

## CAPRICCIO NR. 1

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 weicheren 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

fig. 1



fig. 2



fig. 3a



fig. 3b



fig. 3c



fig. 4



fig. 5



meas. 25 is erroneously given as  $b^1$  instead of  $c^2$ . – 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 7<sup>th</sup>/8<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup>/16<sup>th</sup> 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 mor-

ceau; 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 *Réb* majeur, et par le deuxième (absent de la plupart des éditions), il accentue la conclusion *forte* du caprice, en faisant ressortir le caractère décidé et 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<sup>1</sup>-si<sup>1</sup>-sol<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>-si<sup>1</sup>-ré<sup>1</sup>-sol* dans l'autographe et non pas, comme le notent d'ordinaire nombre d'éditions, *sol-ré<sup>1</sup>-ré<sup>2</sup>-sol<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>-ré<sup>2</sup>-ré<sup>1</sup>-sol* (fig. 4). – A mes. 25, la 2<sup>e</sup> triple croche est un *do<sup>2</sup>*; toutes les éditions notent par erreur un *si<sup>1</sup>*. – A la mes. 44, Paganini a noté par erreur une demi-pause au lieu d'un soupir (fig. 1). – A mes. 66, la 9<sup>e</sup> note est d'après l'autographe un *do<sup>1</sup>* et pas un *do<sup>b1</sup>* comme l'indiquent presque toutes les éditions; cf. le 3<sup>e</sup> groupe dans mes. 62. – Les 7<sup>e</sup>/8<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup>/16<sup>e</sup> notes de mes. 75 sont *sol<sup>1</sup>-mi<sup>1</sup>* dans l'autographe et non *si<sup>1</sup>-sol<sup>1</sup>* comme on le trouve dans de nombreuses éditions (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 gemäßigt-

ten 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 Legatobö-

gen 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 *Capriccios* – 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 stattdessen 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 stattdessen 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 ( $\pi$ ). – A mes. 34, les notes *do* $\sharp$ -*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

fig. 1

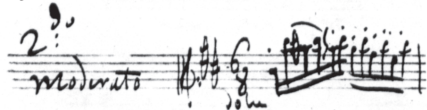


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



indiqué comme il l'a fait dans d'autres caprices.

A mes. 9, la 10<sup>e</sup> double croche est un *mi*<sup>3</sup> dans l'autographe et non, comme dans la plupart des éditions, un *do*<sup>#3</sup> (fig. 3). – Les mes. 39–42 devraient être comme les mes. 35–38 en mineur. Dans l'autographe manque cependant le *♯* devant la 9<sup>e</sup> note *do*<sup>2</sup>

de mes. 42. Par contre, nombre d'éditions notent faussement un *♯*. Mais la progression en majeur ne commence qu'à mes. 43 ss. – A mes. 63, la 5<sup>e</sup> note *mi*<sup>1</sup> est précédée d'un *♯* dans l'autographe (fig. 4) et non d'un *♯* comme on le trouve dans nombre d'éditions. – A mes. 67, plusieurs éditions ne reprennent pas le *dolce* noté par le compositeur (fig. 5).

### CAPRICCIO NR. 3

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*<sup>2</sup>/*f*<sup>3</sup> in T. 14 (fig. 1). – In T. 20 ist das *p* im Autograph aus Platzmangel etwas ungenau platziert (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*<sup>2</sup>/*c*<sup>3</sup> (T. 20) bzw. *c*<sup>1</sup>/*c*<sup>2</sup> (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*<sup>1</sup> in

T. 50 sind *détaché*, ohne Legatobogen notiert (fig. 4). – Im letzten Takt fehlt in vielen Ausgaben die Fermate auf dem abschließenden *e*<sup>1</sup> (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*<sup>2</sup>/*f*<sup>3</sup> 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*<sup>2</sup>/*c*<sup>3</sup> (meas. 20) and *c*<sup>1</sup>/*c*<sup>2</sup> (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.

fig. 1



fig. 3



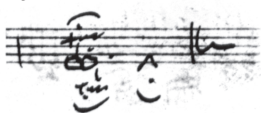
fig. 4



fig. 2



fig. 5



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<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> temps de mes. 21. Cependant, pour des raisons musi-

cales (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).

#### 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 no-

tiert Paganini gleich bleibende 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 (∩∨), ein ebenso unerwarteter wie genialer Einfall (fig. 7); viele Ausgaben setzen aber stattdessen 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 (∩∨) 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 too high in almost all editions, although the autograph is unambiguous in this passage (fig. 8). – The final section (from meas. 99) in C major exactly corresponds to meas. 33–58 in Eb major. The two sections are practically identical in their entire structure; this should also apply to the dynamics, although Paganini's auto-

fig. 1a



fig. 1b



fig. 2a



fig. 2b



fig. 2c



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8



graph 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 (∩ ∨) pour les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> 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*<sup>♯2</sup> 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 mes. 33–58 (en *Mib* majeur), mais en *Ut* 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).

## 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 aneinander gebunden 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 stattdessen 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).

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  $g\sharp^2$  and  $d\sharp^3$ , 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 aigües qui a leur tour forment un autre arpège. Dans le prélude, Paganini note de la 3<sup>e</sup> à la 10<sup>e</sup> 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

fig. 1a



fig. 1b



fig. 2



fig. 3



fig. 4





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<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> notes sont, comme précédemment dans la même mesure, *sol*<sup>#2</sup> et

*ré*<sup>#3</sup> (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<sup>e</sup> note de mes. 31 est clairement un *do*<sup>1</sup> dans l'autographe (fig. 4); certaines éditions notent par erreur un *si*<sup>b</sup>.

## CAPRICCIO NR. 6

Paganinis 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*<sup>2</sup> (fig. 2). Viele Ausgaben haben dagegen ein *d*<sup>2</sup>; 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

fig. 1

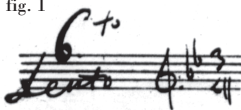


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5a



fig. 5b



fig. 5c



fig. 5d



fig. 6a



fig. 6b



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 *g<sup>b</sup>* 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<sup>2</sup>* (fig. 2). Many editions, however, give *d<sup>2</sup>*, but cf. also 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 *sol<sup>b</sup>* de mes. 12, mais non sur celui de mes. 13.

A mes. 14, la 3<sup>e</sup> croche de la mélodie est un *mi<sup>b</sup><sup>2</sup>* dans l'autographe (fig. 2) et non un *ré<sup>2</sup>* comme le notent nombre d'éditions; le même dessin se répète au passage de mes. 14 à mes. 15. – De même, toujours à mes. 14, plusieurs éditions notent un *cresc.* qui, chez Paganini, se trouve seulement au 2<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> 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.

## CAPRICCIO NR. 7

Paganinis 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 analog in 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*<sup>1</sup> statt *g*<sup>1</sup>.

\*

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 down-bow and up-bow. 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*<sup>1</sup> instead of *g*<sup>1</sup> for the second note of the second 32-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

fig. 1



fig. 2a



fig. 2b



fig. 2c



fig. 3a



fig. 3b



fig. 4a



fig. 4b



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  $\smile$  (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 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 ( $\bowtie$ ) 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<sup>e</sup> note du 2<sup>e</sup> groupe de triples croches un *la*<sup>1</sup> au lieu d'un *sol*<sup>1</sup>.

### 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 ganzen bzw. halben Noten (T. 8 ff. usw.) sollten die Sechzehntel gut gebunden und im *dolce*-Charakter gespielt werden; dabei muss in T. 32 ff. 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  $\times$  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  $\natural$  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 stattdessen  $cis^1$  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. 8 ff. etc.), the sixteenth notes should be *legato* and *dolce*, with the contrast between *f* and *p* in meas. 32 ff. 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  $\times$  in front of the 11<sup>th</sup> sixteenth note  $d^2$ . This error has found its way into all later editions. – The autograph does not have a  $\natural$  in front of the 10<sup>th</sup>/12<sup>th</sup> 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 ss., etc.), doivent être bien liées entre elles et jouées *dolce*; le contraste  $f - p$  de mes. 32 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  $x$  devant la 11<sup>e</sup> double croche,  $ré^2$ . Cette erreur est reprise dans toutes les éditions ultérieures. – Les 10<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> doubles croches  $la^1$  respectivement  $la^2$  de mes. 48 et 50 sont  $b$  dans l'autographe et pas  $\flat$ . – A mes. 55, il manque un  $p$  dans l'autographe sur la 2<sup>e</sup> 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  $la/fa^1$ .


