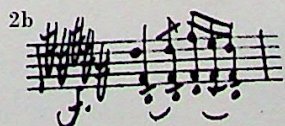
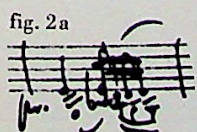


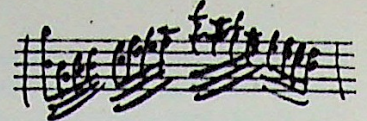
fig. 6



fig. 7



fig. 8



CAPRICCIO NR. 5

Im Vor- und Nachspiel sollten die aufsteigenden Dreiklänge und die sich teilweise über vier Oktaven erstreckenden, absteigenden Skalen jeweils auf einem einzigen Bogen ausgeführt werden; dabei sind die die Dreiklänge abschließenden Spitzentöne (die ihrerseits ebenso einen gebrochenen Dreiklang formen) jeweils besonders hervorzuheben. Im Vorspiel setzt Paganini zur 3.-10. Viertelnote und zum Schlußakkord tenuto-artige Schrägstriche, die wohl andeuten sollen, daß diese Noten so lange wie möglich auszuhalten sind. Die chromatische Skala am Ende der Einleitung ist äußerst schnell zu spielen. Die vorletzte Note *a* und der Schlußakkord sind aneinandergebunden und mit Aufstrich auszuführen (fig. 1).

Der besondere Charakter des von Paganini vorgeschriebenen *Agitato* wird durch den einzigartigen, äußerst schwierigen Bogenstrich erzielt – eine Abfolge von drei gesprungenen Noten im Abstrich und einer im Aufstrich, die von Anfang bis Ende durchzuhalten ist (fig. 2). Wenn man die Ausführung vereinfacht, indem man das Stück *détaché-saltato* und im *prestissimo* spielt, verwischt man die rhythmische Kontur der Melodie, die nur durch den korrekten Bogenstrich erzeugt wird; man zerstört damit den spezifischen Charakter dieses Capriccios.

In T. 5 ist die 13. und 15. Note als *gis*² bzw. *dis*³ zu lesen wie vorher in diesem Takt (fig. 3). Paganini hatte die Angewohnheit, vor Tönen, die im gleichen Takt in anderer Oktavlage bereits vorkamen, die entsprechenden Vorzeichen nicht noch einmal zu wiederholen. – Die 9. Note von T. 31 ist im Autograph deutlich ein *c*¹ (fig. 4); manche Ausgaben bringen statt dessen ein *b*.

*

In the prelude and postlude, the ascending triads and the descending scales, some of which extend over four octaves, should be played with a single bow, the point being to emphasize the highest notes at the end of each triad, which, in turn, also form a triad. In the prelude, Paganini adds tenuto-like slanted dashes on the third to tenth quarter-notes and on the final chord, probably indicating that these notes should be held as long as possible. The chromatic scale at the end of the introduction should be played extremely quickly. The penultimate note *a* and the final chord should be joined together and played with an up bow (fig. 1).

fig. 1a



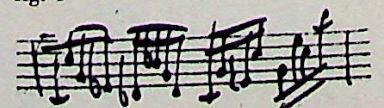
fig. 2



fig. 3



fig. 4



The specific character of the *Agitato* prescribed by Paganini is achieved by an unusual and extremely difficult bow stroke – a series of three rebounds in the downstroke and one in the upstroke, the whole to be maintained from beginning to end (fig. 2). Simplifying this execution by playing the piece *détaché-saltato* and *prestissimo* would blur the melody's rhythmic contours, which can only be created by the correct bow stroke, and would thus destroy the special character of this Capriccio.

In meas. 5, the thirteenth and fifteenth notes should be read respectively as *gis*² and *dis*³, as earlier in the measure (fig. 3). It was Paganini's habit not to repeat accidentals in front of pitches which appear in the same measure in a different register. – The ninth note of meas. 31 is clearly a *c*¹ in the autograph (fig. 4); some editions replace it with a *b*.

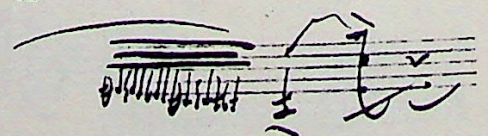
*

Dans le prélude et le finale, les arpèges ascendants et les gammes descendantes, qui s'étendent en partie sur quatre octaves, se jouent respectivement sur un seul archet, de manière à mettre en évidence les notes les plus aigues qui a leur tour forment un autre arpège. Dans le prélude, Paganini note de la 3^{ème} à la 10^{ème} noire et sur l'accord final des traits obliques évoquant un tenuto, ce qui signifie probablement que l'exécutant doit tenir ces notes le plus longtemps possible. La gamme chromatique terminant le prélude doit être jouée très rapidement. La note avant-dernière *la* et l'accord final sont liés et poussés (V). (fig. 1)

Le caractère *Agitato* prescrit par Paganini résulte du coup d'archet particulier et extrêmement difficile, maintenu du début à la fin, à savoir la succession de groupes de trois notes jouées *balzato* en tirant l'archet et d'une quatrième note poussée (fig. 2). L'exécution simplifiée, le morceau étant joué en *détaché-saltato* et *prestissimo*, efface le contour rythmique de la mélodie, lequel ne peut être produit que par l'emploi du coup d'archet correct, et détruit ainsi le caractère spécifique du caprice.

A mes. 5, les 13^{ème} et 15^{ème} notes sont, comme précédemment dans la même mesure, *sol*² et *ré*³ (fig. 3). Paganini avait l'habitude, dans une mesure donnée, de ne pas répéter les altérations devant les notes exécutées à l'octave. – La 9^{ème} note de mes. 31 est clairement un *do*¹ dans l'autographe (fig. 4); certaines éditions notent par erreur un *sib*.

1b



CAPRICCIO NR. 6

Paganini's Tempobezeichnung im Autograph lautet *Lento* (fig. 1), nicht *Adagio*, wie in einigen Ausgaben zu finden. – Die ausdrucksvolle Melodie muß deutlich hervortreten, das Tremolo sollte, als Begleitung, auch bei den großen Spannen, die die Finger greifen müssen, elegant und natürlich wirken.

Das *f* in T. 32, 33, 34 ist jeweils ein *subito f* ohne ein vorangehendes oder nachfolgendes *diminuendo*, das die Echo-Wirkung *forte – subito piano*, zerstören würde, die Paganini beabsichtigt – übrigens auch in T. 12/13, wo er zwar auf das *ges* in T. 12 einen Akzent setzt, nicht aber auf das in T. 13.

In T. 14 ist das 3. Achtel der Melodiestimme im Autograph ein *es*² (fig. 2). Viele Ausgaben haben dagegen ein *d*²; siehe aber auch den Übergang von T. 14 zu T. 15. – Ebenso in T. 14 steht in vielen Ausgaben ein *cresc.*, das Paganini im Autograph aber erst auf zwei T. 15 notiert (fig. 2). – In T. 16 ergänzen manche Herausgeber willkürlich *f* und *dim.*; dagegen fehlt fast immer das *smorz.* des Autographs in T. 17 (fig. 3) und auch das *p* in T. 50 (fig. 4). – Im 2. Teil setzt Paganini nur in T. 29, 31, 43, 48 und 49 Akzente (fig. 5); in manchen Ausgaben auch in anderen Takten ergänzte Akzentzeichen sind durch das Autograph nicht bestätigt. In T. 50 fehlen in vielen Ausgaben die Akzente auf dem 2., 4. und 6. Achtel (fig. 4). – T. 42: dieser Takt ist in zahlreichen Ausgaben falsch wiedergegeben; siehe die originale Version des Autographs und die davon abweichende gängige Lesart in fig. 6a und 6b.

*

Paganini's tempo indication in the autograph is *Lento* (fig. 1), not *Adagio*, as can be found in some editions. – The expressive melody must stand out clearly, and the tremolo should sound elegant and natural as an accompaniment, despite the large intervals which the fingers have to negotiate.

The *f* in meas. 32, 33 and 34 is in every case a *subito f* without a preceding or subsequent *diminuendo*, which would destroy the echo effect of *forte – subito piano* intended by Paganini. The same, incidentally, applies to meas. 12/13, where he places an accent on the *gb* in meas. 12 but not on the one in meas. 13.

In the autograph, the third eighth-note in meas. 14 of the melody part is an *eb*² (fig. 2). Many editions, however, give *d*², but note the transition from meas. 14 to meas. 15. – Also in

meas. 14, many editions have a *cresc.* which, however, Paganini did not indicate until the second beat of meas. 15 (fig. 2). – In meas. 16, many editors arbitrarily add *f* and *dim.*; conversely, the *smorz.* given in the autograph in meas. 17 (fig. 3) and even the *p* in meas. 50 (fig. 4) are almost always omitted. – In the second section, Paganini places accents only in meas. 29, 31, 43, 48, and 49 (fig. 5); the accent marks added in many editions, even in other measures, are not confirmed by the autograph. In meas. 50, many editions omit the accents on the second, fourth and sixth eighth-notes (fig. 4). – Meas. 42: Numerous editions render this bar incorrectly; see the original version of the autograph and the one deviating from it, which are rendered as fig. 6a and 6b.

*

Dans l'autographe, Paganini indique un tempo *Lento* (fig. 1) et non *Adagio* comme le mentionnent certaines éditions. – La mélodie doit bien ressortir dans toute son expressivité et le trémolo, joué en accompagnement, doit rester élégant et naturel, même lorsque les doigts couvrent de grandes extensions.

Le *f* de mes. 32, 33, 34 est toujours *subito*, c'est-à-dire non précédé ou suivi d'un *diminuendo*, qui détruirait l'effet d'écho – *forte et piano subito* – voulu par Paganini, aux mesures 12/13 également, où il note un accent sur le *solb* de mes. 12, mais non sur celui de mes. 13.

A mes. 14, la 3^{ème} croche de la mélodie est un *mi*^{b2} dans l'autographe (fig. 2) et non un *ré*² comme le notent nombre d'éditions; le même dessin se répète au passage de la mes. 14 à mes. 15. – De même, toujours à mes. 14, plusieurs éditions notent un *cresc.* qui, chez Paganini, se trouve seulement au 2^{ème} temps de mes. 15 (fig. 2). – Certains éditeurs rajoutent arbitrairement *f* et *dim.* à mes. 16; en revanche, le *smorz.* de l'autographe, à mes. 17 (fig. 3), ainsi que le *p* de mes. 50 (fig. 4) font défaut. – Dans la 2^{ème} partie, Paganini ne note d'accents qu'aux mes. 29, 31, 43, 48 et 49 (fig. 5); les accents ajoutés dans d'autres mesures par certaines éditions ne sont pas confirmés par l'autographe. A mes. 50, de nombreuses éditions omettent les accents sur les 2^{ème}, 4^{ème} et 6^{ème} croches (fig. 4). – Mes. 42: cette mesure est incorrecte dans nombre d'éditions; voir la version originale de l'autographe et la version en déviante rendues comme fig. 6a et 6b.

fig. 1

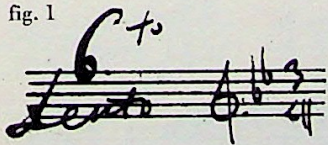


fig. 2



fig. 3

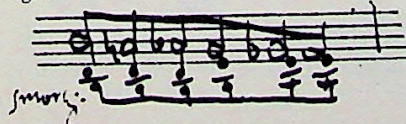


fig. 4

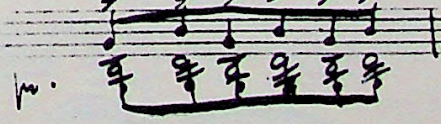
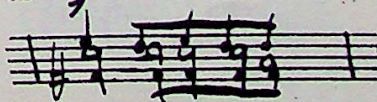


fig. 5a



5b



5c



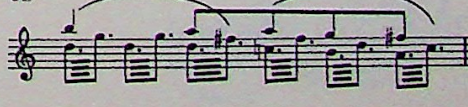
5d



fig. 6a



6b



Paganini's Tempobezeichnung *Posato* fehlt in vielen Ausgaben (fig. 1). Der Charakter des Stückes ist resolut und kraftvoll; das Thema ist in leichtem *staccato* mit stets gleicher Strichart zu spielen, elegant und kapriziös sowohl im Abstrich als auch im Aufstrich. Von einigen Stellen abgesehen, die dann von Paganini jeweils ganz klar gekennzeichnet sind, dürften sowohl die mit $\smile$ bezeichneten Oktaven (fig. 1) als auch die Akkorde ab T. 24 (fig. 2) durchweg *staccato* und mit Akzent zu spielen sein. – Die 32stel-Passagen ab T. 16 sind abwechselnd in fliegendem *picchettato* und *saltato* bzw. *balzato* zu spielen (fig. 3). – In T. 18/20 und in den analogen T. 62/64 des A-dur-Teils sind die Punkte zu den Sechzehnteln zu beachten (fig. 4). – In T. 51 ff. teilt Paganini die 12 Noten jeder 32stel-Gruppe durch seine Bogensetzung im Autograph jeweils in 5 und 7 Noten auf; er will damit wohl eine einheitliche klangliche Ausführung der zwei Stricharten erreichen: die ersten 5 Noten *balzato* im Abstrich, die folgenden 7 Noten fliegendes *picchettato* im Aufstrich (fig. 3b). Fast alle Ausgaben setzen die Bögen über jeweils 6 Noten.

In T. 17 ist Paganini ein Flüchtigkeitsfehler unterlaufen: er notiert die zweite Note der zweiten 32stel-Gruppe irrtümlich als a^1 statt g^1 .

*

Paganini's tempo mark *Posato* is omitted in many editions (fig. 1). The character of the piece is resolute and vigorous; the theme should be played in a light *staccato*, always with the same bowing, elegant and capricious in both downbow and upbow. Apart from a few passages clearly marked by Paganini, the octaves marked $\smile$ (fig. 1) as well as the chords from meas. 24 onwards (fig. 2) are to be played consistently *staccato* and with accent. – The thirty-second-note passages from meas. 16 should alternate between a fleet *picchettato* and a *saltato* or *balzato* (fig. 3). – Note the dots on the sixteenth-notes in meas. 18/20 and in the parallel passage meas. 62/64 of the A-major section (fig. 4). – In meas. 51 ff. of the autograph,

Paganini, by his placement of the slurs, divided the twelve notes of each 32-note group into five- and seven-note units. In this way he probably intended to achieve a more uniform sonority for the two types of bowing involved: the first five notes *balzato* in the down bow, the remaining notes with a bouncing *picchettato* in the up bow (fig. 3b). Practically all editions place the slurs over six-note units.

There is an error of haste in meas. 17, where Paganini mistakenly wrote a^1 instead of g^1 for the second note of the second thirty-second-note group.