## CAPRICCIO NR. 9

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. 53 f., 57 f. 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  is always taken in a single bow (fig. 2). This ensures that the execution is gentle and smooth. – The octaves in meas. 53 f., 57 f. etc. should always be clearly accented, but without inter-

rupting the tone (fig. 3). – The thirty-second-note figures alternating with short eighth notes from meas. 61 should be played *balzato* in down-bow 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 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 s., 57 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 subdivi-

fig. 1a



fig. 1b

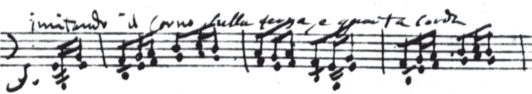


fig. 2



fig. 3



fig. 4



vision très précise de façon à ne pas fausser le rythme (fig. 4). – A mes. 94. le dessin des sextolets comporte automatiquement un *ral-*

*lento* (six notes dans la durée de huit) qui ne demande pas un ralentissement supplémentaire.

## 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 virtuosen Anstrich. Er wird noch verstärkt durch die ständigen Wechsel von Bindungen und *martellato* zu spielenden *picchettati*, 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  $\natural$  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 virtuoso aura to the piece. This is enhanced by the continuous alternation between ties and *picchettati* (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  $\natural$  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,

fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



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,

certain éditeurs rajoutent un  $\natural$  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.

## CAPRICCIO NR. 11

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*<sup>1</sup> 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. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



(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 5<sup>th</sup> 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*#<sup>1</sup> 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*<sup>1</sup>/*c*<sup>2</sup> instead of *e*<sup>1</sup>/*c*<sup>2</sup>.

\*

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 Capriccio 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 Capriccio N° 5, la 5<sup>e</sup> double croche de mesure 91 est *lab* et non *la*<sup>♯</sup> comme l'indiquent par erreur nombre d'éditions (fig. 6). En effet, l'intervalle *lab*–*fa*<sup>♯</sup><sup>1</sup> est employé également par Paganini dans la mes. 11 du Capriccio N° 4

avec la même résolution en Sol majeur. – L'autographe comporte une erreur à mes. 97:

en analogie avec mes. 23, la 2<sup>e</sup> noire doit être *fa<sup>1</sup>do<sup>2</sup>* et non *mi<sup>1</sup>do<sup>2</sup>*.

## 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 gewisse Phrasierungen deutlich hervortreten (fig. 2).

Der Hinweis *3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> corda* in T. 17/18 (fig. 3) fehlt in den meisten Ausgaben. – In T. 20 ist als zweite Note deutlich ein *g<sup>1</sup>* notiert (fig. 4); viele Editionen haben stattdessen *b<sup>1</sup>*. – In T. 52 wiederholt Paganini vor dem achten Sechzehntel *g<sup>1</sup>* 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 *♮*, ohne dass dazu eine Notwendigkeit besteht. – In T. 63 und 64 stehen die Akzente im Autograph über *as<sup>2</sup>* bzw. *g<sup>2</sup>* und nicht, wie in vielen Ausgaben, schon ein Sechzehn-

tel früher auf *es<sup>1</sup>* (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<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> corda* in meas. 17/18 (fig. 3) is omitted in most editions. – In meas. 20, the second note is clearly a *g<sup>1</sup>* (fig. 4); many editions give *bb<sup>1</sup>* instead. – In meas. 52, Paganini, unlike his usual practice, repeats the *b* from the beginning of the bar in front of the 8<sup>th</sup> sixteenth note *g<sup>1</sup>*, thus remaining still in G♭ major (fig. 5). Many editors change the *b* to *♮* 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

fig. 1



fig. 2



fig. 3

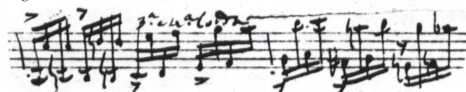


fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7a



fig. 7b



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 phrasés (fig. 2).

L'indication *3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> corda* de mes. 17/18 (fig. 3) est absente dans la plupart des édi-

tions. – La 2<sup>e</sup> note de mes. 20 est clairement un  $sol^1$  (fig. 4), mais de nombreuses éditions comportent un  $si^b^1$ . – A mes. 52, Paganini répète contre son habitude le  $b$  du début de la mesure devant la 8<sup>e</sup> double croche,  $sol^1$ , indiquant ainsi, qu'il veut, avec cette note, rester absolument en Sol $b$  majeur (fig. 5). Nombre d'éditeurs transforment le  $b$  en  $\natural$  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  $mi^b^1$  (fig. 6). – Les soufflets de *crescendo* et *decrescendo* de mes. 65/66 sont souvent absents (fig. 7).

### CAPRICCIO NR. 13

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 stattdessen 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  $\sharp$  (fig. 4). Viele Ausgaben ändern es fälschlich zu  $\natural$ .

\*

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 4<sup>th</sup> eighth note should be played *in tempo*, in such a way that the theme can then be re-

introduced 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 extant 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 8<sup>th</sup> sixteenth note is preceded by a # (fig. 4). Many editions incorrectly change this to a ♭.

\*

Le titre usuel de ce très célèbre caprice, *La Risata* (le rire), n'est pas de Paganini. – Au cours du temps, il s'est établie 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 *glis-*

*sando* douceâtre. Toutefois, comme l'indique clairement le compositeur dans l'autographe, 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). À mes. 12, les deux notes en double corde *la<sup>2</sup>/fa<sup>3</sup>*, à la 4<sup>e</sup> 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.

À mes. 36, l'autographe comporte un # devant la 8<sup>e</sup> double croche (fig. 4); nombre d'éditions notent par erreur un ♭.

fig. 1

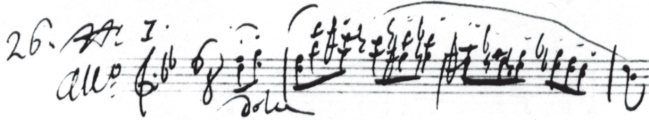


fig. 2



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 *es*<sup>1</sup> 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*<sup>3</sup>–*b*<sup>2</sup> 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*<sup>1</sup> 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 *eb*<sup>1</sup> 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*<sup>3</sup>–*bb*<sup>2</sup>. Paganini probably put it there to avoid interrupting the alternation of up-bow and down-bow which should be maintained evenly from beginning to end (fig. 3). – In meas. 36, the *b*<sup>1</sup> 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 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.

fig. 1



fig. 2



fig. 3



A mes. 28, les 5  $mi^b$  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,  $do^3-sib^2$ , de façon à ne pas interrompre la continuité du coup d'archet (tiré  $\square$  – 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).

## CAPRICCIO NR. 15

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 Prü-

fig. 1

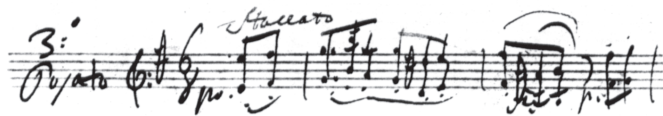


fig. 2



fung 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  $a^2/f\sharp^3$ ).

In meas. 34 and 35, the  $p$  in the autograph is postponed to the second 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

fig. 3a



fig. 3b



fig. 4a



fig. 4b



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<sup>e</sup> double croche seulement (fig. 4) et non sous le  $ré^1$ , comme l'indiquent par erreur nombre d'éditions.

## 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 Bogenruck 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  $\flat$  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 spie-

fig. 1



fig. 2a



fig. 2b



fig. 2c





fig. 3



fig. 4



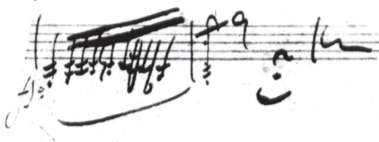
fig. 5



fig. 6



fig. 7



len (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 *ges*<sup>1</sup> 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 ♯ in front of the final sixteenth note *e*<sup>1</sup>; 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 7<sup>th</sup> sixteenth note *gb*<sup>1</sup> 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 ♯ devant la dernière double croche *mi*<sup>1</sup> 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<sup>re</sup> double croche, *ré*<sup>3</sup>, même s'il se trouve noté dans l'auto-

graphe, par manque de place, un peu plus à droite (fig. 5). Certains éditeurs le notent sous la 2<sup>e</sup> double croche. – L'accent noté par Paganini sur la 7<sup>e</sup> double croche, *solb*<sup>1</sup>, 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).