*

Paganini a indiqué *Posato* pour le mouvement de ce caprice mais cette désignation est absente dans nombre d'éditions (fig. 1). Le caractère du morceau est résolu et plein de vigueur; le thème se joue selon un *staccato* sautillant avec toujours le même coup d'archet, le style étant élégant et capricieux aussi bien en tirant qu'en poussant. A part quelques passages clairement spécifiés, Paganini veut les points et les accents aussi bien sur les octaves marquées de liaison avec *staccato* (fig. 1) que sur les accords à partir de mes. 24 (fig. 2). – Les passages en triples croches à partir de mes. 16 doivent être joués alternativement en *picchettato* volant, *saltato* et *balzato* (fig. 3). – Aux mesures 18/20 et aux mes. analogues 62/64 de la partie en la majeur, les doubles croches sont toujours marquées d'un point (fig. 4). – A mes 51 et ss., dans l'autographe les liaisons sont notées sur les 5 notes initiales et les dernières 7 triples croches. Paganini veut conférer une égalité sonore d'exécution des deux coups d'archets différents: *balzato* les notes initiales en tirant ($\rceil$) et *picchettato* volant les notes finales en poussé ($\vee$; voir fig. 3b). Dans presque toutes les éditions, les liaisons sont notées chaque fois 6 notes par erreur.

On relève à mes. 17 une faute d'inattention de Paganini: il écrit en effet pour la 2^{ème} note du 2^{ème} groupe de triples croches un la^1 au lieu d'un sol^1 .

fig. 1

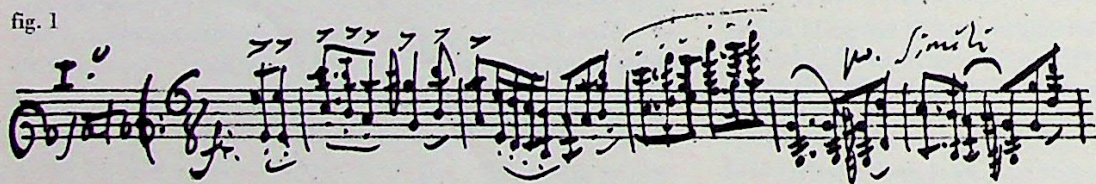
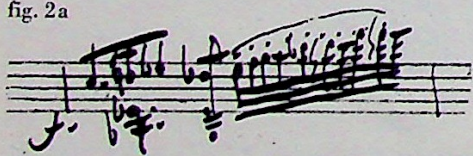
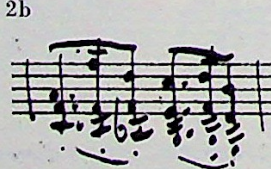


fig. 2a



2b



2c



fig. 3a



3b



fig. 4a



4b



CAPRICCIO NR. 8

Die Oktaven zu Beginn erinnern an das Capriccio Nr. 3; ihr Vortrag sollte, ob mit oder ohne Triller, rhythmisch akzentuiert und majestätisch sein. – Wie aus der Bezeichnung analoger Takte hervorgeht (fig. 1) sind die im Autograph unbezeichneten Sechzehntel in T. 5/6 usw. *saltato* auszuführen. – In der Kombination mit den ausgehaltenen Ganze- oder Halbenoten (T. 8ff. usw.) sollten die Sechzehntel gut gebunden und im *dolce*-Charakter gespielt werden; dabei muß in T. 32ff. der Kontrast *f* und *p* deutlich zur Geltung kommen, quasi ein Frage-Antwort-Spiel.

In T. 25 ist die Oktave f^1/f^2 im Autograph versehentlich als Achtel notiert. Analog T. 2 (fig. 2) dürfte jedoch ein Sechzehntel gemeint sein. – Ein weiterer Fehler ist in T. 42 zu finden; dort vergaß Paganini das Doppelkreuz vor dem 11. Sechzehntel d^2 . Der Fehler fand Eingang in alle späteren Ausgaben. – Vor dem 10./12. Sechzehntel a^1 in T. 48 und a^2 in T. 50 ist im Autograph kein $\sharp$ notiert, also as^1 bzw. as^2 . – In T. 55 fehlt im Autograph das *p*.

Die Bogenbezeichnung in T. 21/22 und 62/63 entspricht genau der im Autograph (fig. 3); viele Ausgaben weichen davon ab. – In T. 57 ist im Autograph das letzte Sechzehntel ein *h* (fig. 4), in T. 58 das letzte Viertel eine Oktave a/a^1 (fig. 5); viele Ausgaben bringen statt dessen cis^1 bzw. die Sexte a/f^1 .

*

The octaves at the beginning recall Capriccio no. 3; with or without trill, they should sound rhythmically distinct and majestic. – As can be seen from the markings in similar measures (fig. 1), the sixteenth-notes of meas. 5/6 etc., though unmarked in the autograph, should be played *saltato*. – In the combination of sustained whole notes or half-notes (meas. 8ff. etc.), the sixteenth-notes should be *legato* and *dolce*, with the contrast between *f* and *p* in meas. 32ff. being clearly brought out, almost like a question and response.

The octave f^1/f^2 in meas. 25 is incorrectly given as an eighth-note in the autograph. A comparison with meas. 2 (fig. 2), however, shows that a sixteenth-note must have been intended. – Another error can be found in meas. 42, where

Paganini forgot the double sharp in front of the 11th sixteenth-note d^2 . This error has found its way into all later editions. – The autograph does not have a $\sharp$ in front of the 10th/12th sixteenth-notes a^1 and a^2 in meas. 48 and 50, thus implying ab^1 and ab^2 . – In meas. 55, the *p* is lacking in the autograph.

The bowing marks in meas. 21/22 and 62/63 are given exactly as in the autograph (fig. 3); many editions depart from this. – In meas. 57, the autograph gives *b* for the final sixteenth-note (fig. 4) while in meas. 58 the final quarter-note is an octave a/a^1 (fig. 5); many editions present a $c\sharp^1$ respectively the sixth a/f^1 instead.

*

Les octaves du début rappellent le Caprice N° 3; avec ou sans trilles, elles doivent se jouer dans un rythme résolu et majestueux. – Comme il ressort des indications des mesures analogues (fig. 1), les doubles croches de mes. 5/6, etc. qui ne comportent pas d'indications particulières dans l'autographe s'exécutent *saltato*. – Les doubles croches combinées à des notes longues, rondes ou blanches (mes. 8 et ss., etc.), doivent être bien liées entre elles et jouées *dolce*; le contraste *f-p* de mes. 32 et ss. doit ce faisant ressortir clairement, alterné comme demande et réponse.

A mes. 25, l'octave fa^1/fa^2 est notée par erreur sous forme de croche dans l'autographe. Par analogie à mes. 2 (fig. 2) cependant, il ne peut s'agir que d'une double croche. – Mes. 42 comporte aussi une erreur: Paganini a oublié de noter le double dièse devant la 11^{ème} double croche, $ré^2$. Cette erreur est reprise dans toutes les éditions ultérieures. – Les 10^{ème} et 12^{ème} doubles croches la^1 respectivement la^2 de mes. 48 et 50 sont $\flat$ dans l'autographe et pas $\sharp$. – A mes. 55, il manque un *p* dans l'autographe sur la 2^{ème} double croche do^2 .

Les liaisons de mes. 21/22 et 62/63 sont conformes à celles de l'autographe (fig. 3); beaucoup d'éditions divergent. – Dans l'autographe, la dernière double croche de mes. 57 est un *si* (fig. 4) et la dernière noire de mes. 58 une octave la/la^1 (fig. 5); nombre d'éditions notent de façon divergente $do\sharp^1$ et la sixte la/fa^1 .

fig. 1a



1b



fig. 2

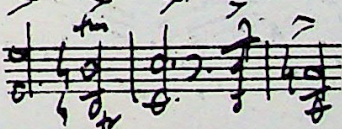


fig. 3

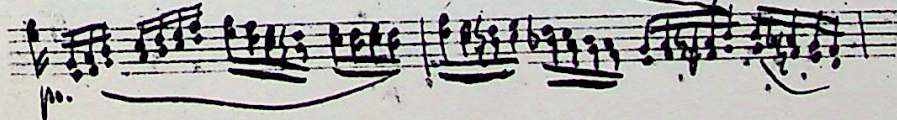
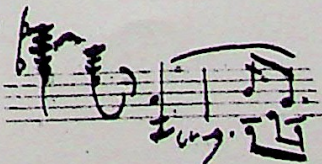


fig. 4



fig. 5



Der gebräuchliche Titel *La caccia* stammt nicht von Paganini, der gleichwohl versucht, durch Angaben wie *sulla tastiera* und *sulla terza e quarta corda* Flöten und Hörner zu imitieren (fig. 1). Um der typischen Klangfarbe dieser beiden Instrumente möglichst nahe zu kommen, ist das Ritornell (T. 1-16, 37-52, 95-111) jeweils ganz *détaché* zu spielen. – Genial ist die Bogenbezeichnung ab T. 17, wonach die Figur 

immer auf einem Bogen zu spielen ist (fig. 2). Dadurch wird die Ausführung weich und gleichmäßig. – Die Oktaven in T. 53f., 57f. usw. sind jeweils deutlich zu akzentuieren, ohne daß dabei der Ton unterbrochen werden darf (fig. 3). – Die mit den kurzen Achteln alternierenden 32stel-Figuren ab T. 61 sind *balzato* im Abstrich zu spielen, mit geistvoller Eleganz, vor allem auch – um jede rhythmische Unebenheit zu vermeiden – mit präziser Notenaufteilung (fig. 4). – In T. 94 stellt die Sextole schon für sich ein automatisches *rallentando* dar (6 Sechzehntel statt 8 Zweiunddreißigstel); eine zusätzliche Verlangsamung sollte also vermieden werden.

*

The customary title *La caccia* did not originate with Paganini, however much he tried to conjure up flutes and horns with indications such as *sulla tastiera* and *sulla terza e quarta corda* (fig. 1). In order to approximate the typical sound of these two instruments as closely as possible, the ritornello (meas. 1-16, 37-52, 95-111) should be played completely *détaché*. – One stroke of genius is the bowing indicated from meas. 17, in which the figure 

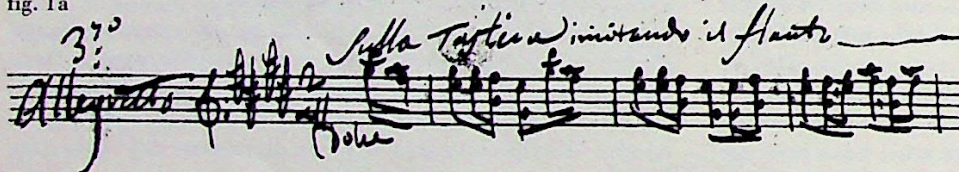
single bow (fig. 2). This ensures that the execution is gentle and smooth. – The octaves in meas. 53f., 57f. etc. should always be clearly accented, but without interrupting the tone (fig. 3). – The thirty-second-note figures alternating with short eighth-notes from meas. 61 should be played *balzato* in downbow with lively elegance, and above all with a precise subdivision of the time values in order to avoid any rhythmic unevenness (fig. 4). – In meas. 94, the sextuplet automatically causes a *rallentando* (6 sixteenth-notes instead of 8 thirty-seconds); any additional *ritardando* should therefore be avoided.

*

Le titre usuel, *La caccia*, n'est pas de Paganini. Par des indications telles que *sulla tastiera* et *sulla terza e quarta corda*, le compositeur veut cependant obtenir l'imitation la plus possible du timbre des flûtes et des cors (fig. 1); à cette fin, la ritournelle (mes. 1-16, 37-52, 95-111) se joue en *détaché*. – Le coup d'archet utilisé pour mes. 17 et ss. est proprement génial: la figure 

se joue dans un seul archet (fig. 2), ce qui confère douceur et régularité à l'exécution. – Les octaves de mes. 53 et s., 57 et s., etc. doivent être nettement accentuées, sans pour autant qu'il y ait interruption du son (fig. 3). – Les triples croches à partir de mes. 61 alternant avec les croches brèves se jouent *balzato* et en tirant, avec élégance et esprit, et il est important ce faisant de respecter une subdivision très précise de façon à ne pas fausser le rythme (fig. 4). – A mes. 94, le dessin des sextolets comporte automatiquement un *rallentando* (six notes dans la durée de huit) qui ne demande pas un ralentissement supplémentaire.

fig. 1a



1b

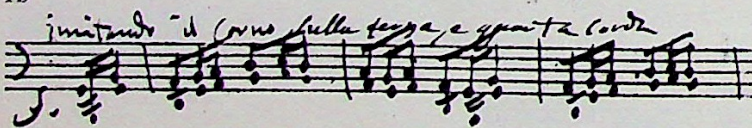


fig. 2



fig. 3



fig. 4



CAPRICCIO NR. 10

Durch das wuchtige *picchettato* – Paganini schreibt gar *martellato* – entsteht eine Atmosphäre geheimnisvoller, erregender Klänge (fig. 1). Der ganz besondere Bogenstrich gibt dem Stück zusammen mit den Trillern und den extremen Intervallsprüngen einen bemerkenswert virtuoson Anstrich. Er wird noch verstärkt durch die ständigen Wechsel von Bindungen und *martellato* zu spielenden *picchettato*, die in ihrer ganzen rhythmischen Lebendigkeit und Intensität bis zum Ende mit unveränderter Kraft und souveräner Bogenführung durchzuhalten sind.

In T. 33/35 und 43/45 geben viele Ausgaben einen falschen Bogenstrich wieder. Das Autograph notiert in der zweiten Takthälfte jeweils zwei gebunden und vier *martellato* zu spielende Noten (fig. 2). – Auch in T. 36/37 weichen zahlreiche Editionen von der Bezeichnung im Autograph ab, wo die Bögen bei den großen Intervallsprüngen geteilt sind (fig. 3). Nur bei den in engeren Intervallen verlaufenden Skalen in T. 40/41 und 46/47 sind sie durchgezogen (fig. 4). – In T. 49 ergänzen manche Herausgeber ein $\flat$ vor der zweiten Note c^2 , das aber vom Autograph nicht bestätigt wird (fig. 5). – In T. 74 schreibt Paganini *ff*; in allen Ausgaben steht nur *f*.

*

The forceful *picchettato* (Paganini even writes *martellato*) conjures up an atmosphere of mystery and agitation sounds (fig. 1). The special bow stroke, together with the trills and the extreme intervallic leaps, impart a remarkably virtuososo aura to the piece. This is enhanced by the continuous alternation between ties and *picchettato* (to be played *martellato*), the rhythmic vitality and intensity of which should be maintained to the end of the piece with undiminished power and a complete command of the bow.