## 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*<sup>2</sup>, *f*<sup>2</sup>, *b*<sup>2</sup>, *d*<sup>3</sup> zu beachten sind (fig. 1). – Die viertletzte Note der absteigenden 32stel-Figur ist in vielen Ausgaben irrtümlich als *a*<sup>1</sup> statt *b*<sup>1</sup> wiedergegeben (fig. 2). – Der Nachschlag zum Triller auf der halben Note *b*<sup>1</sup> ist an das folgende Sechzehntel *b*<sup>2</sup> 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*<sup>2</sup> häufig als letzte Note der ersten 32stel-Gruppe notiert und der Akzent auf das folgende *b*<sup>2</sup> verschoben ist. Mit dem *a*<sup>2</sup> 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  $\sharp$  vor der jeweils letzten Oktave *f*<sup>2</sup>/*f*<sup>3</sup> bzw. *f*<sup>1</sup>/*f*<sup>2</sup>; 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*<sup>2</sup>, *f*<sup>2</sup>, *bb*<sup>2</sup> and *d*<sup>3</sup> (fig. 1). – The fourth note from the end of the descending thirty-second-note figure is wrongly given in many editions as *a*<sup>1</sup> instead of *bb*<sup>1</sup> (fig. 2). – The final embellishment of the trill on the half note *bb*<sup>1</sup> should be connected to the following sixteenth note *bb*<sup>2</sup> (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 10<sup>th</sup> note *a* $\sharp$ <sup>2</sup> is often written as the final note of the first thirty-second-note group and the accent displaced to the following *bb*<sup>2</sup>. However, the *a* $\sharp$ <sup>2</sup> clearly

fig. 1



fig. 2

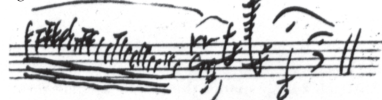


fig. 3



fig. 4a



fig. 4b



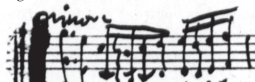
fig. 4c



fig. 5



fig. 6



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 ♯ 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 ♯ 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<sup>e</sup> 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<sup>er</sup> temps de mes. 7 et 12 est souvent absent, de même que celui des 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> temps de mes. 16 (fig. 4). – Il est fréquent aussi que mes. 19 présente une grande divergence par rapport à l'autographe: La 10<sup>e</sup> note,  $la^{\sharp 2}$ , 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  $la^{\sharp 2}$  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 ♯ devant les dernières octaves  $fa^2/fa^3$  respectivement  $fa^1/fa^2$ ; les ♯ sont confirmés par le même dessin de la 2<sup>e</sup> partie des mes. 23 et 33; quelques éditions notent ♯ au lieu.

## 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 Signalhorns gedacht – einen etwas militärischen Charakter hat. Die Figuren sind *staccato* und durchgehend mit gleich bleibendem 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*<sup>1</sup>. – 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.

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*<sup>1</sup>. – 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.

fig. 1



fig. 2a



fig. 2b



fig. 3

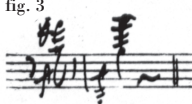


fig. 4



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*<sup>1</sup> comme on le trouve dans certaines éditions. – L'indication *Minore* à la mes. 32, fait défaut dans la plupart des éditions (fig. 4).

## CAPRICCIO NR. 19

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*<sup>1</sup> notiert (fig. 2). Viele Ausgaben bringen stattdessen einen dreistimmigen Akkord *b/f*<sup>1</sup>/*d*<sup>2</sup>.

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 Paganinis 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 *bb/f*<sup>1</sup> (fig. 2). Many editions replace this with a three-note chord *bb/f*<sup>1</sup>/*d*<sup>2</sup>.

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<sup>re</sup> et les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> cordes (fig. 1).

fig. 1



fig. 2

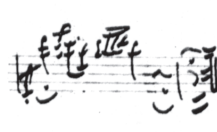


fig. 3a

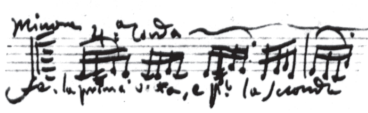


fig. 3b



fig. 3c



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

La partie *Minore* (nombre d'éditions ne mentionnent pas cet intitulé) se joue entièrement sur la 4<sup>e</sup> 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<sup>re</sup> 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<sup>e</sup> (fig. 3a–c); dans de nombreuses éditions, la liaison porte seulement par erreur sur les 2 premières doubles croches de chaque groupe.

## CAPRICCIO NR. 20

Dieses *Allegretto* mit seinem pastoralen Charakter sollte in echtem *Allegretto*-Tempo vortragen 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 gleich lautend 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 sixteenth-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 fréquem-

ment. 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 de 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 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<sup>re</sup>/2<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup>/6<sup>e</sup> notes sont liées, alors que dans les deux mesures suivantes, Paganini fait alterner régulièrement deux notes liées (1<sup>re</sup>/2<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>/6<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup>/10<sup>e</sup> doubles croches) et deux notes détachées, jouées en sautillé (fig. 4).

fig. 1



fig. 2



fig. 3a



fig. 3b



fig. 4



## CAPRICCIO NR. 21

Den gebrochenen A-dur-Akkord zu Beginn spielt man auf einem Bogen. Auf die ganze Note *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 ♯ vor dem letzten Achtel *a*<sup>1</sup> bzw. *a*<sup>2</sup>. – Beim jeweils drittletzten Achtel in T. 24 und 32 ergänzen fast alle Ausgaben vor *h* bzw. *h*<sup>1</sup> ein ♯, 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 ♯ in front of the final eighth notes *a*<sup>1</sup> and *a*<sup>2</sup>. – Almost all editions add a ♯ to the *b* or *b*<sup>1</sup> 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<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> cordes, puis sur les 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup>.

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<sup>e</sup> partie du duo, la liaison notée par Paganini va de la noire poin-



tée, sur le 2<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> croches avant la fin des mesures 24 et 32) alors que l'autographe ne comporte pas une telle altération (fig. 3).

fig. 1

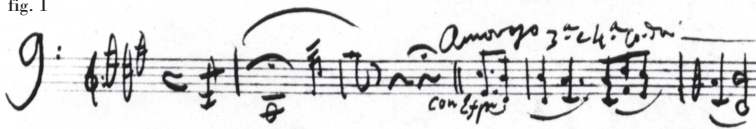


fig. 2

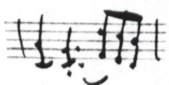


fig. 3a

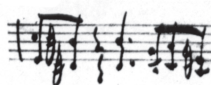


fig. 3b



## 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 -Dezimen 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<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup>, et les 1<sup>e</sup> et 2<sup>e</sup> cordes. Les tierces et les dixièmes notées *stac-*

fig. 1a



fig. 1b



fig. 2



fig. 3



fig. 4



*cato* 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 ss., par analogie avec mes. 9 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 # devant le *do*<sup>2</sup> et le *do*<sup>1</sup>, mais il n'existe pas dans l'original.

## CAPRICCIO NR. 23

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 (□ □) 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<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>*. Irrtüm-

licherweise sind diese vier Noten in vielen Ausgaben auch als Oktaven wiedergegeben; im Autograph sind sie jedoch einfach notiert, mit dem ausdrücklichen Zusatz *4<sup>a</sup> corda* (fig. 1).

Die Achtel des *coll'ottava* bezeichneten Abschnitts (T. 5 ff.) 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<sup>1</sup>-a* in T. 11 sind getrennt zu spielen (fig. 4), beim 7./8. Sechzehntel in T. 12 ist dagegen der Bindebogen 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*<sup>2</sup>. – Die dritte Note in T. 29 ist laut Autograph ein *as*<sup>2</sup>; die meisten Herausgeber ergänzen fälschlicherweise ein *q̣*.

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*<sup>1</sup> (fig. 8), nicht *as*<sup>1</sup> wie in zahlreichen Ausgaben. – Die viertletzte Note von T. 27 ist im Autograph ein *as*<sup>1</sup>; dabei dürfte es sich wohl um einen Schreibfehler Paganinis handeln; wie bei den beiden folgenden Figuren muss es *g*<sup>1</sup> 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 (⌞ ⌞), 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<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-eb<sup>1</sup>*. Many editions commit the error of giv-

ing these four notes also as octaves, even though in the autograph they are written as single notes with the express instruction *4<sup>a</sup> corda* (fig. 1).

The eighth notes of the section marked *coll'ottava* (meas. 5 ff.) 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*<sup>1</sup>–*a* in meas. 11 should be played *détaché* (fig. 4); on the other hand, note the slur connecting the 7<sup>th</sup>/8<sup>th</sup> 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*<sup>2</sup>. – According to the autograph, the third note in meas. 29 is an *ab*<sup>2</sup>; most editors mistakenly add a *q̣*.

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*<sup>1</sup> for the fifth note (fig. 8), and not an *ab*<sup>1</sup> as in numerous editions. – The fourth note from the end of meas. 27 – *ab*<sup>1</sup> – is probably a mistake on Paganini's part; it must read *g*<sup>1</sup> 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 (⌞ ⌞),

fig. 1

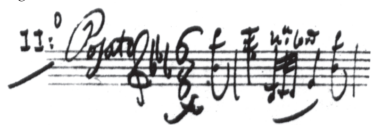


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6



fig. 7



fig. 8



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<sup>er</sup> 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 *si<sup>b</sup>-do<sup>1</sup>-ré<sup>1</sup>-mi<sup>b</sup><sup>1</sup>*; 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<sup>a</sup> corda* (fig. 1).

Après la 1<sup>re</sup> reprise, les croches en octaves (mes. 5 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<sup>1</sup>* et *la* de mes. 11 sont séparées (fig. 4),

par contre il faut respecter la liaison unissant les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> doubles croches pointées de mes. 12 (fig. 5). La même liaison on retrouve dans les Caprices N<sup>o</sup> 19 (mes. 36) et N<sup>o</sup> 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<sup>e</sup> triple croche avant la fin, *mi<sup>2</sup>*, manque dans l'autographe. – A mes. 29, la 3<sup>e</sup> note de l'autographe est un *lab<sup>2</sup>*; la plupart des éditeurs 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<sup>e</sup> note de l'autographe est un *fa*<sup>1</sup> (fig. 8) et non un *lab*<sup>1</sup> comme on le trouve dans nombre d'éditions. – En ce qui concerne la 4<sup>e</sup> note avant la fin de mes. 27,

*lab*<sup>1</sup>, il s'agit sûrement d'une erreur de Paganini: il voulait sans aucun doute noter un *sol*<sup>1</sup> comme dans les deux motifs suivants où il reprend ce même *sol*.

## CAPRICCIO NR. 24

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 (∩ ∨) 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 angeben. Die erste Variation, im *f*, verlangt ein brillantes, rhythmisch exaktes *staccatopicchettato*, 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*<sup>1</sup> 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 Viertel-

noten, 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); das bedeutet, dass jeweils mindestens zwei aufeinander folgende 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*<sup>1</sup>/*e*<sup>2</sup> die Ziffern  $\frac{0}{4}$  gesetzt (fig. 8); viele Herausgeber lesen stattdessen Akkord *e*<sup>1</sup>/*h*<sup>1</sup>/*e*<sup>2</sup>.

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 halben Noten *a* in

T. 156 f. 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* (≡ √). 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*<sup>1</sup> 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  $\frac{0}{4}$  to the octave *e*<sup>1</sup>/*e*<sup>2</sup> (fig. 8); erroneously, many editors read the chord *e*<sup>1</sup>/*b*<sup>1</sup>/*e*<sup>2</sup>.

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. 156 f. with their trills, which should not be given a final embellishment. The piece ends with a *ff* up-bow 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 (≡ √). Beaucoup d'éditions omettent en outre l'accent sur le 1<sup>er</sup> temps de mes. 4 (fig. 1).

Les variations qui suivent doivent toujours se jouer dans le même mouvement que le

fig. 1

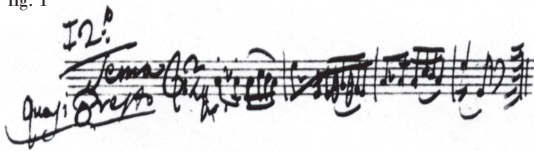


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5



fig. 6

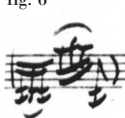


fig. 7

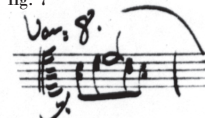


fig. 8



thème dans la mesure où aucun changement de mouvement n'est spécifié. La première variation, à jouer *f*, réclame un *staccato-piccettato* brillant et rythmique, et l'accent placé sur le 1<sup>er</sup> 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<sup>e</sup> temps (1<sup>re</sup> 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*<sup>1</sup> 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<sup>e</sup> 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 Capriccio N° 14 mais avec un niveau de difficulté certes encore plus élevé. – Le dernier accord de mes. 100 est noté dans l'autographe *mi*<sup>1</sup>/*mi*<sup>2</sup> ceci avec  $\frac{0}{4}$  (fig. 8); plusieurs éditions le notent par erreur *mi*<sup>1</sup>/*si*<sup>1</sup>/*mi*<sup>2</sup>.

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 *the*. 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 s., sur lesquels le soliste exécute des trilles sans résolution. Le morceau se conclut sur un accord *ff*, archet poussé.

*Genua, Frühjahr 1990*  
RENATO DE BARBIERI



# BEMERKUNGEN

*A = Autograph; R1 = Erstausgabe Ricordi (1820); R2 = Zweite Ausgabe Ricordi (1836);  
R3 = Dritte Ausgabe Ricordi (1872); B = Ausgabe Breitkopf & Härtel (1823);  
Ri = Ausgabe Richault (ca. 1825); T = Takt(e)*

## Capriccio Nr. 1

- 11: 7. Note in R1/B/Ri  $e^2$  statt  $cis^2$ .  
14: Akkord auf 6. Sechzehntel in R1/R2/Ri ohne  $e^1$ .  
16: Akkord in R1/R2/Ri mit  $gis^1$  statt  $h^1$ .  
22: 11./14. Note nach A/R1/R2/B; R3/Ri ändern  $h^1$  zu  $d^2$ ; wohl wegen der so entstehenden Fortschreitung  $h^1-d^2-g^2-h^2$  in T 22/23.  
25: 2. Note in B  $h^1$  statt  $c^2$ .  
26: 2. Akkord in R1/R2/B/Ri mit  $d^4$  statt  $c^4$ .  
44: In A/R1/R2/B/Ri Halbe- statt Viertelpause.  
72:  $p$  fehlt in B.  
75: 7.–8. und 15.–16. Note nach A. In R1–3/B/Ri  $h^1-gis^1$ .

## Capriccio Nr. 2

- 9: 10. Note in R1/R2/B/Ri  $cis^3$  statt  $e^3$ .  
15: In A fehlt  $\gamma$   
37: Bogen in A irrtümlich nur über  $h^2-ais^2$ .  
62: 1. Staccato fehlt in A.  
63: In B  $\sharp$  statt  $\natural$  vor 5. Note  $e^1$ ; das  $\natural$  in A/R1–3/Ri ist jedoch nur zur Warnung wegen des vorhergehenden  $eis^3$  notiert. – Bögen in A irrtümlich nur über  $eis^3-fis^3$ .  
67: *dolce* fehlt in B.

## Capriccio Nr. 3



- 13: Bogen in R1–3/B/Ri bis eins T 14; neuer Bogen dort erst ab 2. Note.  
14:  $\natural$  vor Oktave  $f^2/f^3$  fehlen in B.  
15: Oberer Ton des 1. Vorschlags in R1/R2  $e^4$  statt  $c^4$ .  
20: Stellung von  $p$  in A etwas undeutlich; in R1–3/B/Ri erst auf eins T 21. Siehe aber T 22, wo Paganini in A das  $pp$  eindeutig

- unter der Oktave  $c^1/c^2$  platziert; R1–3/B/Ri platzieren  $pp$  dort unter  $e^2$ .  
107 ff.: Fortsetzungsstriche der Angabe *Cantino e 2<sup>a</sup> corda* in R1–3/B bis T 110.  
112: Fermaten fehlen in R1–3/B/Ri.