In meas. 33/35 and 43/45, many editions indicate an incorrect bow stroke. The autograph gives, in the second half of

each measure, two slurred and four *martellato* notes (fig. 2). – In meas. 36/37, too, numerous editions depart from the marking in the autograph, where the slurs are divided for the large intervallic leaps (fig. 3). Only in the case of scales descending in smaller intervals (meas. 40/41 and 46/47) are the slurs undivided (fig. 4). – In meas. 49, many editors add a $\flat$ to the second note c^2 ; this, however, is not confirmed by the autograph (fig. 5). – In meas. 74, Paganini writes *ff* where all editions only give *f*.

*

Le *picchettato* vigoureux, joué *martellato* comme le note Paganini, crée une atmosphère mystérieuse et émotionnelle (fig. 1). Le coup d'archet particulier, combiné aux trilles et aux sauts de notes extrêmes, donne au caprice un caractère de virtuosité spécifique, qui se trouve encore renforcé par l'alternance des sons liés et des notes en *picchettato martellato*. Celles-ci s'exécutent selon un rythme vif et intense, l'instrumentiste conservant jusqu'à la fin la même vigueur, la même maîtrise de son archet.

De nombreuses éditions notent pour mes. 33/35 et 43/45 un coup d'archet ne correspondant pas à l'autographe, lequel renferme dans la deuxième moitié de la mesure deux notes liées et quatre notes martelées (fig. 2). – Pour mes. 36/37 également, beaucoup d'éditions divergent de l'autographe, où les liaisons sont interrompues aux intervalles importants (fig. 3). Les liaisons sont par contre d'un seul tenant aux mes. 40/41 et 46/47, où il s'agit de séries de notes conjointes ou de faibles intervalles (fig. 4). – A mes. 49, certains éditeurs rajoutent un $\flat$ devant la deuxième note, do^2 , mais ceci n'est pas confirmé par l'autographe (fig. 5). – A mes. 74, Paganini prescrit un *ff*; toutes les éditions comportent un *f* seulement.

fig. 1



fig. 2



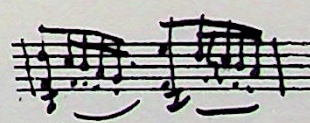
fig. 3



fig. 4



fig. 5



Der *Andante*-Teil ist kraftvoll, mit klangdichten Akkorden und in gefühlvoll-romantischer Kantabilität vorzutragen, ohne daß das Tempo dabei zum *Adagio* tendiert. – Die Triller in T. 4–6 und 12–14 erhalten keinen Nachschlag (fig. 1). – In T. 23–25 ist es wichtig, die Viertelnoten der Akkorde (zumindest die jeweils oberen) in ihrem vollen Wert, d.h. ebenso lang auszuhalten, wie die darüber erklingenden Töne der Melodiestimme (fig. 2). – Die *legato* zu spielenden Akkorde in T. 11 und 26 erinnern an ähnliche Stellen in Capriccio Nr. 4; ihre Notierung bekräftigt die dort vorgeschlagene Interpretation (fig. 3).

An den Beginn des *Presto*-Teils setzt Paganini die Angabe *contro*, die in den meisten Ausgaben fehlt (fig. 4). Entsprechend dieser Angabe ist das ganze *Presto* bis zur Wiederholung des *Andante* durchgehend und stets exakt gegen den Strich, d.h. mit Aufstrich beginnend, zu spielen, – ohne erleichternde Bindungen, in ständigem Wechsel von *staccato* und *détaché*, immer an der oberen Bogenhälfte. Bei der Wiederkehr des *Andante* bekräftigt Paganini noch einmal das *f* (fig. 5). – Entsprechend Paganinis in den Anmerkungen zu Capriccio Nr. 5 beschriebenen Notationsgewohnheiten ist das 5. Sechzehntel in T. 91 als *as*, nicht – wie in vielen Ausgaben – als *a* zu lesen (fig. 6). Der gleiche harmonische Vorgang – Intervall *as/fis*¹ mit Auflösung nach G-dur – ist beispielsweise auch in T. 11 von Capriccio Nr. 4 anzutreffen. – In T. 97 enthält das Autograph einen Schreibfehler; analog T. 23 muß das zweite Viertel *f*¹/*c*² statt *e*¹/*c*² lauten.

*

The *Andante* section should be played powerfully with rich-sounding chords and a tender, romantic *cantabile*, but without pushing the tempo toward *Adagio*. – The trills in meas. 4–6 and 12–14 should not be given a final embellishment (fig. 1). – In meas. 23–25 it is important that the quarter-notes of the chords (at least the upper ones) receive their full value, i.e. they should be held as long as the corresponding notes in the melody part (fig. 2). – The *legato* chords in meas. 11 and 26 recall similar passages in Capriccio no. 4; their notation here further confirms the interpretation we suggested for that piece (fig. 3).

At the beginning of the *Presto* section, Paganini writes *contro*, which is omitted in most editions (fig. 4). *Contro* means that the entire *Presto*, to the recapitulation of the

Andante, should be played throughout exactly against the bow (i.e. starting with an up bow), without simplifying slurs, in a constant alternation of *staccato* and *détaché*, always using the upper half of the bow. When the *Andante* returns, Paganini reconfirms the *f* (fig. 5). – In keeping with Paganini's habits of notation, described in the notes to Capriccio no. 5, the 5th sixteenth-note in meas. 91 should be read as *ab*, and not, as in many editions, as an *a* (fig. 6). The same harmonic progression – interval *ab/f*¹ with resolution to G major – can be found elsewhere in the Capriccios, e.g. in meas. 11 of Capriccio no. 4. – In meas. 97, the autograph contains an error; a comparison with meas. 23 reveals that the second quarter-note should read *f*¹/*c*² instead of *e*¹/*c*².

*

L'*Andante* se joue *f* avec vigueur, l'instrumentiste faisant ressortir à la fois la plénitude sonore des accords et le caractère chantant, tendre et romantique du morceau; le mouvement indiqué ne doit en aucun cas tendre vers un *Adagio*. – Les trilles de mes. 4–6 et 12–14 ne reçoivent pas de résolution (fig. 1). – Il est important à mes. 23–25 de tenir les noires des accords, au moins celles du milieu, selon leur pleine valeur, c'est-à-dire aussi longtemps que les notes correspondantes de la partie mélodique (fig. 2). – Les accords joués *legato* de mes. 11 et 26 rappellent certains passages semblables du Caprice N° 4, et leur notation confirme l'interprétation proposée en l'occurrence (fig. 3).

L'indication *contro* inscrite par Paganini au début du *Presto* fait défaut dans la plupart des éditions (fig. 4). Conformément à cette indication, tout le *Presto* doit être joué d'un bout à l'autre et de façon précise en commençant toujours par la pointe (V), sans liaisons de facilité, avec alternance constante entre *staccato* et *détaché* et toujours dans la moitié supérieure de l'archet; au retour de l'*Andante*, Paganini confirme une nouvelle fois le *f* (fig. 5). – Conformément aux habitudes de notation de Paganini telles que décrites dans les remarques relatives au Caprice N° 5, le 5^{ème} double-croche de mesure 91 est *lab* et non *la* comme l'indiquent par erreur nombre d'éditions (fig. 6). En effet, l'intervalle *lab*–*fa*¹ est employé également par Paganini dans la mes. 11 du Caprice N° 4 avec la même résolution en sol-majeur. – L'autographe comporte une erreur à mes. 97: en analogie avec mes. 23, la 2^{ème} noire doit être *fa*¹/*do*² et non *mi*¹/*do*².

fig. 1

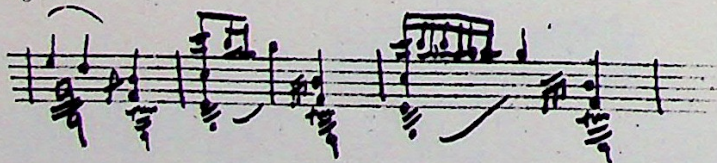


fig. 2



fig. 3

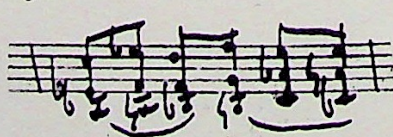


fig. 4



fig. 5

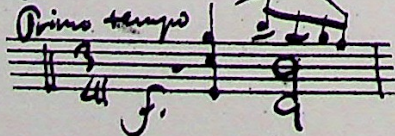


fig. 6



CAPRICCIO NR. 12

Dieses ganze Capriccio ist durchweg *legato* zu spielen, jeweils auf zwei benachbarten Saiten, in klarer, transparenter Schönheit (fig. 1). Die zahlreichen Akzente sollten gut herausgearbeitet werden, denn sie verleihen dem Stück rhythmische Vielfalt und lassen bestimmte Phrasierungen deutlich hervortreten (fig. 2).

Der Hinweis *3^a e 4^a corda* in T. 17/18 (fig. 3) fehlt in den meisten Ausgaben. – In T. 20 ist als zweite Note deutlich ein *g*¹ notiert (fig. 4); viele Editionen haben statt dessen *b*¹. – In T. 52 wiederholt Paganini vor dem achten Sechzehntel *g*¹ ganz gegen seine Gewohnheiten noch einmal das *b* vom Beginn des Taktes, bleibt also noch in *Ges-dur* (fig. 5). Zahlreiche Herausgeber ändern in Analogie zu T. 42 das *b* zu *h*, ohne daß dazu eine Notwendigkeit besteht. – In T. 63 und 64 stehen die Akzente im Autograph über *as*² bzw. *g*² und nicht, wie in vielen Ausgaben, schon ein Sechzehntel früher auf *es*¹ (fig. 6). – Häufig fehlen die An- und Abschwelligabeln in T. 65/66 (fig. 7)

*

This entire Capriccio should be played *legato* throughout on two adjoining strings with clear, limpid beauty (fig. 1). The numerous accents should stand out well as they impart rhythmic variety to the piece and bring out particular phrasings (fig. 2).

The mark *3^a e 4^a corda* in meas. 17/18 (fig. 3) is omitted in most editions. – In meas. 20, the second note is clearly a *g*¹ (fig. 4); many editions give *bb*¹ instead. – In meas. 52, Paganini, unlike his usual practice, repeats the *b* from the begin-

ning of the bar in front of the 8th sixteenth-note *g*¹, thus remaining still in *Gb-major* (fig. 5). Many editors change the *b* to *h* on the analogy of meas. 42, but there is no need to do this. – In meas. 63 and 64 of the autograph, the accents are placed over *ab*² and *g*² respectively, and not, as in many editions, one sixteenth-note earlier on *eb*¹ (fig. 6). – The crescendo and decrescendo signs in meas. 65/66 are frequently omitted (fig. 7).

*

Ce caprice se joue entièrement en *legato*, sur deux cordes voisines, dans un style d'une beauté transparente et limpide (fig. 1). Les nombreux accents doivent être bien mis en évidence dans la mesure où ils confèrent au morceau sa diversité rythmique et font ressortir certains phrasages (fig. 2).

L'indication *3^a et 4^a corda* de mes. 17/18 (fig. 3) est absente dans la plupart des éditions. – La 2^{ème} note de mes. 20 est clairement un *sol*¹ (fig. 4), mais de nombreuses éditions comportent un *sib*¹. – A mes. 52, Paganini répète contre son habitude le *b* du début de la mesure devant la 8^{ème} double croche, *sol*¹, indiquant ainsi, qu'il veut, avec cette note, rester absolument en *solb-majeur* (fig. 5). Nombre d'éditeurs transforment le *b* en *h* par analogie avec mes. 42 sans aucune nécessité. – Aux mes. 63 et 64 de l'autographe, les accents sont placés sur *lab*² et *sol*² et non, comme on le trouve dans de nombreuses éditions, une double croche plus tôt, sur *mib*¹ (fig. 6). – Les soufflets de *crescendo* et *decrescendo* de mes. 65/66 sont souvent absents (fig. 7).

fig. 1



fig. 2



fig. 3

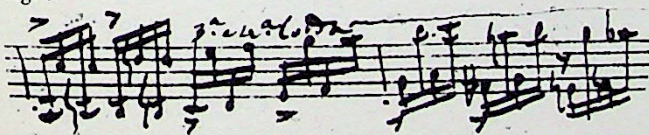


fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7a



7b



Der gebräuchliche Titel dieses berühmten Capriccios, *La risata* (= das Gelächter), stammt nicht von Paganini. – Im Lauf der Zeit hat sich gerade für dieses Stück eine sehr fehlerhafte Aufführungstradition herausgebildet, bei welcher die Einleitungstakte langsam begonnen werden und dann allmählich in ein *accelerando* übergehen, vor allem aber häufig durch ein *glissando* versüßlicht werden. Nach der sehr präzisen Bezeichnung des Autographs sind diese Takte statt dessen zwar *dolce*, aber in einem echten *Allegro*-Tempo zu spielen, und zwar im fliegenden *staccato*, auch die beiden Auftaktachtel (fig. 1). In T. 12 ist der Doppelgriff a^2/f^3 auf dem vierten Achtel in *tempo* zu spielen, gerade so, daß das Thema danach wieder aufgenommen werden kann, keinesfalls – wie oft zu hören – allzu breit (fig. 2). Ebenso falsch ist die häufig anzutreffende Tempobeschleunigung im *Minore*-Teil. Paganini erzeugt ohnehin bei gleichem Grundzeitmaß durch die Sechzehntelbewegung (statt vorher Achtel) den Eindruck eines rascheren Tempos.

Die Grundidee dieses *Minore*-Teils ist der stete Saitenwechsel; gewissermaßen der Schlüssel für die richtige Spielweise sind die Takte 34/35; d.h. die dort notwendigen Saitenwechsel sollten schon ab T. 17 berücksichtigt werden. Der ganze Abschnitt ist im Wechsel von *legato* und *spiccato* zu spielen (fig. 3), wobei die Akzente nicht zu vergessen sind.

In T. 36 steht vor dem achten Sechzehntel ein # (fig. 4). Viele Ausgaben ändern es fälschlich zu $\flat$.

*

The customary title of this famous Capriccio, *La risata* (The Laughter), did not originate with Paganini. – Over the years a highly flawed performance tradition has arisen for this piece in particular, with the opening bars being taken slowly and then subjected to a gradual *accelerando*, frequently with a saccharine *glissando*. According to the very precise instructions in the autograph, however, these measures, though *dolce*, should be played in a genuine *allegro* with fleet *staccato*, even in the two upbeat eighth-notes (fig. 1). In meas. 12, the double stop a^2/f^3 on the 4th eighth-note should be played in *tempo*, in such a way that the theme can then be reintroduced without sounding all too broad, as is often the case

(fig. 2). Equally wrong is the *accelerando* frequently heard in the *Minore* section. Anyway, even while retaining the basic pulse Paganini creates the impression of a quicker tempo in any case by abandoning the eighth-note motion for sixteenth-notes.

The underlying idea of this *Minore* section is the constant changes of string; the key to playing this section correctly can be found extent in meas. 34/35, i.e. the changes of string required there should be observed from meas. 17. The entire section must be played with alternating *legato* and *spiccato* (fig. 3), but without overlooking the accents.

In meas. 36, the 8th sixteenth-note is preceded by a # (fig. 4). Many editions incorrectly change this to a $\flat$.

*

Le titre usuel de ce très célèbre caprice, *La Risata* (le rire), n'est pas de Paganini. – Au cours du temps, il s'est établi une tradition totalement erronée en ce qui concerne l'exécution de cette pièce, les mesures initiales étant d'abord jouées lentement puis progressivement *accelerando*, mais surtout, très fréquemment, étant agrémentées d'un *glissando*. Toutefois, comme l'indique clairement le compositeur dans l'autographe (fig. 1), ces mesures doivent être exécutées certes *dolce* mais selon un véritable mouvement *Allegro* et en *staccato* volant, y compris les deux croches initiales (fig. 1). A mes. 12, les deux notes en double corde la^2/fa^3 , à la 4^{ème} croche, se jouent dans un tempo approprié à la reprise du thème juste après, mais elles ne doivent en aucun cas, comme cela s'entend souvent, être exécutées trop larges (fig. 2). L'accélération fréquente du mouvement du *Minore* est également fautive étant donné que, tout en gardant le même mouvement, Paganini obtient de toute façon un effet de rapidité par le passage, à la suite des croches, à un rythme en doubles croches.

Ce *Minore* repose sur la technique du changement constant de cordes: ce sont à cet égard les mes. 34/35 qui recèlent pour ainsi dire la clé d'une exécution correcte dans la mesure où les sauts de cordes nécessaires à cet endroit doivent débiter dès mes. 17. Il y a sur tout le passage alternance du *legato* et du *spiccato* (fig. 3) et les accents jouent aussi un rôle important.

A mes. 36, l'autographe comporte un # devant la 8^{ème} double croche (fig. 4); nombre d'éditions notent par erreur un $\flat$.

fig. 1

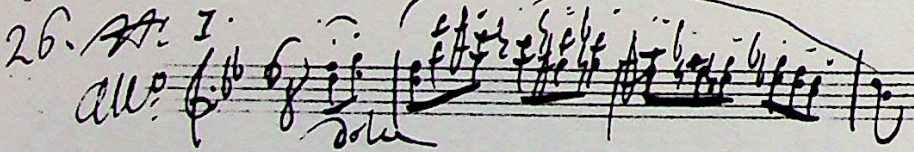


fig. 2

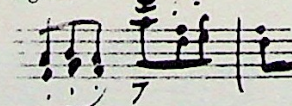


fig. 3

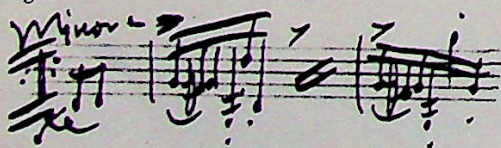
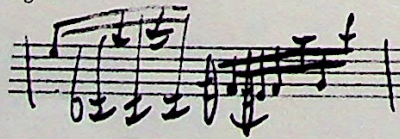


fig. 4



CAPRICCIO NR. 14

Vielleicht ist dies das schwierigste aller 24 Capricci: bei den dreistimmigen Akkorden sind die einzelnen Töne nämlich in einem angemessenen Klangvolumen – jeweils alle zusammen in ihrem ganzen notierten Wert auszuhalten; in T. 32 ff. möchte Paganini das gar für vierstimmige Akkorde fordern! Dabei ist, entsprechend der Bezeichnung *Moderato*, alles *alla corda*, mit liegendem Bogen zu spielen, also nicht *staccato*, wie fälschlicherweise in den allermeisten Ausgaben angegeben. Paganini setzt zu keiner einzigen Note und zu keinem einzigen Akkord einen Staccatopunkt (fig. 1); er will damit den Eindruck entstehen lassen, als spielten drei Violinen zusammen. Staccato-Spiel und das häufig anzutreffende viel zu schnelle Tempo gehen an dem durch das autographe Bild klar verdeutlichten Geist des Stückes vorbei.

Die fünf e^1 in T. 28 sind als einfache Noten notiert (fig. 2), nicht – wie in vielen Ausgaben – mit doppelter Behalsung, was ein Spiel auf zwei Saiten bedeuten würde. Paganini will damit eine Wirkung erzielen, als träten nacheinander, *p* und dann *cresc.*, vier Instrumente auf – das erste allein, dann zwei, dann drei, dann vier (fig. 2).

In T. 35 ist der Bogen über den ersten zwei Sechzehnteln c^3-b^2 zu beachten, den Paganini wohl gesetzt hat, damit der gleichmäßig von Anfang bis Ende durchzuhaltende Wechsel von Abstrich und Aufstrich nicht unterbrochen wird (fig. 3). – In T. 36 fehlt im Autograph das h^1 beim Akkord zu Beginn der Sechzehntelgruppe (vgl. T. 13).

This is perhaps the most difficult of all the twenty-four Capriccios: namely, despite the two- and three-note chords, the individual notes must all be sustained at their full written duration, in an appropriate volume (in meas. 32 ff. Paganini even requires this for four-note chords!). At the same time, in keeping with the tempo mark *Moderato*, the piece must be played *alla corda*, with a smooth bow and not *staccato*, as is wrongly given in almost all editions. Paganini has not placed a single staccato mark on any note or on any chord (fig. 1); in this way he wishes to convey an impression of three violinists playing simultaneously. Staccato and the excessively fast tempo frequently heard in performance clearly violate the spirit of this piece as set down in the autograph.

The five e^1 in meas. 28 are written as single notes (fig. 2), and not, as in many editions, with double stems, which would indicate playing them on two strings. In this way Paganini wishes to create the effect of four instruments playing in succession, *p* with a following *cresc.*, first alone, then two, then three, and finally four (fig. 2).

In meas. 35, note the slur over the first two sixteenth-notes c^3-b^2 : Paganini probably put it there to avoid interrupting the alternation of upbow and downbow which should be maintained evenly from beginning to end (fig. 3). – In meas. 36, the b^1 in the chord at the beginning of the sixteenth-note group is lacking in the autograph (cf. meas. 13).

*

Il s'agit peut-être là du Caprice le plus difficile de l'œuvre étant donné que l'exécution des accords de trois notes nécessite la tenue simultanée de toutes les notes des accords sur leur entière durée avec une sonorité adaptée; Paganini réclamerait la même chose à mes. 32 et ss. pour des accords de quatre notes! – L'exécution se fait *Moderato*, conformément à l'indication de Paganini, toutes les notes étant jouées *alla corda*, archet posé, et non *staccato* comme l'indiquent par erreur la plupart des éditions. Paganini ne place de point de staccato sur aucune note ni sur aucun accord (fig. 1), voulant donner ainsi véritablement l'impression que trois violons jouent ensemble. Le jeu staccato ainsi que le tempo beaucoup trop rapide fréquemment adopté trahissent l'esprit du morceau tel qu'il se reflète dans la notation parfaitement claire de Paganini.

A mes. 28, les 5 mi^1 sont des notes simples (fig. 2) et non, comme on le trouve dans nombre d'éditions, des notes doubles jouées à l'unisson. Paganini veut créer ainsi un effet particulier, donnant l'impression de l'intervention successive, *p* et *cresc.*, de quatre violons (premier en solo, puis deux, puis trois, puis quatre) (fig. 2).

A la mes. 35, Paganini a tracé une liaison sur les deux premières doubles croches, do^3-si^2 , de façon à ne pas interrompre la continuité du coup d'archet (tiré $\sqcap$ – poussé $\vee$) qui s'exécute sans interruption du début à la fin (fig. 3). – Dans l'autographe, il manque à mes. 36 le si^1 de l'accord débutant le groupe de doubles croches (cf. mes. 13).

fig. 1

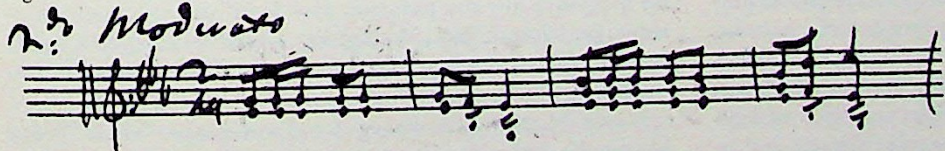


fig. 2

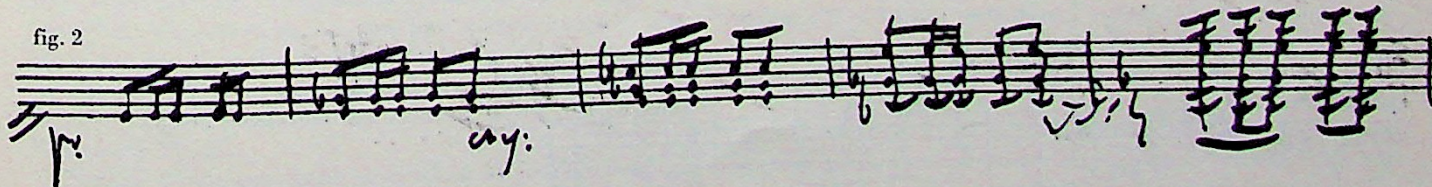
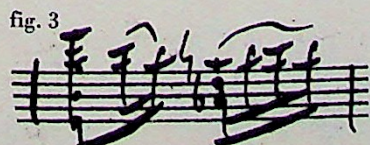


fig. 3



Der melodische Verlauf in Oktavparallelen, an Capriccio Nr. 7 erinnernd und wie dort auch mit der Tempobezeichnung *Posato* versehen, ist in einem leichten *staccato*, dabei nicht *alla corda* zu spielen; lediglich der abschließende Halbtonschritt im *f* ist *legato* auszuführen (fig. 1). Bei der 32stel-Bewegung wird die Anfangsmelodie durch die jeweils ersten Töne jeder Vierergruppe noch einmal nachgezeichnet (fig. 2). – Der Kontrast zwischen *p* und *f* bis zum brillanten Schluß dieses ersten Teils im *f* sollte jeweils deutlich hervortreten.

Der zweite Teil des Capriccios lebt vom Wechsel von *picchettato*, *spiccato* und *staccato* – siehe T. 19, 20 u.ä. (fig. 3a/b). Einzige Ausnahme bilden auch hier wieder die Halbtonschritte, die gegen Ende dieses Abschnitts die entsprechenden Figuren aus Teil I wieder aufnehmen und wie dort *legato* zu spielen sind (fig. 4). Alle diese Stricharten sollte man mit Temperament und Brillanz ausführen, gleichzeitig aber elegant und unter strenger Einhaltung des Tempos und des Rhythmus, worauf Paganini immer besonderen Wert legt.

In T. 24 ist das letzte Sechzehntel in allen, auch den neuesten Ausgaben immer als a^2/e^3 wiedergegeben. Eine solche leere Quinte begegnet jedoch sonst an keiner Stelle in diesem Capriccio; sie ist auch in harmonischer Hinsicht unbefriedigend. Eine genaue Prüfung dieser Stelle im Autograph ergibt denn auch, daß Paganini zwar ursprünglich ein a^2 notierte, es aber nachträglich zu g^2 korrigierte, indem er die Note nach unten vergrößerte (sie wurde dadurch viel größer als alle anderen Noten, man vergleiche nur das direkt folgende a^2 zu Beginn von T. 25 – fig. 3b). Das g^2 wird auch durch die Parallelstelle T. 32 bestätigt (letztes Sechzehntel a^2/fis^3).

In T. 34 und 35 steht das *p* im Autograph jeweils erst beim zweiten Sechzehntel (fig. 4) und nicht schon auf dem d^1 wie fälschlicherweise in vielen Ausgaben.

*

The doubling of the melody line in parallel octaves, recalling Capriccio no. 7 and likewise marked *Posato*, should be played with a light *staccato* and not *alla corda*; only the concluding semitone step in *f* should be played *legato* (fig. 1). Amidst the thirty-second-note motion, the opening melody is outlined once again by the first notes in each four-note group (fig. 2). – The contrasts between *p* and *f* should be clearly emphasized up to the brilliant conclusion of this first section in *f*.

The second section of the Capriccio thrives on the alternation of *picchettato*, *spiccato* and *staccato* – cf. meas. 19, 20 and so forth (fig. 3a/b). The sole exception is the semitone steps near the end of this section, which take up the corresponding figures from section I and, as there, should likewise be played *legato* (fig. 4). All of these different types of bow strokes should be carried out with esprit and brilliance, but at the same time they must be elegant and strictly maintain the

tempo and rhythm, on which Paganini always placed great value.

In meas. 24, the final sixteenth-note is always rendered as a^2/e^3 , even in the most recent editions. This sort of open fifth, however, occurs nowhere else in this Capriccio; moreover, it is harmonically unsatisfactory. A close scrutiny of this passage in the autograph reveals that Paganini originally wrote an a^2 but then corrected it to g^2 by enlarging the note from below (it thereby became much larger than all the other notes, as can be seen by comparing it with the a^2 directly following it at the beginning of meas. 25 – fig. 3b). The g^2 is also confirmed by the parallel passage in meas. 32 (final sixteenth a^2/fis^3).

In meas. 34 and 35, the *p* in the autograph is postponed to the 2nd sixteenth-notes (fig. 4) rather than being placed on the d^1 , as wrongly occurs in many editions.

*

Le dessin mélodique en octaves, rappelant celui du N° 7 et se jouant aussi selon un *Posato* bien régulier, s'exécute comme l'indique Paganini (fig. 1) en un *staccato* léger et non *alla corda*, sauf les octaves finales, à intervalle d'un demi-ton, qui doivent se jouer *legato* et *forte*. Cette mélodie initiale est ensuite reprise dans le passage en triples croches par la première note de chaque groupe de quatre (fig. 2). – L'exécutant doit mettre bien en évidence le contraste *p* et *f* qui se poursuit jusqu'à la brillante conclusion, en *f*, de cette première partie.

La seconde partie du caprice est basée, comme il ressort de l'exemple des mesures 19 et 20 et autres passages comparables (fig. 3a/b), sur une succession de *picchettato*, de *spiccato* et de *staccato*; seules les progressions en demi-tons font exception: reprenant les figures correspondantes de la première partie, elles doivent se jouer elles aussi *legato* (fig. 4). Tous ces coups d'archet exigent vivacité et brio, mais le jeu doit en même temps, selon une exigence chère à Paganini, rester élégant tout en respectant le mouvement rythmique.