## Capriccio Nr. 4

- 12–15: Verlängerungspunkte zu den Achtelakkorden fehlen in A.  
27: Vorletztes Sechzehntel in R1/R2/B/Ri  $c^2/es^2$  statt  $as^1/c^2$ .  
32:  $tr$  nach A. R1 liest stattdessen irrtümlich *ten.*; so auch in R2/R3/B/Ri.  
44:  $p$  in R1–3/B/Ri erst auf eins T 45.  
56: Punktirtes Achtel in R1–3/B/Ri  $f^1$  statt  $d^1$ .  
57:  $tr$  fehlt in R1/R2/B/Ri.  
83: *cresc.* fehlt in B/Ri.  
88: In B zu 3./4. Note Bogen statt Staccato.  
102: 2.–8. Zweiunddreißigstel in R3/B eine Terz zu hoch.

## Capriccio Nr. 5

- 1: Bei der 2. Gruppe fehlen in A/R1–3 die beiden letzten Noten  $c^1/h$ . – Bei der 4. Gruppe in R1–3/B Ziffer 0 auf 12. Note  $e^2$ . – Bei der letzten Gruppe in R1 eine Note zu viel ( $f^1$  zwischen 37./38. Note). – Letzter Akkord in R1–3/B  statt ;  $\frown$  über dem Akkord statt über der Pause.  
2: Bögen in R2 über jeweils vier Sechzehntel.  
16: 8. Note in R1/Ri  $a$  statt  $g$ .  
25: In R1 vor 2. Note irrtümlich  $\sharp$  statt  $b$ .  
31: 9. Note in R1–3/B/Ri  $b$  statt  $c^1$ .  
58: 5. Note der 5. Gruppe in R1/Ri  $d^2$  statt  $e^2$ . – Bogen zur 8. Gruppe fehlt in A/R1.

**Capriccio Nr. 6**

Tempobezeichnung *Lento* fehlt in B.

- 1: In R1–3/B Bogenteilung bei Takthälfte. Verlängerungspunkt zu  $d^2$  fehlt in R1–3/Ri.
- 9:  $\frac{1}{2}$  beim 5. Achtel in R1–3/Ri vor  $d^2$  statt  $e^2$ .
- 13: 2. Note der Oberstimme in R1/R2/Ri  $a^1$  statt  $f^1$ .
- 14: 3. Achtel  $es^2$  nach A/R1/R2/B/Ri; in R3  $d^2$  statt  $es^2$ .
- 16: R2/R3/Ri lesen das in R1 schlecht platzierte  $f$  von T 10 zu eins T 16 gehörig (T 16 steht in R1 genau unter T 10).
- 17: R2/R3/Ri lesen das in R1 zwischen die eng übereinander stehenden Takte 17 und 22 platzierte *smorz.* zu T 22. In B fehlt *smorz.* ganz.
- 27: In R1–3/B/Ri Akzent auf eins. Lesefehler von R1. Der Akzent gehört zu dem in A genau darunter stehenden 1. Akkord von T 31.
- 27–29: In R1/B/Ri jeweils  $f$  auf drittletztem, vorletztem bzw. letztem Achtel. Lesefehler von R1. Die drei  $f$  gehören zu den in A genau darunter stehenden T 32–34. In T 32 fehlt  $f$  in R1/B/Ri.
- 31: R2/R3 lesen das in R1 etwas tief platzierte  $f$  zu eins T 31 gehörig.
- 38: Letzter Akkord in R1/R2/Ri mit  $b$  statt  $d^1$ .
- 43:  $\frac{1}{2}$  beim 2. Akkord in R1–3/Ri vor  $c^2$  statt  $e^2$ .
- 50:  $p$  fehlt in B. Die Akzente auf 2., 4., 6. Achtel fehlen in R1/R2/B/Ri.

**Capriccio Nr. 7**



Tempobezeichnung *Posato* fehlt in B.

- 13: 1. Bogen in R1/R3/B/Ri bis zum 4. Achtel. A hier etwas undeutlich.
- 17: In A/R1/Ri 13. Note irrtümlich  $a^2$  statt  $g^2$ .
- 18: 1. Bogen nach A; in R1–3/B/Ri schon ab 2. Sechzehntel; ebenso T 20.
- 51 ff.: Bögen nach A; in R1–3/B/Ri jeweils über 6 Noten.
- 59: Letzter Akkord in R1/R2/B mit  $f^3$  statt  $dis^3$ .

62: Bogen in A/R1–3/B/Ri schon ab 2. Sechzehntel; vgl. aber T 18, 20 und 64.

75: Letzte Pause in A/R1–3/B  $\xi$  statt  $\gamma$ .

**Capriccio Nr. 8**

- 9 f.: In A ein Bogen über beide Takte (in R 1–3 T 10 f.); wohl Versehen, da sonst immer nur eintaktige Bögen notiert sind.
- 21: Bogen in A etwas kurz. R1/B lesen erst ab 5. Sechzehntel; vgl. aber T 62.
- 22: 1. Bogen in A/R1 bis Taktende; zusätzlich Bogen zu den vier letzten Sechzehnteln; vgl. aber T 63.
- 23: Bogen fehlt in R1/R2/B.
- 24: In R1–3/B/Ri nur  $f$  statt  $ff$ ; ebenso T 54.
- 25: In A/R1–3/B/Ri  $\gamma$   statt  $\gamma$  ; vgl. jedoch T 2.
- 34: 2. Bogen fehlt in R1.
- 41:  $p$  fehlt in R1–3/B/Ri.
- 42:  $\frac{1}{2}$  vor vorletzter Note  $d^2$  fehlt in B.
- 43: Akzent fehlt in R1, das ihn irrtümlich zu dem in A direkt darunter stehenden T 46 gehörig liest und analog auch in T 45 einen Akzent ergänzt. R2/R3/B/Ri übernehmen diese falsche Bezeichnung.
- 54: 1. Akzent fehlt in R1/R2/B/Ri.
- 58: In R1/R2/B/Ri am Taktende Sexte  $af^1$  statt Oktave  $a/a^1$ ; R3 korrigiert falsch zu  $a/fis^1$ .
- 59: In R1/R2/B/Ri statt der letzten drei Bögen ein großer Bogen. A etwas undeutlich wegen Zeilenwechsel bei Taktmitte.
- 66: In R1–3/B/Ri nur  $f$  statt  $ff$ .

**Capriccio Nr. 9**

- 19: R1 setzt *simili* irrtümlich zu *sulla tastiera* in T 12 f.; R2/R3/B übernehmen.
- 54 f.: Hier und an den Parallelstellen endet der Bogen in A/R1/R2/B/Ri jeweils am Taktende: Neubeginn auf eins des Folgetakts. In T 58 f. könnte der Bogen in A so wie bei uns und in R3 wiedergegeben gelten werden.
- 55: Portatobogen fehlt in R1–3/B/Ri.
- 61 ff.: Bögen in R1/B/Ri teilweise nur zu den 32steln (T 66 f., 77 f. auch in A). Auf den

Achteln fehlt manchmal in A, manchmal in R1/B/Ri der Staccatopunkt.

108: *p* in R1/R2/B/Ri schon auf 3. Achtel; in R3 fehlt es ganz.

### Capriccio Nr. 10

3: Note *d*<sup>1</sup> im 1. Akkord fehlt in A, T 9 auch in R1–3/B.

19: 2. unterer Bogen fehlt in R1/B.

32: 1. *tr* fehlt in R1/R2/B/Ri.

33: Legatobogen in R3 bis zum 9. Sechzehntel, nächster Bogen erst ab 10. Sechzehntel; ebenso T 35, 43, 45.

49: In B versehentlich  $\natural$  vor 3. Note *c*<sup>2</sup>.

50 ff.: Ab 2. Takthälfte T 50 in A (nicht in R1–3/B/Ri) Bogen immer über sechs Sechzehntel.

56: 2. Portatobogen fehlt in A.

59: 1. Vorschlag in R1/R2/B/Ri *b/d*<sup>1</sup> statt *g*.

66: In A/R1–3/Ri (nicht in B) auf 2. Note *b*<sup>1</sup> versehentlich Staccatopunkt.

70: R1 liest Vorschlag *g/d*<sup>1</sup> als *b/d*<sup>1</sup>; so auch in R2/B; R3 hat *g/d*<sup>1</sup>. – 1. *tr* fehlt in A/R1/R2/Ri.

74: In R1–3/B/Ri nur *f* statt *ff*.

### Capriccio Nr. 11

2: Bogen in R1/R2/B über ganzen Takt.

3: Bogen in A etwas undeutlich; in R1/B von 1.–5. Note; vgl. aber T 95.