A la mes. 24, la dernière double croche est toujours notée, même dans les éditions les plus récentes, sous la forme la^2/mi^3 , mais on ne rencontre nulle part ailleurs dans ce caprice une telle quinte, aussi pauvre sur le plan harmonique. Un examen attentif de l'autographe révèle à cet endroit que Paganini avait certes noté initialement un la^2 mais qu'il l'a corrigé ultérieurement en un sol^2 en élargissant la note par le bas (laquelle est par suite beaucoup plus grosse que les autres notes, comme le prouve une comparaison avec le la^2 suivant immédiatement, au début de mes. 25 – fig. 3b). Ce sol^2 se trouve en outre confirmé par le passage parallèle de mes. 32 (dernière double croche la^2/fa^3).

A mes. 34 et 35, le *p* est noté dans l'autographe à la 2^{ème} double croche seulement (fig. 4) et non sous le $ré^1$, comme l'indiquent par erreur nombre d'éditions.

fig. 1

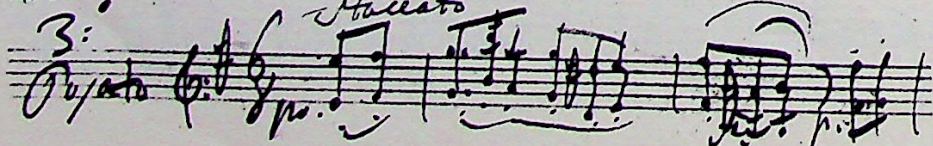


fig. 2



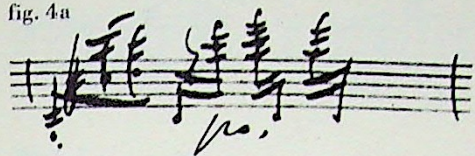
fig. 3a



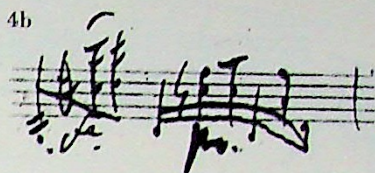
3b



fig. 4a



4b



CAPRICCIO NR. 16

Dieses *Presto* muß auf einer absoluten Beherrschung des Bogens aufbauen können. Die Sechzehntelgruppen sind in schnellstem Tempo, mit liegendem Bogen auszuführen. Die mit *f* bezeichneten Noten dürfen nicht zu stark akzentuiert werden oder gar als *sforzati* hervortreten; es ist jeweils nur ein einfaches *f* gemeint (fig. 1). Bei all diesen ständigen, unvorhergesehenen dynamischen Wechseln sollte man immer wieder zu dem Bogendruck zurückkehren, mit dem man die jeweils dem Wechsel vorausgehende Note – ob *p* oder *f* – gespielt hat. – In T. 10/12 und 35/37 begegnen wieder einmal mehr jene schwierigen Saitenwechsel in großen Intervallen, die auch in vielen anderen Capricci zu finden sind (fig. 2).

In T. 17 fehlt im Autograph das $\natural$ vor dem letzten Sechzehntel e^1 , das jedoch durch die Parallelstelle T. 19 bestätigt wird. – Die chromatischen Wechselnoten-Figuren in T. 25/26 sind *détaché*, ohne jegliche Bindung zu spielen (fig. 3). Das gilt auch für die letzten drei Sechzehntel in T. 45 (fig. 4). Viele Ausgaben setzen zu diesen Figuren Legatobögen! – In T. 30 ist das *p*, als Abschluß des *smorzando* von T. 27, wohl zum ersten Sechzehntel zu lesen, auch wenn es im Autograph (aus Platzgründen) etwas weiter rechts steht (fig. 5). Manche Herausgeber setzen es erst zum zweiten Sechzehntel. – In zahlreichen Ausgaben fehlt der Akzent auf dem 7. Sechzehntel g^{b1} von T. 32 (fig. 6). – Im vorletzten Takt (T. 52) ist über alle acht Sechzehntel ein durchgehender Legatobogen gezogen. Viele Editionen sind nicht korrekt und teilen den Bogen (fig. 7).

*

This *Presto* must derive from an absolute command of the bow. The sixteenth-note groups must be played in the fastest tempo possible, with a smooth bow. The notes marked *f* must not be accented too sharply or stand out as *sforzati*; in every case only a simple *f* is intended (fig. 1). For all the constant and unpredictable changes of dynamics, the performer should always return to the same bow pressure used to play the note preceding the change, whether *p* or *f*. – In meas. 10/12 and 35/37, we again encounter those difficult changes of string in large intervals that can be found in many of the other Capriccios (fig. 2).

In meas. 17, the autograph lacks a $\natural$ in front of the final sixteenth-note e^1 ; the natural sign, however, is confirmed by the

parallel passage meas. 19. – The chromatic *cambiata* figures in meas. 25/26 should be played *détaché* without a hint of legato (fig. 3). The same also applies to the final three sixteenth-notes in meas. 45 (fig. 4). Many editions add legato slurs to these figures! – In meas. 30, the *p* concluding the *smorzando* of meas. 27 should probably be read as belonging to the first sixteenth-note, even if, for reasons of space, it is located somewhat to the right in the autograph (fig. 5). Many editors place it on the second sixteenth. – Numerous editions omit the accent on the 7th sixteenth-note g^{b1} of meas. 32 (fig. 6). – In the penultimate measure (meas. 52), a continuous legato slur is placed over all eight sixteenths. Many editions incorrectly break this slur (fig. 7).

*

Ce *Presto* requiert une maîtrise absolue de l'archet. C'est ainsi que l'enchaînement de doubles croches doit s'exécuter *alla corda* dans un tempo extrêmement rapide. Les notes accompagnées d'un *f* ne doivent en aucun cas être accentuées trop fortement ou même jouées *sforzato*; elles s'exécutent simplement *f* (fig. 1). Pour la réalisation des changements de nuances continuels et imprévus, l'exécutant doit sans cesse revenir à la pression de l'archet sur la corde avec laquelle, qu'il s'agisse d'un *p* ou d'un *f*, il a joué la nuance précédente. – On retrouve aux mes. 10/12 et 35/37 les difficiles changements de corde sur de grands intervalles fréquemment utilisés par Paganini dans de nombreux caprices (fig. 2).

A mes. 17, le $\natural$ devant la dernière double croche mi^1 manque dans l'autographe; mais il est confirmé à mes. 19. – Les figures chromatiques supérieures de mes. 25/26 se jouent en *détaché*, sans aucune liaison (fig. 3). Il en va de même pour les trois dernières doubles croches de mes. 45 (fig. 4). De nombreuses éditions comportent des liaisons de legato dans ces mesures! – A la mes. 30, le *p* concluant le *smorzando* de mes. 27 correspond manifestement à la 1^{re} double croche, re^3 , même s'il se trouve noté dans l'autographe, par manque de place, un peu plus à droite (fig. 5). Certains éditeurs le notent sous la 2^{me} double croche. – L'accent noté par Paganini sur la 7^{me} double croche, sol^{b1} , de mes. 32 (fig. 6) fait défaut dans nombre d'éditions. – Les doubles croches de l'avant-dernière mesure (mes. 52) sont toutes liées ensemble; beaucoup d'éditions faussent la notation originale en divisant la liaison (fig. 7).

fig. 1

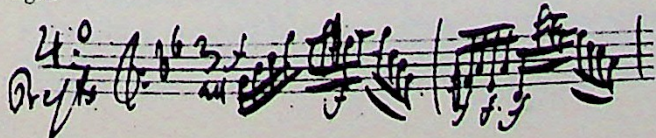


fig. 2a



2b



2c



fig. 3



fig. 4



fig. 5

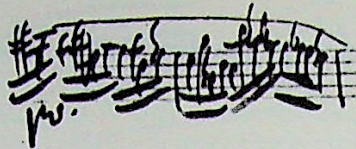


fig. 6

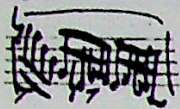


fig. 7



CAPRICCIO NR. 17

Das *Sostenuto* sollte großes Klangvolumen und einen majestätischen Charakter haben.

Die Achtel der Kadenz in T. 4 sind *legato*, nicht *détaché* (wie von manchen Bearbeitern angegeben) zu spielen, wobei die Akzente auf d^2 , f^2 , b^2 , d^3 zu beachten sind (fig. 1). – Die viertletzte Note der absteigenden 32stel-Figur ist in vielen Ausgaben irrtümlich als a^1 statt b^1 wiedergegeben (fig. 2). – Der Nachschlag zum Triller auf der Halbenote b^1 ist an das folgende Sechzehntel b^2 anzubinden (fig. 2); auch diese Bezeichnung fehlt in allen Ausgaben.

Der *Andante*-Teil sollte von strahlendem Charakter sein. Die Punkte auf den Achteln deuten an, daß diese Doppelgriffe in springendem, möglichst lebendigem *staccato* zu spielen sind (fig. 3).

In T. 7 und 12 fehlt in den landläufigen Ausgaben häufig der Akzent auf eins, in T. 16 der auf eins und zwei (fig. 4). – Eine erhebliche Abweichung vom Autograph begegnet in T. 19, wo die 10. Note a^2 häufig als letzte Note der ersten 32stel-Gruppe notiert und der Akzent auf das folgende b^2 verschoben ist. Mit dem a^2 beginnt jedoch deutlich die Reprise des *Andante*-Teils (fig. 5).

Die Oktaven des folgenden *Minore*-Teils (die Bezeichnung *Minore* fehlt in vielen Ausgaben) sind im gleichen *Andante*-Tempo zu spielen wie der vorangehende Abschnitt, keineswegs schneller. Mit dem Wechsel von *legato* und *staccato* will Paganini wohl eine größtmögliche Intensität des Spiels erreichen (fig. 6). – In T. 24, 27 und 28 fehlen im Autograph die $\flat$ vor der jeweils letzten Oktave f^2/f^3 bzw. f^1/f^2 ; s. aber T. 23 und 33. Manche Ausgaben setzen $\sharp$.

*

The *Sostenuto* should have a large volume of sound and a majestic character.

The eighth-notes of the cadenza in meas. 4 should be played *legato*, not *détaché* (as required by many editors), with care given to the accents on d^2 , f^2 , b^2 and d^3 (fig. 1). – The fourth note from the end of the descending thirty-second-note figure is wrongly given in many editions as a^1 instead of b^1 (fig. 2). – The final embellishment of the trill on the half-note b^1 should be connected to the following sixteenth-note b^2 (fig. 2); the slur is omitted in all editions.

The *Andante* section should be radiant and glowing in character. The dots on the eighth-notes indicate that these double stops are to be rendered lively as possible with a leaping *staccato* (fig. 3).

Current editions frequently omit the accents on beat 1 in meas. 7 and 12, and on beats 1 and 2 in meas. 16 (fig. 4). – One major deviation from the autograph is encountered in meas. 19, where the 10th note a^2 is often written as the final note of the first thirty-second-note group and the accent displaced to the following b^2 . However, the a^2 clearly initiates the recapitulation of the *Andante* section (fig. 5).

The octaves in the *minore* section which follows (many editions omit the term *Minore*) should be played in the same *Andante* tempo as the preceding section, and by no means any faster. By alternating between *legato* and *staccato* Paganini probably wished to attain maximum intensity from the performer (fig. 6). – In meas. 24, 27 and 28, the $\flat$ in front of the last octaves f^2/f^3 respectively f^1/f^2 are missing in the autograph; but see meas. 23 and 33; some editions give $\sharp$ instead.

*

Le *Sostenuto* exige une sonorité ample et majestueuse. – Les croches de la cadence de mes. 4 se jouent *legato* et non en *détaché*, comme l'indiquent certaines éditions, de plus, une croche sur deux comporte un accent, donc $ré^2$, fa^2 , sib^2 et $ré^3$ (fig. 1). – La 4^{ème} note avant la fin de la progression descendante en triples croches est souvent interprétée comme un la^1 alors qu'il s'agit d'un sib^1 (fig. 2). – La résolution du trille de sib^1 blanche doit être liée au sib^2 suivant (fig. 2), mais nombre d'éditions omettent cette liaison.

L'*Andante* possède un «caractère lumineux». Les points notés sous les croches indiquent qu'il faut jouer ces doubles cordes avec un *staccato* sautillant et vif (fig. 3).

Dans les éditions courantes, l'accent sur le 1^{er} temps de mes. 7 et 12 est souvent absent, de même que celui des 1^{er} et 2^{ème} temps de mes. 16 (fig. 4). – Il est fréquent aussi que mes. 19 présente une grande divergence par rapport à l'autographe: La 10^{ème} note, la^2 , est souvent considérée comme la dernière note du premier groupe de triples croches et l'accent se trouve en conséquence déplacé sur le sib^2 suivant. En réalité, le la^2 correspond nettement au début de la reprise de l'*Andante* (fig. 5).

Les octaves du *Minore* qui suit (beaucoup d'éditions omettent l'intitulé *Minore*) se jouent dans le même tempo, donc *Andante*, que le passage précédent et en aucun cas plus vite. L'alternance *legato/staccato* a pour but d'obtenir l'intensité incisive maximale du jeu (fig. 6). – A mes. 24, 27 et 28, manquent dans l'autographe les $\flat$ devant les dernières octaves fa^2/fa^3 respectivement fa^1/fa^2 ; les $\flat$ sont confirmés par le même dessin de la 2^{ème} partie des mes. 23 et 33; quelques éditions notent $\sharp$ au lieu.

fig. 1

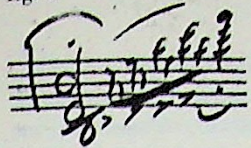


fig. 2



fig. 3

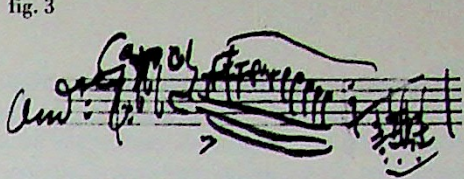
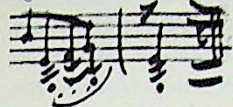
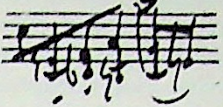


fig. 4a



4b



4c

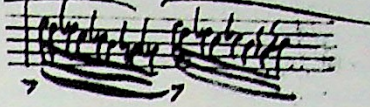
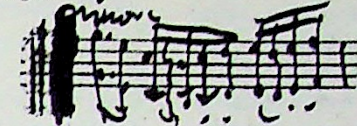


fig. 5



fig. 6



CAPRICCIO NR. 18

Das Capriccio beginnt und schließt mit einer *Corrente*, die jeweils ganz auf der G-Saite zu spielen ist und – vielleicht als Imitation eines Signalthorns gedacht – einen etwas militärischen Charakter hat. Die Figuren sind *staccato* und durchgehend mit gleichbleibendem Bogenstrich zu spielen; dabei ist jeder einzelne Ton mit einem Akzent versehen (fig. 1). Da Paganini in T. 3 ein *simili* vorschreibt, ist dieser Vortrag durch die ganze *Corrente* beizubehalten. Wenn alle Herausgeber in T. 6/7 und 14/15 Staccatopunkte und Akzente weglassen, ist das also nicht korrekt.

Die aus Einzelnoten und Doppelgriffen bestehenden Skalen des *Allegro* sind, abgesehen von den Noten mit *legato*-Bezeichnung, durchweg *saltato* zu spielen. – Bei den gebundenen Terzen (fig. 2 usw.) bleibt man am besten in einer Lage (*restez*, so als ob man einen gebrochenen Akkord spielen würde) anstatt sie, wie von vielen Bearbeitern angegeben, mit Lagenwechsel zu spielen (einzige Ausnahme: T. 37).

Der Vorschlag in T. 24 ist im Autograph eindeutig als *g* notiert (fig. 3); manche Herausgeber ändern zu *d*¹. – Die Angabe *Minore* in T. 32 fehlt in den meisten Ausgaben (fig. 4).

*

This Capriccio begins and ends with a *Corrente* played entirely on the G string in a somewhat martial character (perhaps in imitation of a bugle call). The figures should be played *staccato* with an even bow stroke throughout, with accents falling on every single note (fig. 1). Since, in meas. 3, Paganini writes *simili*, this approach should be retained throughout the entire *Corrente*. It is, therefore, incorrect to omit the staccato marks and accents in meas. 6/7 and 14/15, as all editors have done.

fig. 1



fig. 2a



2b



fig. 3

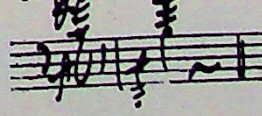


fig. 4



Apart from those notes indicated *legato*, the scales of single notes and double stops in the *Allegro* section should all be played *saltato*. – The legato thirds (fig. 2 etc.) are best rendered in a single position (*restez*, as though playing an arpeggio) instead of playing them with changes of position, as many editors prescribe (the sole exception is meas. 37).

The appoggiatura in meas. 24 is clearly indicated as *g* in the autograph (fig. 3); many editors change this to *d*¹. – The term *Minore* in meas. 32 is omitted from most editions (fig. 4).

*

Le caprice débute et se termine par une *Corrente*, jouée entièrement sur la quatrième corde et qui se distingue par son caractère plutôt militaire; peut-être Paganini voulait-il imiter le son du clairon. Les triolets doivent être joués en *staccato* avec le même coup d'archet d'un bout à l'autre; chaque note est ce faisant pourvue d'un accent (fig. 1). Comme Paganini indique clairement *simili* à mes. 3, il faut conserver le même style d'exécution pendant toute la *Corrente*. Il n'y a par conséquent aucune raison pour que tous les éditeurs omettent les points de staccato et les accents aux mes. 6/7 et 14/15.

Les progressions en notes simples et doubles cordes de l'*Allegro* se jouent toujours en *saltato*, excepté là où un *legato* est spécifié. – En ce qui concerne les tierces liées d'après l'exemple de fig. 2 et similaires, l'exécutant restera à la même position comme s'il jouait des accords divisés (*restez*) au lieu, comme le préconisent nombre de réviseurs, d'effectuer des changements de position, à l'unique exception de mes. 37.

L'appoggiature de mes. 24 est sans conteste un *sol* dans l'autographe (fig. 3) et non un *ré*¹ comme on le trouve dans certaines éditions. – L'indication *Minore* à la mes. 32, fait défaut dans la plupart des éditions (fig. 4).

Die nur vier Takte umfassende Introduction (*Lento*) mit ihren Oktavparallelen im *p* und *pp* geht einem *Allegro assai* voraus, das mit fliegendem *staccato* in Auf- und Abstrich zu spielen ist. Dabei sollte man darauf achten, daß keine rhythmischen Unregelmäßigkeiten entstehen und daß der dynamische Kontrast zwischen *p* und *f* sowie der Dialog zwischen erster und dritter/vierter Saite deutlich herauskommen (fig. 1).

Der erste Vorschlag in T. 13 ist im Autograph als Doppelgriff *b/f*¹ notiert (fig. 2). Viele Ausgaben bringen statt dessen einen dreistimmigen Akkord *b/f*¹/*d*².

Beim *Minore*-Teil, ganz auf der G-Saite zu spielen, sollte man das *Allegro assai*-Tempo unverändert beibehalten und keinesfalls schneller werden. Der Abschnitt ist nach Paganini's Angabe im Autograph beim ersten Mal *f*, bei der Wiederholung als *Echo p* vorzutragen (fig. 3a). Das von vielen Herausgebern in T. 42 ergänzte *p* ist also überflüssig. Die Bezeichnung *Minore* fehlt übrigens in fast allen Ausgaben. – Bei den Sechzehntelgruppen setzt Paganini den Legatobogen jeweils zu den ersten drei Noten und zur vierten einen Staccatopunkt (fig. 3a–c). In vielen Ausgaben sind fälschlicherweise nur die ersten beiden Sechzehntel gebunden.

*

The brief, four-bar introduction (*Lento*), with its parallel octaves in *p* and *pp*, is followed by an *Allegro assai* which should be played with fleet *staccato* in up bow and down bow. Make sure that no rhythmic irregularities ensue and that both the dynamic contrast between *p* and *f* and the dialogue between the first and third/fourth strings come clearly to the fore (fig. 1).

The first appoggiatura in meas. 13 is written in the autograph as a double stop *b/f*¹ (fig. 2). Many editions replace this with a three-note chord *b/f*¹/*d*².

In the *minore* section to be played entirely on the G string, the *Allegro assai* tempo should remain unchanged; in no case should the tempo become faster. According to Paganini's instructions in the autograph, this section should be played *f* the first time and then echoed in *p* at the repetition (fig. 3a). Thus, the *p* added by many editors in meas. 42 is superfluous. The term *Minore*, incidentally, is omitted from almost all editions. – Paganini writes a legato slur over the first three notes of each sixteenth-note group and places a staccato mark over the fourth note (fig. 3a–c). Many editions erroneously slur only the first two sixteenths.

*

L'introduction *Lento*, quatre mesures seulement, construites sur des octaves jouées *p* et *pp*, précède un *Allegro assai* qui s'exécute selon un *staccato* volant, l'archet étant alternativement poussé et tiré. Il est ce faisant essentiel d'éviter toutes irrégularités rythmiques et de bien mettre en relief le contraste de nuances *p* et *f* ainsi que le dialogue entre la 1^{re} et les 3^{ème} et 4^{ème} cordes (fig. 1).

La première appoggiature de mes. 13 est notée dans l'autographe sous la forme d'une double corde, *sib/fa*¹ (fig. 2); certaines éditions notent à cet endroit l'accord *sib/fa*¹/*ré*².

La partie *Minore* (nombre d'éditions ne mentionnent pas cet intitulé) se joue entièrement sur la 4^{ème} corde et le tempo *Allegro assai* doit être conservé tout au long sans jamais s'accélérer. D'après l'indication dans l'autographe, le *Minore* s'exécute *f* la 1^{ère} fois et *p*, comme en écho, lors de la reprise (fig. 3a). Pour cette raison, le *p*, ajouté par tous les réviseurs à mes. 42, n'est pas nécessaire. – Pour les groupes de doubles croches, Paganini note régulièrement une liaison de legato sur les 3 premières notes et un point de staccato sur la 4^{ème} (fig. 3a–c); dans de nombreuses éditions, la liaison porte seulement par erreur sur les 2 premières doubles croches de chaque groupe.

fig. 1

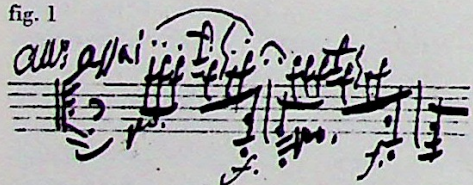


fig. 2

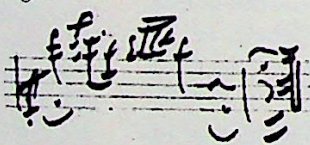
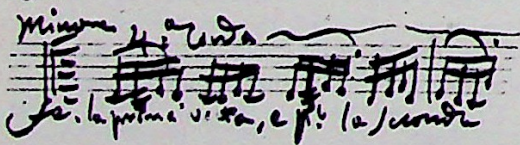
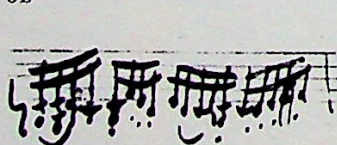


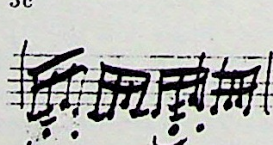
fig. 3a



3b



3c



CAPRICCIO NR. 20

Dieses *Allegretto* mit seinem pastoralen Charakter sollte in echtem *Allegretto*-Tempo vorgetragen werden; oft hört man es zu langsam gespielt. Bei den ersten 24 Takten (*dolce*) ist der Baßpedalton gut auszuhalten, damit, wie bei einem Dudelsack, ein durchgehendes Klangkontinuum ohne hörbare Saitenwechsel entsteht! – Die *legato*-Bezeichnung der Akkorde (auf einem Bogen zu spielen) bestätigt einmal mehr die für Capriccio Nr. 4 geforderte Spielweise.

T. 17 ist in sehr vielen Ausgaben falsch, nämlich gleichlautend wie T. 18 wiedergegeben. Im Autograph sind T. 17 und 19 identisch (fig. 1).

Beim *Minore*-Teil ist das *Allegretto*-Tempo durchgehend beizubehalten; den Eindruck größerer Schnelligkeit bei gleichem Tempo erzeugt Paganini ohnehin durch die neue Sechzehntelfiguration. Die Artikulation wechselt dabei ständig zwischen drei gebundenen Noten (mit *tr* auf der ersten) und drei gesprungenen (fig. 2). – Die drei Achtel in T. 28, 32 usw. sind, sowohl im *f* als auch später im *p*, jeweils mit liegendem Bogen zu spielen (fig. 3); die Sprünge in T. 37 ff. werden deutlicher und eleganter, wenn man sie am Frosch spielt. – Zu beachten ist die unterschiedliche Artikulation der Takte 48/49 und 50/51: in den beiden erstgenannten Takten sind nur 1./2. und 5./6. Note gebunden, in den beiden folgenden Takten dagegen 1./2., 5./6. und 9./10. Sechzehntel (fig. 4).

*

This *Allegretto*, with its pastoral character, should be rendered in a genuine *allegretto* tempo; it is frequently taken too slowly. The bass drone in the first 24 measures (*dolce*) should be well sustained so as to create a *son continu* in the manner of a bagpipe, with the changes of string being inaudible! – The *legato* marking of the chords (to be played with a single bow) confirms yet again the technique required to play Capriccio no. 4.

Meas. 17 is written incorrectly in very many editions, namely by being made identical to meas. 18. In the autograph meas. 17 and 19 are identical (fig. 1).

The *Allegretto* tempo should be maintained throughout the minore section; in any event Paganini conveys an impression of increasing speed at a constant tempo by adding the new six-

teenth-note figuration. The articulation changes constantly between three legato notes (with *tr* on the first) and three with bouncing bow (fig. 2). – The three eighth-notes in meas. 28, 32 etc. should always be played with a smooth bow stroke, both in *f* and later in *p* (fig. 3); the leaps in meas. 37 ff. will sound clearer and more elegant when played at the frog. – Note the varying articulation of meas. 48/49 and 50/51: in the first bars of these two-bar groups only notes 1–2 and 5–6 are slurred, in the following bars the sixteenth-notes 1–2, 5–6 and 9–10 (fig. 4).

*

L'*Allegretto*, de caractère champêtre, doit se jouer selon un véritable *Allegretto* et non plus lentement comme on l'entend fréquemment. Il est important pour le *dolce* (les 24 premières mesures) de bien tenir la note de pédale de façon à donner l'impression, façon cornemuse, qu'il y a continuité absolue du son, sans changements audibles de coups d'archet! – Les accords notés *legato* (à jouer dans le même archet) confirment une fois de plus le mode d'exécution requis pour le Caprice N° 4.

La mes. 17, identique à mes. 19 dans l'autographe (fig. 1), est notée de façon erronée, exactement comme mes. 18, dans la plupart des éditions.

Le *Minore* doit se jouer d'un bout à l'autre toujours *Allegretto*; le passage aux doubles croches donne déjà en soi l'impression d'une accélération du mouvement alors que le tempo reste strictement le même. L'articulation change constamment, avec trois notes liées, dont la première trillée, suivies de trois notes détachées jouées en sautillé (fig. 2). – Les trois croches de mes. 28, 32, etc. doivent, conformément à l'intention du compositeur, s'exécuter *alla corda*, aussi bien pour les *f* que pour les *p* (fig. 3); exécutés au talon, les sauts (mes. 37 et ss.) sont plus clairs et plus élégants. – On remarquera l'articulation différente des mes. 48/49 et 50/51: dans les deux premières, seules les 1^{ère}/2^{ème} et 5^{ème}/6^{ème} notes sont liées, alors que dans les deux mesures suivantes, Paganini fait alterner régulièrement deux notes liées (1^{ère}/2^{ème}, 5^{ème}/6^{ème} et 9^{ème}/10^{ème} doubles croches) et deux notes détachées, jouées en sautillé (fig. 4).

fig. 1



fig. 2

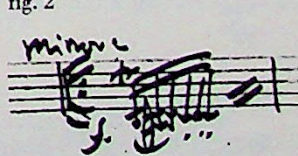


fig. 3a



3b



fig. 4



Den gebrochenen A-dur-Akkord zu Beginn spielt man auf einem Bogen. Auf die Ganzenote *a* folgt das an der Bogenspitze auszuführende Arpeggio im *legato* (fig. 1), womit der Anfang des *Amoroso* elegant vorbereitet wird. Das Klangvolumen darf daher bei diesem arpeggierten Akkord nicht zu groß sein; wie oft in solchen Fällen, macht Paganini keine dynamischen Angaben. – Die Doppelgriff-Melodie des folgenden Teils ist innig und zart zu spielen; darauf weisen schon die beiden Bezeichnungen *Amoroso* und *con espressione* hin (fig. 1). Der Vortrag sollte dabei ein echtes Duett imitieren, zunächst auf der dritten und vierten, später auf der ersten und zweiten Saite.