5 f.: Die beiden Vorschlagsfiguren in A nur mit Sechzehntelbalken; ebenso T 12.

18: In R1–3/B/Ri Punkte statt Striche.

29: *Contro* nur in A; fehlt in R1–3/B/Ri.

38: Dieser Takt ist in A zweimal notiert, das erste Mal aber gestrichen.

41:  $\sharp$  vor *g*<sup>2</sup> und *g*<sup>3</sup> fehlt in R1/R2/Ri.

97: Akkord im 2. Viertel in A/R1/R2/Ri mit *e*<sup>1</sup> statt *f*<sup>1</sup>. B/R3 korrigieren analog T 23.

### Capriccio Nr. 12

4: 2. Note in R1–3/B/Ri fälschlich *c*<sup>2</sup> statt *as*<sup>1</sup>.

20: 2. Note *g*<sup>1</sup> nach A/R1–3/Ri; in B *b*<sup>1</sup> statt *g*<sup>1</sup>.

21: In R1 zusätzlich Akzent auf 6. Sechzehntel *des*<sup>2</sup>; Lesefehler: er gehört zum in A genau darüber stehenden 9. Achtel *e*<sup>1</sup> von T 17. R2/R3/B/Ri wie R 1.

25: Letzter Akzent in A/R1 auf *g*<sup>1</sup> statt *b*; vgl. aber T 68.

26: In R1/Ri  $\downarrow \zeta$  der Verlängerungspunkt dürfte aus einem Tintenspritzer in A verlesen sein; in T 69 notiert auch R1 nur  $\downarrow \zeta$ . In beiden Takten fehlt in R1 die Halbepause. R2 wie R1. R3 tilgt den Verlängerungspunkt in T 26. B ergänzt gegenüber R1 die beiden Halbepausen und ändert  $\zeta$  in T 26 in  $\gamma$

52: *b* vor 8. Note *g*<sup>1</sup> nach A/R1/R2/B/Ri; R3 und viele spätere Ausgaben ändern analog T 42 zu  $\natural$ .

54: In R1 auf 13./15. Sechzehntel *fis*<sup>1</sup>/*e*<sup>1</sup> Akzente; sie gehören zu T 53, der in A genau unter T 54 notiert ist. R2/R3/B/Ri wie R 1.

57:  $\natural$  vor *d*<sup>1</sup> fehlt in R1/B/Ri.

### Capriccio Nr. 13

Auftakt: In B fehlen die Portatopunkte; ebenso T 4.

2: Bogen endet in R1/B/Ri schon am Taktende.

8: Bogen beginnt in A/R1–3/B erst beim letzten Achtel.

20: Bogen endet in R1/B/Ri schon beim vorletzten Achtel.

26/27: In R1–3/B jeweils > auf 6. Sechzehntel. Lesefehler von R1; die Akzente gehören zu den in A genau darunter stehenden jeweils 5. Sechzehnteln der T 31/32.

36: In B vor 8. Sechzehntel *e*<sup>1</sup>  $\natural$  statt  $\sharp$ .

### Capriccio Nr. 15

2: Staccato und großer Bogen fehlen in R1–3/B/Ri; auf 2./3. Achtel dort Portatopunkte.

17: Bogen fehlt in R1/R2/B/Ri.

20 f.: Am Taktübergang in R1–3/B/Ri Bogen von *g* in T 20 zum 1. Akkord in T 21; Lesefehler in R1; der Bogen gehört zu den in

A genau darunter stehenden Sechzehnteln am Übergang T 23/24.

- 24: Letztes Sechzehntel in A ursprünglich  $a^2/e^3$ , aber zu  $g^2/e^3$  korrigiert; die Korrektur ist etwas undeutlich, sodass R1–3/B/Ri doch  $a^2/e^3$  lesen; siehe aber auch T 32.  
 34 f.:  $p$  in R1–3/B/Ri jeweils ein Sechzehntel zu spät.  
 36: In R1–3/B/Ri Bogen vom 1. zum 2. Achtel, Staccato auf 3. Achtel,  $f$  erst auf 3. Achtel. Lesefehler in R1, das das  $f$  als Bogen, den Bogen als  $f$  und den von Paganini stets hinter sein  $f$ -Zeichen gesetzten Punkt als Staccato liest.

### Capriccio Nr. 16

Im Autograph ist dieses Stück sehr eng, auf nur sieben Zeilen niedergeschrieben. Die  $f$ -Zeichen hat Paganini zwar sehr sorgfältig gesetzt, dennoch hat der Stecher von R1 sie an zahlreichen Stellen falsch zugeordnet; sie stehen in R1–3/B/Ri oft unpräzise oder falsch; die beiden  $f$  in T 32 und das erste in T 33 fehlen dort ganz.

- 32: 2. Akzent fehlt in B.

### Capriccio Nr. 17


- 4: Letzter Bogen in R1–3/B/Ri nur über dem Trillernachschlag. Vorletzte Fermate fehlt in R1–3/B.  
 5: Manche Ausgaben ergänzen zu Beginn des *Andante* eine unnötige Viertelpause.  
 6: 2. Bogen fehlt in A, 1. und 3. in R1, 3. in R2/B.  
 7: 1. Akzent fehlt in R1–3/B/Ri.  
 9: 1. Akzent fehlt in A.  
 10: Staccato auf Achtel  $f^3$  fehlt in A.  
 14: Staccato auf Achtel  $b^1$  fehlt in A.  
 15: 1. Bogen fehlt in R1–3/B/Ri.  
 15 f.: Bogensetzung in A etwas undeutlich; R1 liest einen großen Bogen bis Mitte T 16, dann neuer Bogen über der 2. Takt-hälfte; so auch in R2/R3/B/Ri.  
 17 f.: Große Bögen in R1–3/B/Ri nur über den 32steln.  
 18: 1. Staccato fehlt in A/R1/B/Ri.  
 19: 10. 32stel  $a^2$  in R1–3/B/Ri noch mit der 1. 32stel-Gruppe notiert; Akzent fehlt.

- 22: 1. Akzent fehlt in A.  
 23: Die Bezeichnung *Minore* fehlt in B.  
 28: Artikulatorische Bezeichnung der letzten Gruppe fehlt in A.

### Capriccio Nr. 18

- 5: Statt des Hinweises *simili* steht in R1–3/B: *Tutte sulla quarta Corda*.  
 8: In A/R1 fehlt der Verlängerungspunkt zur Pause.  
 16:  $f$  fehlt in R1–3/B/Ri.  
 26, 28, 44:  $p$  in A/R1–3/B jeweils erst zwei Sechzehntel später; Platzmangel in A in T 26 und 44.  
 29: Staccato fehlt in A.  
 32: Die Bezeichnung *Minore* fehlt in B.  
 38:  $\natural$  in A/R1 versehentlich vor  $c^2$  statt vor  $h^1$ .  
 47: 4. 16tel in R1/R2/Ri  $a^1/c^2$  statt  $g^1/c^2$ .

### Capriccio Nr. 19

- 3: Unteroktave  $b^1$  fehlt versehentlich in A.  
 13: R1 liest das  $\natural$  vor  $a^2$  fälschlich als 4. Vorschlagsnote  $g^2$ ; so auch in R2/Ri. – Wiederholungszeichen in A/R1/R2/B/Ri versehentlich erst nach der Achtpause in T 14.  
 27: Die Bezeichnung *Minore* fehlt in B. – 4. Sechzehntel-Gruppe in R1 mit gleicher Bezeichnung wie 1. und 3. Gruppe; in R2/R3/B/Ri alle 4 Gruppen mit dieser Bezeichnung.  
 28: Bezeichnung der 3. und 4. Gruppe fehlt in A; ebenso T 32 und 40.  
 29: 1. und 3. Gruppe in R1–3/B/Ri: ; ebenso T 31 und 39.  
 38: Staccato auf den letzten 6 Sechzehnteln nicht in A.  
 41: Artikulatorische Bezeichnung fehlt in A.

### Capriccio Nr. 20

- 1 ff.: Bogensetzung in A ziemlich unklar; endet am Ende der 1. Zeile (T 9) offen. In R1/R2/B/Ri ein durchgehender Bogen über T 1–7.  
 17: In R1–3/B/Ri wie T 18.

- 23: R1 liest die obere Hilfslinie der Bassnote  $a$  als Bogen  $fis^1-g^1$  und setzt dann Haltebogen  $g^1-g^1$ ; so auch in B/Ri.  
 25: Die Bezeichnung *Minore* fehlt in B.  
 26: Die beiden Bögen fehlen in A; ebenso das 1. *tr*-Zeichen.  
 28: Bogen in A nur über den beiden ersten Noten; Platzmangel?  
 35: Bogen fehlt in R1.  
 39: 2. *tr* fehlt in A.  
 54: Die ersten 3 Staccatopunkte fehlen in A; ebenso T 56.

### Capriccio Nr. 21

- 23: 2. und 3. Bogen fehlen in A/R1/R2.  
 28: In R1-3/B Haltebogen  $h^2-h^2$  statt Legatobogen  $h^2-d^3$ ; A etwas undeutlich; s. aber T 20.  
 31 f.: Bögen fehlen in R1/R2/B.  
 56: Fermate fehlt in R1/Ri.

### Capriccio Nr. 22

- 39: 2. Bogen fehlt in A.  
 40: Die ersten 3 Staccatopunkte fehlen in A.

### Capriccio Nr. 23

- 4: Vorschlag in R1-3/Ri als normales Sechzehntel notiert.  
 5: Der Staccatopunkt auf dem drittletzten Achtel fehlt in R1-3/B/Ri.  
 6: 3. Bogen fehlt in R1-3/B.  
 16: In R1/R2 Achtel  $b^1$  statt  $g^1$ .  
 21: 1. Vierergruppe in R1-3/B/Ri als 32stel notiert; ebenso T 22 in R1/R2/B/Ri.  
 23: *decresc.* steht in R1 etwas tief; B setzt es fälschlich zu dem darunter stehenden T 25; in Ri fehlt es ganz.  
 24: 1. Staccato fehlt in A.  
 27: Viertletzte Note in A/R1-3/Ri irrtümlich  $as^1$  statt  $g^1$ . B korrigiert.

- 30: In R1/B/Ri falscher Akzent auf 16. Note  $g^2$ ; B ergänzt analog auch Akzent auf 24. Note  $es^2$ . – 5. und 6. Gruppe in A versehentlich nur mit 32stel-Balken; ebenso in R1/B/Ri.  
 32: 5. Note in R1/R2/B/Ri  $as^1$  statt  $f^1$ .

### Capriccio Nr. 24

- 4: Akzent fehlt in B.  
 13: In R2 Portatobezeichnung schon ab 1. Achtel.  
 23: R1/R2/B ziehen den Vorschlagsbogen fälschlich bis zum 3. Achtel  $f^2$ .  
 28: Staccato fehlt in R1-3/B/Ri.  
 30: R1 liest die Ziffer 1 irrtümlich als Staccatozeichen.  
 37: In R1/R2/B/Ri auf eins fälschlich  $c^1/a^1$  statt  $c^1/c^2$ .  
 38: A notiert auf eins irrtümlich  $his/gis^1$  statt  $gis/gis^1$ ; so auch in R1/R2/Ri. – 2. und 3. Akzent fehlen in R1/R2/B/Ri; in R3 fehlen alle drei Akzente.  
 44: In R1/R2/B/Ri ist der Bogen bis Ende T 45 gezogen; Lesefehler von R1: in A ist der Bogen von T 44 über den Taktstrich gezogen; in T 45 beginnt aber deutlich ein neuer Bogen, der allerdings nach Zeilenwechsel in T 46 nicht fortgesetzt wird.  
 82: Bogen fehlt in A.  
 96: 1. Bogen und  $\gamma$  fehlen in R1-3/B/Ri.  
 100: 4. Achtel  $e^1/e^2$  nach A, wo Paganini die Fingersatzziffer 4 zwischen die beiden Noten in das System schreibt. R1 liest statt 4 fälschlich Note  $h^1$ ; so auch in R2/R3/B/Ri.  
 154 f.: In A versehentlich nur Sechzehntelbalken; so auch in R1-3/B/Ri.

Genua und München, Frühjahr 1990  
 Alberto Cantù · Ernst Herttrich

## COMMENTS

*A* = autograph; *R1* = first Ricordi edition (1820); *R2* = second Ricordi edition (1836);  
*R3* = third Ricordi edition (1872); *B* = Breitkopf & Härtel edition (1823);  
*Ri* = Richault edition (ca. 1825); *M* = measure(s)

### Capriccio no. 1

- 11: R1/B/Ri give  $e^2$  for  $c^{\sharp 2}$  as seventh note.  
14: R1/R2/Ri give chord on sixth 16th without  $e^1$ .  
16: R1/R2/Ri give chord with  $g^{\sharp 1}$  instead of  $b^1$ .  
22: Notes 11/14 as in A/R1/R2/B; R3/Ri change  $b^1$  to  $d^2$ , probably due to resultant progression  $b^1-d^2-g^2-b^2$  in M 22/23.  
25: 2<sup>nd</sup> note of B given as  $b^1$  instead of  $c^2$ .  
26: R1/R2/B/Ri give second chord with  $d^4$  instead of  $c^4$ .  
44: A/R1/R2/B/Ri give half-note rest instead of quarter-note rest.  
72: B omits  $p$ .  
75: Notes 7/8 and 15/16 as in A. R1-3/B/Ri give  $b^1-g^{\sharp 1}$ .

### Capriccio no. 2

- 9: R1/R2/B/Ri give  $c^{\sharp 3}$  for  $e^3$  as tenth note.  
15: A omits  $\gamma$ .  
37: A places slur only over  $b^2-a^{\sharp 2}$  by mistake.  
62: A omits first staccato.  
63: B places  $\sharp$  instead of  $\natural$  in front of fifth note  $e^1$ ; however, in A/R1-3/Ri the  $\natural$  is only a warning accidental due to preceding  $e^{\sharp 3}$ . – A places slurs only over  $e^{\sharp 3}-f^{\sharp 3}$  by mistake.  
67: B omits *dolce*.

### Capriccio no. 3

- 13: R1-3/B/Ri extend slur to beat 1 of M 14; new slur does not start until second note.  
14: B omits  $\natural$  in front of octave  $f^2/f^3$ .  
15: R1/R2 give  $e^4$  instead of  $c^4$  for upper note of first appoggiatura.

- 20: Position of  $p$  somewhat ambiguous in A; postponed in R1-3/B/Ri to beat 1 of M 21. Cf. however M 22, where Paganini clearly places  $pp$  under octave  $c^1/c^2$  in A; R1-3/B/Ri place  $pp$  under  $e^2$  in this measure.  
107 ff.: R1-3/B extend continuation marks for *Cantino e 2<sup>a</sup> corda* to M 110.  
112: R1-3/B/Ri omit fermatas.

### Capriccio no. 4

- 12-15: A lacks dots on eighth-note chords.  
27: R1/R2/B/Ri give  $c^2eb^1$  for  $ab^1/c^2$  as penultimate 16th.  
32: *tr* as in A. R1 gives *ten.* instead by mistake; *dto.* in R2/R3/B/Ri.  
44: R1-3/B/Ri postpone  $p$  to beat 1 of M 45.  
56: R1-3/B/Ri give dotted eighth note  $f^1$  for  $d^1$ .  
57: R1/R2/B/Ri omit *tr*.  
83: B/Ri omit *cresc.*  
88: B places slur instead of staccato on 3<sup>rd</sup>/4<sup>th</sup> notes.  
102: R3/B give 2<sup>nd</sup>-8<sup>th</sup> 32nd-notes a third too high.

### Capriccio no. 5

- 1: A/R1-3 omit the two final notes  $c^1-b$  of second group. – R1-3/B give 0 on twelfth note  $e^2$  in fourth group. – R1 has one note too many in final group ( $f^1$  between 37<sup>th</sup>/38<sup>th</sup> note). – R1-3/B give  $\natural$  instead of  $\sharp$  for final chord;  $\circ$  on chord instead of on rest.  
2: R2 always places slurs over four 16ths.  
16: R1/Ri give  $a$  for  $g$  as 8<sup>th</sup> note.  
25: R1 places  $\sharp$  instead of  $\flat$  in front of second note by mistake.

- 31: R1–3/B/Ri give  $b\flat$  for  $c^1$  as ninth note.  
 58: R1/Ri give  $d^2$  for  $e^2$  as fifth note of fifth group. – A/R1 omit slur on eighth group.

### Capriccio no. 6

Tempo mark *Lento* lacking in B.