Auf das *Amoroso* folgt ganz unvermittelt ein *Presto* mit äußerst brillanten fliegenden *picchettati*. Die Sechzehntelfiguren sind im Wechsel von *legato-staccato* bzw. *legato-saltato* zu spielen, dabei immer klar artikuliert und äußerst lebhaft.

Im zweiten Abschnitt des Duets ist in T. 21 Paganinis Bogensetzung vom punktierten Viertel auf zwei zum folgenden Achtel zu beachten (fig. 2). – In T. 20 und 28 fehlt im Autograph jeweils das $\flat$ vor dem letzten Achtel a^1 bzw. a^2 . – Beim jeweils drittletzten Achtel in T. 24 und 32 ergänzen fast alle Ausgaben vor *h* bzw. h^1 ein $\sharp$, das aber nicht im Autograph steht (fig. 3).

*

The arpeggiated A-major chord at the beginning is played on a single bow. The whole note *a* is followed by an arpeggio to be played *legato* at the tip of the bow (fig. 1), thereby elegantly ushering in the opening of the *Amoroso*. For this reason, the dynamic level of this arpeggiated chord should not be too loud; as so frequently happens in similar situations, Paganini does not indicate any dynamic markings. – The double-stop melody of the following section should be delicate and intimate, as befits the terms *Amoroso* and *con espressione* (fig. 1). The player should imitate a genuine duet, at first on the third and fourth strings, and later on the first and second.

The *Amoroso* is immediately followed by a sudden *Presto* with extremely brilliant flowing *picchettati*. The sixteenth-note figures should alternate between *legato* and *staccato*, or *legato* and *saltato*, always with clear articulation and an extremely vibrant delivery.

In the second section of the duet, note Paganini's bowing marks in meas. 21 from the dotted quarter-note on beat 2 to the following eighth-note (fig. 2). – In meas. 20 and 28, the autograph omits the $\flat$ in front of the final eighth-notes a^1 and a^2 . – Almost all editions add a $\sharp$ to the *b* or b^1 of the antepenultimate eighth-notes in meas. 24 and 32 although this sharp is lacking in the autograph (fig. 3).

*

L'accord arpégé en la majeur du début se joue dans un seul archet: après le *la* ronde, l'arpège est exécuté *legato* à la pointe (fig. 1), introduisant de façon élégante l'*Amoroso*. C'est pourquoi le volume sonore doit rester limité dans l'exécution de cet accord arpégé; comme il lui arrive souvent en pareil cas, Paganini ne donne pas d'indications de nuances. – La mélodie en doubles cordes de la partie suivante exige un jeu intime et délicat, ce que le compositeur suggère par les indications *Amoroso* et *con espressione* (fig. 1). L'exécution doit imiter un véritable duo, tout d'abord sur les 3^{ème} et 4^{ème} cordes, puis sur les 1^{ère} et 2^{ème}.

Le *Presto* s'enchaîne immédiatement à l'*Amoroso*: il se joue de façon extrêmement brillante dans un *picchettato* volant, éclatant. Les motifs en doubles croches s'exécutent de façon alternée *legato* et *staccato*, ou *legato* et *saltato*, le jeu restant toujours d'une grande netteté et d'une extrême vivacité.

A mes. 21 de la 2^{ème} partie du duo, la liaison notée par Paganini va de la noire pointée, sur le 2^{ème} temps, jusqu'à la croche suivante (fig. 2). – A mes. 20 et 28, il manque dans l'autographe le $\flat$ devant les dernières croches, la^1 et la^2 . – La plupart des éditions rajoutent un $\sharp$ devant le *si* et le si^1 (3^{ème} croches avant la fin des mesures 24 et 32) alors que l'autographe ne comporte pas une telle altération (fig. 3).

fig. 1

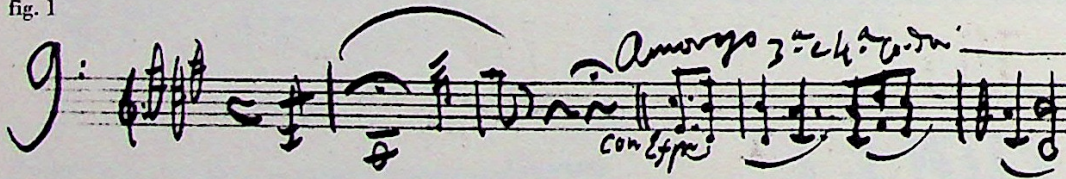


fig. 2

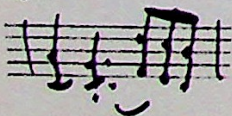


fig. 3a



3b



CAPRICCIO NR. 22

Das *Marcato* weist auf die exakte Genauigkeit hin, mit der dieses Capriccio auszuführen ist, wobei freilich der Dialog zwischen den Figuren in tiefer und hoher Lage (3./4. und 1./2. Saite) stets elegant bleiben muß. Die Staccato-Terzen und -Denzimen sollten einander klanglich und rhythmisch immer völlig gleich sein (fig. 1).

In T. 15 fehlt im Autograph das *p*. Es wird durch die Parallelstelle T. 23 (nach *f* in T. 21) bestätigt (fig. 2) und gilt, analog T. 9 ff., auch noch für T. 17 ff.

Im *Minore*-Teil ist dasselbe Tempo wie vorher beizubehalten. Wie Capriccio Nr. 10 ist dieser Teil mit *martellato* bezeichnet (fig. 3). Das *saltato* sollte, auch bei extremen Sprüngen, besser am Frosch gespielt werden, damit die gleiche klangliche Derbheit wie beim *martellato* entsteht (fig. 4).

In T. 39 ergänzen manche Herausgeber vor c^2 bzw. c^1 ein $\sharp$, das Paganini jedoch nicht notiert hat.

*

The *Marcato* implies that this Capriccio is to be executed with absolute precision, though without sacrificing the elegance of the dialogue between the figures in the high and low registers (strings 1/2 and 3/4 respectively). The staccato thirds and tenths must be kept completely even as regards their timbre and rhythm (fig. 1).

The *p* in meas. 15, though lacking in the autograph, is confirmed by the parallel passage in meas. 23 (following *f* in meas. 21; see fig. 2). As with meas. 9 ff., the *p* also applies to meas. 17 ff.

The *Minore* section must maintain the same tempo as hitherto. As in Capriccio no. 10, this section is marked *martellato* (fig. 3). The *saltato* should better be played at the frog, even in extreme leaps, so as to bring out the same gruff timbre as with the *martellato* (fig. 4).

Many editors add a $\sharp$ in front of the c^2 and c^1 in meas. 39 although Paganini does not call for it.

*

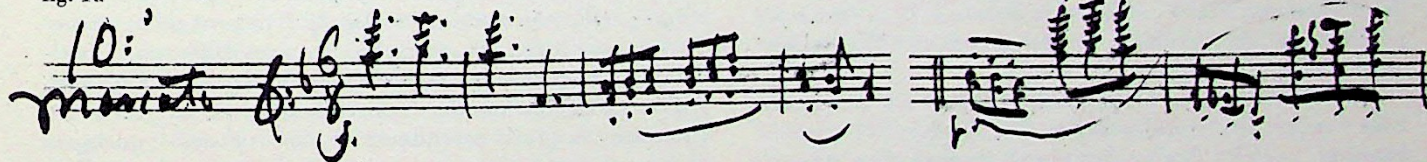
L'indication *Marcato* signifie que ce caprice doit être exécuté avec précision et rigueur, mais le violoniste doit néanmoins mettre constamment en valeur l'élégance du dialogue qui se développe entre les motifs rythmiques joués sur les 3^{ème} et 4^{ème}, et les 1^{ère} et 2^{ème} cordes. Les tierces et les dixièmes notées *staccato* ont toujours la même sonorité et le même rythme (fig. 1).

A mes. 15, il manque un *p* dans l'autographe, mais il est confirmé par le passage parallèle de mes. 23 (à la suite du *f* de mes. 21, fig. 2) et vaut également pour mes. 17 et ss., par analogie avec mes. 9 et ss.

Le *Minore* se joue dans le même mouvement que précédemment. Paganini indique pour cette partie *martellato* (fig. 3), de même que pour le Caprice N° 10. Le *saltato* s'exécute plutôt vers le talon, même en cas de sauts extrêmes, ce qui permet de bien faire ressortir la même vigueur et la même robustesse du *martellato* (fig. 4).

Certains éditeurs ajoutent à mes. 39 un $\sharp$ devant le do^2 et le do^1 , mais il n'existe pas dans l'original.

fig. 1a



1b

fig. 2



fig. 3



fig. 4



Die Oktaven zu Beginn des *Posato* und der Fingersatz dazu deuten eine Ausführung in breitem, strömendem Atem an. Diese Oktaven sind nämlich nicht, wie von vielen Bearbeitern irrtümlich angegeben, *staccato* mit zweimaligem Abstrich (ㄩㄩ) auszuführen, sondern im selben lyrischen *cantabile* (fig. 1) wie der Beginn des Rondo aus Paganinis 1. Violinkonzert in D-dur mit seinem fast identischen Thema (fig. 2). Es dürfte wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß der Vortrag dieses Themas trotz der unterschiedlichen Taktart in beiden Fällen gleich sein soll. Und wie genial gestaltet Paganini das andere Zeitmaß durch das Einfügen der aufsteigenden Quart $b-c^1-d^1-es^1$. Irrtümlicherweise sind diese vier Noten in vielen Ausgaben auch als Oktaven wiedergegeben; im Autograph sind sie jedoch einfach notiert, mit dem ausdrücklichen Zusatz *4^a corda* (fig. 1).

Die Achtel des *coll'ottava* bezeichneten Abschnitts (T. 5ff.) sind im Autograph jeweils mit Punkten versehen (fig. 3) und sollten daher zwar klangvoll, aber zart, mit einem weichen *staccato* gespielt werden, dialogisierend mit den gesanglichen *legato*-Motiven und den chromatischen *glissando*-Skalen. – Die beiden Staccato-Achtel a^1-a in T. 11 sind getrennt zu spielen (fig. 4), beim 7./8. Sechzehntel in T. 12 ist dagegen der Bindbogen zu beachten (fig. 5). Siehe auch die ganz ähnliche Bogenbezeichnung in Capriccio Nr. 19 T. 36 und Nr. 21 T. 41.

Der *Minore*-Teil sollte vom Anfangstempo nicht abweichen, dabei aber von feurigem Charakter sein und rhythmisch sehr entschieden gespielt werden – die Akkorde und die Sechzehntelnoten (von Paganini mit Staccatopunkten bezeichnet) dabei ohne jede Bindung. – Hingewiesen sei auf die letzten drei 32stel in T. 18, die *staccato* zu spielen sind (fig. 6). Die meisten Ausgaben setzen irrtümlicherweise nur zu den beiden letzten Noten Staccatopunkte. – In T. 21 fehlt im Autograph das b vor der drittletzten Note e^2 . – Die dritte Note in T. 29 ist laut Autograph ein as^2 ; die meisten Herausgeber ergänzen fälschlicherweise ein b .

In T. 30 setzt Paganini die Akzente jeweils nur zur ersten Note der drei absteigenden Skalen (fig. 7); viele Herausgeber ergänzen auch zu Beginn der jeweils zweiten Vierergruppe einen Akzent. – In T. 32 ist die 5. Note im Autograph ein f^1 (fig. 8), nicht as^1 wie in zahlreichen Ausgaben. – Die viertletzte Note von T. 27 ist im Autograph ein as^1 ; dabei dürfte es sich wohl um einen Schreibfehler Paganinis handeln; wie bei den beiden folgenden Figuren muß es g^1 sein.

*

The octaves at the beginning of the *Posato* section, and the accompanying fingering, imply that the piece should be executed in broad, fluent phrases. Namely, these octaves should not be played *staccato* with a double bow stroke (ㄩㄩ), as many editors erroneously assume, but rather in the same lyric *cantabile* (fig. 1) as at the opening of the Rondo of Paganini's First Violin Concerto in D major, which has an almost identical theme (fig. 2). There is little room for doubt that this theme should be rendered in the same way in both instances, despite the differing time signatures. Note how ingeniously Paganini creates a new meter by inserting an ascending fourth $bb-c^1-d^1-es^1$. Many editions commit the error of giving these four notes also as octaves, even though in the autograph they are written as single notes with the express instruction *4^a corda* (fig. 1).

The eighth-notes of the section marked *coll'ottava* (meas. 5ff.) are each given dots in the autograph (fig. 3), and should therefore be played delicately with a gentle *staccato*, though

always with full tone, so that they form a dialogue with the cantabile *legato* motives and the chromatic *glissando* scales. – The two staccato eighth-notes a^1-a in meas. 11 should be played *détaché* (fig. 4); on the other hand, note the slur connecting the 7th/8th sixteenth-notes in meas. 12 (fig. 5). See also the similar bowing instructions in Capriccio no. 19, meas. 36, and Capriccio no. 21, meas. 41.

The *Minore* section should not deviate from the opening tempo and yet should be played with temperament and decidedly in rhythm – the chords and sixteenth-notes (staccato dotted by Paganini) completely non legato. – Observe the final three thirty-second notes in meas. 18, which must be played *staccato* (fig. 6). Most editions mistakenly place staccato marks only over the final two notes. – In meas. 21, the autograph lacks a b in front of the antepenultimate note e^2 . – According to the autograph, the third note in meas. 29 is an ab^2 ; most editors mistakenly add a b .

In meas. 30, Paganini only places accents on each first note of the three descending scales (fig. 7); many editors also add an accent at the beginning of each second four-note group. – In meas. 32, the autograph gives an f^1 for the 5th note (fig. 8), and not an ab^1 as in numerous editions. – The fourth note from the end of meas. 27 – ab^1 – is probably a mistake on Paganini's part; it must read g^1 as in the two following figures.

*

Les octaves doigtées au début du *Posato* visent à élargir le jeu en une ample respiration: ces octaves ne doivent pas s'exécuter *staccato* avec reprise d'archet (ㄩㄩ), comme nombre de réviseurs l'indiquent par erreur, mais dans le même style que le *cantabile* lyrique (fig. 1) que l'on retrouve dans le Rondo du 1^{er} concerto pour violon en ré majeur de Paganini, avec un thème pratiquement identique (fig. 2). Il ne peut guère y avoir de doute sur le fait que, malgré les mesures différentes, l'exécution de ce thème reste la même dans les deux cas. Paganini, avec un génie indéniable, organise la nouvelle mesure en introduisant la quarte ascendante $sib-do^1-ré^1-mib^1$; quelques éditions donnent par erreur ces quatre notes sous forme d'octaves alors qu'elles sont simples dans l'autographe et accompagnées de la mention explicite *4^a corda* (fig. 1).

Après la 1^{ère} reprise, les croches en octaves (mes. 5 et ss.) sont toutes pointées dans l'autographe (fig. 3): elles sont certes sonores, mais s'exécutent dans un *staccato* souple et tendre, formant dialogue avec le *cantabile legato* et les progressions chromatiques jouées *glissando*. – Les deux croches la^1 et la de mes. 11 sont séparées (fig. 4), par contre il faut respecter la liaison unissant les 7^{ème} et 8^{ème} doubles croches pointées de mes. 12 (fig. 5). La même liaison on retrouve dans les caprices N° 19 (mes. 36) et N° 21 (mes. 41).

Le tempo du *Minore* – avec les accords et les notes en double-croche sans liaison, indiqués pointés par Paganini – est le même que le mouvement initial, mais le jeu doit être beaucoup plus fougueux et spécialement énergique sur le plan rythmique. – A la mes. 18, les trois dernières triples croches sont pointées et doivent se jouer *staccato* (fig. 6). La plupart des éditeurs indiquent par erreur seulement les deux dernières pointées. – A mes. 21, le b devant la 3^{ème} triple croche avant la fin, mi^2 , manque dans l'autographe. – A mes. 29, la 3^{ème} note de l'autographe est un lab^2 ; la plupart des réviseurs rajoutent un b par erreur.

A mes. 30, Paganini ne note les accents que sur la première note des trois mouvements descendants (fig. 7) et non, comme le font certains éditeurs, sur la première note du groupe de 4

quadruples croches qui suit. – A mes. 32, la 5^{me} note de l'autographe est un *fa*¹ (fig. 8) et non un *la*^{b1} comme on le trouve dans nombre d'éditions. – En ce qui concerne la 4^{me} note

avant la fin de mes. 27, *la*^{b1}, il s'agit sûrement d'une erreur de Paganini: il voulait sans aucun doute noter un *sol*¹ comme dans les deux motifs suivants où il reprend ce même *sol*.

fig. 1

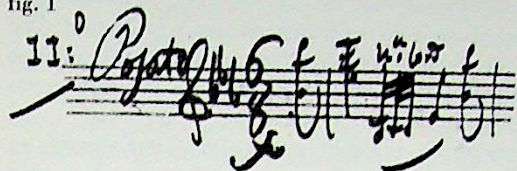


fig. 2

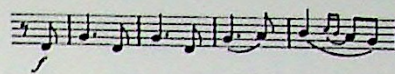


fig. 3

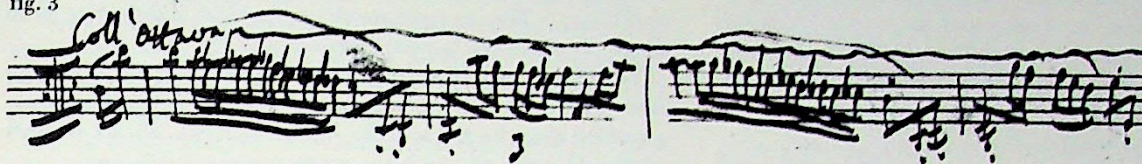


fig. 4



fig. 5



fig. 6

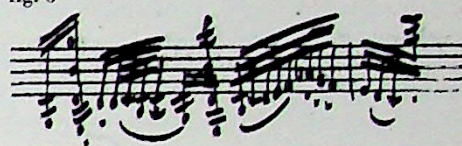


fig. 7



fig. 8



Gleich zu Beginn setzen viele Ausgaben zu den zwei ersten Noten einen Bindebogen, der nicht im Autograph steht. Paganini schreibt vielmehr zu beiden Noten einen Staccatopunkt; sie sind getrennt (□V) auszuführen. In vielen Ausgaben fehlt der Akzent auf eins in T. 4 (fig. 1).

Die einzelnen Variationen sind stets in gleichem Tempo wie das Thema zu spielen; bei keiner einzigen ist ein Tempowechsel angegeben. Die erste Variation, im *f*, verlangt ein brillantes, rhythmisch exaktes *staccato-picchettato*, wobei der Akzent auf der eins jedes Taktes beachtet werden sollte.

Bei der zweiten Variation, *legato* und im *p* zu spielen, stehen die Akzente jeweils beim zweiten Viertel (1. Note der zweiten Gruppe); sie sind der Grunddynamik dieser Variation anzupassen. – Der Staccatopunkt auf dem letzten Achtel *e*¹ in T. 28 fehlt in vielen Ausgaben (fig. 2).

Die dritte Variation sollte man mit großer Klangfülle und gleichzeitig sehr gesanglich vortragen. Auch hier sind wieder die Akzente in T. 38, 40, 42 und 44 zu beachten (fig. 3), die z. T. in manchen Ausgaben fehlen.

Variation 4 muß mit sauberster Technik und in weichem Ton gespielt werden; dasselbe gilt auch für die Variation 5 mit ihrem Dialog zwischen den gebundenen Sechzehnteln und den Achteln auf der G-Saite.

In der sechsten Variation sind die Terzen und Dezimen gut zu binden (fig. 4) und mit großer Klangfülle sowie ganz selbstverständlich wirkender Technik zu spielen.

Bei der siebten Variation, die rhythmisch sehr präzise sein muß, sind die von Paganini gesetzten Legatobögen genau zu beachten (fig. 5), ebenso die Akzente auf den Viertelnoten, die freilich dem weichen Grundton dieser Variation angepaßt werden sollten. – Die letzte Note (T. 96) ist ein Achtel mit Pause (fig. 6), nicht ein Viertel, wie in vielen Ausgaben.

In den zwei ersten Takten von Variation 8 hat Paganini die Akkorde mit Legatobezeichnung versehen (fig. 7); d. h. daß jeweils mindestens zwei aufeinanderfolgende dreistimmige Akkorde ohne Akkordbrechung (d. h. alle drei Töne gleichzeitig) auf einem Bogen zu spielen sind – ähnlich wie in Capriccio Nr. 14, wobei der Schwierigkeitsgrad hier eher noch erhöht ist. – In T. 100 hat Paganini zur Oktave *e*¹/*e*² die Ziffern $\frac{9}{4}$ gesetzt (fig. 8); viele Herausgeber lesen statt dessen Akkord *e*¹/*h*¹/*e*².

In der neunten Variation verlangt Paganini ein *pizzicato* der linken Hand. Die nicht entsprechend bezeichneten Töne sind mit dem Bogen zu schlagen; dieses *quasi-pizzicato* mit dem Bogen soll genauso klingen wie das echte *pizzicato* mit dem Finger – der eben einfach nicht vorhanden ist.

Variation 10 wird oft viel zu langsam gespielt. Das Tempo des Themas sollte jedoch unverändert beibehalten werden. Die Ausführung ist *legato*, in einer äußerst klaren Tongebung, alles im *p*. Der häufig anzutreffende Hinweis *p la seconda volta* ist nicht authentisch.

Die elfte und letzte Variation mit ihren *legato*-Doppelgriffen und aufblitzenden Arpeggi sollte mit Entschiedenheit und in *tempo*, mit großer Klangfülle und Brillanz gespielt werden. Im *Finale* sind die Arpeggi dagegen *p* auszuführen, kontrastierend mit den *legato*-Doppelgriffen im *f*. Das *p* von T. 152 gilt auch noch für die beiden Halbenoten *a* in T. 156f. mit ihren ohne Nachschlag zu spielenden Trillern. Das Stück endet mit einem *ff*-Akkord im Aufstrich.

*

Right at the outset many editions slur the first two notes even though this slur is not found in the autograph. On the contrary, Paganini places staccato marks over each of these

notes, which must thus be played *détaché* (□V). Many editions omit the accent on beat 1 of meas. 4 (fig. 1).

The variations must always be played in the same tempo as the theme; none of them has a change of tempo indicated. The first variation, in *f*, calls for a brilliant, rhythmically precise *staccato-picchettato*, with attention given to the accent on beat 1 of each measure.

The second variation, marked *legato* and *p*, has accents on each second quarter-note (the first note in the second group); they should be adapted to the underlying dynamic level of this variation. – The staccato mark on the final eighth-note *e*¹ in meas. 28 is omitted in many editions (fig. 2).

The third variation should be rendered with a sonorous timbre and yet with a pronounced *cantabile* tone. Here, too, attention must be given to the accents in meas. 38, 40, 42 and 44 (fig. 3), some of which are omitted in many editions.

Variation 4 must be played with consummate technical precision and a gentle tone; the same applies to Variation 5 with its dialogue between the *legato* sixteenths and the eighth-notes on the G string.

In the sixth variation the thirds and tenths should be well connected (fig. 4) and played not only with a full sonority but also with sovereign technical mastery.

In the seventh variation, which calls for a high degree of rhythmic precision, note Paganini's legato slurs (fig. 5) and likewise the accents on the quarter-notes, which, to be sure, must be adapted to the gentle underlying tone of this variation. – The final note (meas. 96) is an eighth-note followed by a rest (fig. 6), and not a quarter-note, as given in many editions.

In the first two bars of Variation 8, Paganini places legato marks over the chords (fig. 7). This implies that, in each case, at least two consecutive three-note chords must be played on a single bow without arpeggiation (i. e. all three notes simultaneously), as in Capriccio no. 14, though at a higher order of difficulty. – In meas. 100, Paganini added the numbers $\frac{9}{4}$ to the octave *e*¹/*e*² (fig. 8); erroneously, many editors read the chord *e*¹/*b*¹/*e*².

The ninth variation calls for a left-hand *pizzicato*. Notes not marked accordingly should be struck with the bow; this *quasi pizzicato* with the bow should sound exactly like the genuine *pizzicato* with the finger, which happens simply not to be present.

Variation 10 is often played far too slowly. The tempo of the theme should, however, be retained. The piece should be played *legato*, imparting an extremely clear tone, in *p* throughout. The instruction *p la seconda volta*, though widespread, is not authentic.

The eleventh and final variation, with its *legato* double-stops and flashing arpeggios, should be played with assurance and in *tempo*, with brilliance and a full tone. In the *Finale*, on the other hand, the arpeggios should be played *p*, in contrast to the *legato* double-stops in *f*. The *p* in meas. 152 also applies to the two half-notes *a* in meas. 156f. with their trills, which should not be given a final embellishment. The piece ends with a *ff* upbow chord.

*

Nombre d'éditions ajoutent sur les deux premières notes, croche et double croche, une liaison qui n'existe pas dans l'autographe. Paganini a marqué au contraire des points de staccato au-dessus de ces notes et les voulait séparées (□ et V).

Beaucoup d'éditions omettent en outre l'accent sur le 1^{er} temps de mes. 4 (fig. 1).

Les variations qui suivent doivent toujours se jouer dans le même mouvement que le thème dans la mesure où aucun changement de mouvement n'est spécifié. La première variation, à jouer *f*, réclame un *staccato-picchettato* brillant et rythmique, et l'accent placé sur le 1^{er} temps de chaque mesure doit être scrupuleusement observé.

Dans la deuxième variation, qui se joue *p* et *legato*, les accents sont placés sur le 2^{ème} temps (1^{ère} note du deuxième groupe de 4 doubles croches) et exécutés en accord avec la dynamique fondamentale de la variation. – De nombreuses éditions omettent le point du dernier *mi*¹ croche de mes. 28 (fig. 2).

La troisième variation se joue avec une sonorité pleine et selon un style très cantabile et décisif. Là encore, le soliste doit respecter les accents de mes. 38, 40, 42 et 44 (fig. 3), qui sont incomplets dans certaines éditions.

La variation 4 requiert une netteté extrême sur le plan technique et se joue avec une sonorité très douce; il en va de même pour la variation 5, dans le dialogue entre les groupes de doubles croches liées et les croches jouées sur la 4^{ème} corde.

Dans la variation 6, les tierces et les dixièmes doivent être bien liées (fig. 4) et jouées avec une sonorité ample et une technique «naturelle».

Pour la septième variation, qui exige une grande précision rythmique, il faut respecter exactement les liaisons de legato tracées par Paganini (fig. 5); les accents notés sur les noires s'exécutent en rapport avec la douceur et délicatesse du son, qui sont réclamées pour toute la variation. – La dernière note

de la variation (mes. 96) est un *la* croche suivi d'un silence (fig. 6) et non une noire comme le notent beaucoup d'éditions.

Dans les deux premières mesures de la variation 8, Paganini a indiqué un legato pour les accords (fig. 7), ce qui signifie qu'il faut jouer dans le même archet aux moins deux accords de trois notes successifs et jouer les sons simultanément, sans arpéger. Cette technique est identique à celle du Caprice N° 14 mais avec un niveau de difficulté certes encore plus élevé. – Le dernier accord de mes. 100 est noté dans l'autographe *mi*¹/*mi*² ceci avec $\frac{3}{4}$ (fig. 8); plusieurs éditions le notent par erreur *mi*¹/*si*¹/*mi*².

Dans la neuvième variation, Paganini exige un *pizzicato* de la main gauche: les autres notes sont frappées de l'archet, lequel doit imiter lors du contact sur la corde le son du *pizzicato*, d'un vrai *pizzicato* produit avec un doigt... imaginaire!

La variation 10 est exécutée en général de façon exagérément lente alors qu'il faut au contraire garder le tempo du thème. La variation se joue *legato*, *p* et avec un son extrêmement pur; l'indication *p la seconda volta* que l'on rencontre fréquemment ne se trouve pas dans l'original.

La onzième et dernière variation, qui se caractérise par ses doubles cordes exécutées *legato* et ses arpèges fulgurants, doit se jouer dans un tempo résolu, avec une sonorité pleine et beaucoup de brio. Dans le *Finale* par contre, les arpèges s'exécutent *p*, en contraste avec le *f* des doubles cordes *legato*. Le *p* de mes. 152 s'applique également aux deux *la* blanches de mes. 156 et s., sur lesquels le soliste exécute des trilles sans résolution. Le morceau se conclut sur un accord *ff*, archet poussé.

fig. 1



fig. 2

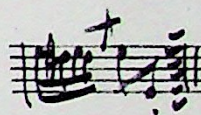


fig. 3

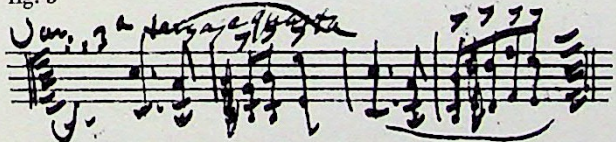


fig. 4



fig. 5

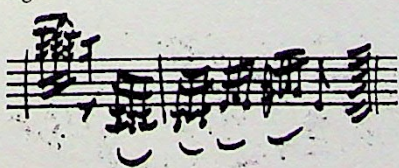


fig. 6



fig. 7

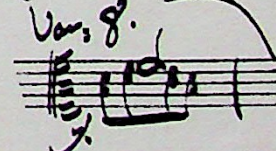


fig. 8