- 1: R1–3/B break slurs at middle of measure.  
 Dot on  $d^2$  lacking in R1–3/Ri.  
 9: R1–3/Ri place  $\natural$  in front of  $d^2$  instead of  $e^2$  on fifth eighth note.  
 13: R1/R2/Ri give  $a^1$  for  $f^1$  as second note in upper part.  
 14: Third eighth note  $eb^2$  as in A/R1/R2/B/Ri; R3 gives  $d^2$  instead of  $eb^2$ .  
 16: R2/R3/Ri interpret the  $f$  in M 10, which is poorly placed in R1, as belonging to beat 1 of M 16 (M 16 is located directly beneath M 10 in R1).  
 17: R2/R3/Ri interpret the *smorz.* located between the vertically closely spaced M 17 and 22 in R1 as belonging to M 22. B omits *smorz.* altogether.  
 27: R1–3/B/Ri give accent on beat 1. Faulty reading of R1. The accent belongs to the first chord of M 31, located directly beneath this spot in A.  
 27–29: R1/B/Ri place  $f$  on the antepenultimate, penultimate and final eighth notes, respectively. Faulty reading of R1. The three  $f$  belong to M 32–34, located directly beneath M 27–29 in A. R1/B/Ri omit  $f$  in M 32.  
 31: R2/R3 read the  $f$ , placed somewhat low in R1, as belonging to beat 1 of M 31.  
 38: R1/R2/Ri give final chord with  $b\flat$  instead of  $d^1$ .  
 43: R1–3/Ri place  $\natural$  in 2<sup>nd</sup> chord in front of  $c^2$  instead of  $e^2$ .  
 50:  $p$  lacking in B. Accents on 2<sup>nd</sup>, 4<sup>th</sup>, 6<sup>th</sup> eighth notes lacking in R1/R2/B/Ri.

### Capriccio no. 7

Tempo mark *Posato* lacking in B.

- 13: R1/R3/B/Ri extend first slur to fourth eighth note. Somewhat ambiguous in A.

- 17: A/R1/Ri give  $a^2$  instead of  $g^2$  by mistake as 13<sup>th</sup> note.

- 18: First slur as in A; starts at second 16th note in R1–3/B/Ri; dto. M 20.

- 51 ff.: Slurs as in A; each given over six notes in R1–3/B/Ri.

- 59: R1/R2/B give final chord with  $f^3$  instead of  $d\sharp^3$ .

- 62: A/R1–3/B/Ri start slur at second 16th note; cf. however M 18, 20 and 64.

- 75: A/R1–3/B give  $\natural$  for  $\gamma$  as final rest.

### Capriccio no. 8



- 9 f.: A places one slur over both bars (M 10 f. in R1–3); probably a mistake as otherwise only single-measure slurs are used.

- 21: Slur somewhat short in A; postponed to fifth 16th note in R1/B; however, cf. M 62.

- 22: A/R1 give 1<sup>st</sup> slur to end of bar; additional slur to final four 16ths; however, cf. M 63.

- 23: Slur lacking in R1/R2/B.

- 24: R1–3/B/Ri give  $f$  instead of  $ff$ ; dto. M 54.

- 25: A/R1–3/B/Ri give  $\gamma$   instead of  $\gamma$  ; however, cf. M 2.

- 34: Second slur lacking in R1.

- 41:  $p$  lacking in R1–3/B/Ri.

- 42: B omits  $\natural$  in front of penultimate note  $d^2$ .

- 43: Accent lacking in R1, which reads it by mistake as belonging to M 46 (located directly below in A) and adds an accent in M 45 by analogy. R2/R3/B/Ri adopt this incorrect reading.

- 54: First accent lacking in R1/R2/B/Ri.

- 58: R1/R2/B/Ri give sixth  $a/f^1$  instead of octave  $a/a^1$  at end of bar; R3 wrongly corrects this to  $a/f\sharp^1$ .

- 59: R1/R2/B/Ri give long slur for final three slurs. Somewhat ambiguous in A due to line break in middle of bar.

- 66: R1–3/B/Ri give only  $f$  instead of  $ff$ .

### Capriccio no. 9

- 19: R1 wrongly places *simili* to *sulla tastiera* in M 12 f. adopted in R2/R3/B.

54f.: A/R1/R2/B/Ri stop slur at end of each bar here and in parallel passages, starting new slur on downbeat of next bar. In M 58f. the slur may be read as rendered in our edition and R3.

55: Portato slur lacking in R1–3/B/Ri.

61 ff.: Some slurs in R1/B/Ri on 32nds only (M 66f., 77f. in A too). Staccato marks on eighth notes sometimes lacking in A, sometimes in R1/B/Ri.

108: R1/R2/B/Ri place *p* on third eighth note; omitted entirely in R3.

### Capriccio no. 10

3: *d*<sup>1</sup> in first chord lacking in A, also in M 9 of R1–3/B.

19: Second lower slur lacking in R1/B.

32: First *tr* lacking in R1/R2/B/Ri.

33: R3 extends legato slur to ninth 16th note, postponing next slur to tenth 16th note; *dto.* in M 35, 43, 45.

49: B erroneously places  $\natural$  in front of 3<sup>rd</sup> note *c*<sup>2</sup>.

50 ff.: Slur always over six 16ths from second half of M 50 in A (not in R1–3/B/Ri).

56: Second portato slur lacking in A.

59: R1/R2/B/Ri give *bb/d*<sup>1</sup> instead of *g* as first appoggiatura.

66: A/R1–3/Ri (not B) mistakenly give staccato on second *bb*<sup>1</sup>.

70: R1 reads appoggiatura *g/d*<sup>1</sup> as *bb/d*<sup>1</sup>; *dto.* in R2/B; R3 has *g/d*<sup>1</sup>. – First *tr* lacking in A/R1/R2/Ri.

74: R1–3/B/Ri give only *f* instead of *ff*.

### Capriccio no. 11

2: R1/R2/B extend slur over whole bar.

3: Slur somewhat ambiguous in A; from notes 1–5 in R1/B; however, cf. M 95.

5f.: The 2 appoggiatura figures only with 16th-note beams in A; *dto.* M 12.

18: R1–3/B/Ri give dots instead of strokes.

29: *Contro* in A only; lacking in R1–3/B/Ri.

38: This bar is notated twice in A, with first one deleted.

41: R1/R2/Ri omit  $\sharp$  in front of *g*<sup>2</sup> and *g*<sup>3</sup>.

97: A/R1/R2/Ri give *e*<sup>1</sup> for *f*<sup>1</sup> in chord on second quarter note. Corrected in B/R3 by analogy with M 23.

### Capriccio no. 12

4: R1–3/B/Ri mistakenly give *c*<sup>2</sup> instead of *ab*<sup>1</sup> for second note.

20: Second note *g*<sup>1</sup> as in A/R1–3/Ri; B gives *bb*<sup>1</sup> instead of *g*<sup>1</sup>.

21: R1 places additional accent on sixth 16th *db*<sup>2</sup>; faulty reading: in A accent belongs to ninth eighth note *c*<sup>1</sup> located directly above for M 17. R2/R3/B/Ri follow R1.

25: A/R1 place final accent on *g*<sup>1</sup> instead of *bb*; however, cf. M 68.

26: R1/Ri give  $\downarrow \natural$ ; the dot should probably be read as an ink spot in A; even R1 only gives  $\downarrow \natural$  in M 69. R1 omits half-note rests in both measures. R2 follows R1. R3 deletes the dot in M 26. B adds two half-note rests to R1 and changes  $\natural$  to  $\flat$  in M 26.

52:  $\flat$  in front of eighth note *g*<sup>1</sup> as in A/R1/R2/B/Ri; changed to  $\natural$  in R3 and many later editions by analogy with M 42.

54: R1 places accents on 13<sup>th</sup>/15<sup>th</sup> 16th notes *f* $\sharp$ <sup>1</sup>/*e*<sup>1</sup>; they belong to M 58, which is notated directly beneath M 54 in A. R2/R3/B/Ri follow R1.

57:  $\natural$  in front of *d*<sup>1</sup> lacking in R1/B/Ri.

### Capriccio no. 13

Upbeat: B omits the portato marks; *dto.* M 4.

2: R1/B/Ri stop slur at end of bar.

8: A/R1–3/B postpone start of slur to final eighth note.

20: R1/B/Ri stop slur at penultimate eighth note.

26/27: R1–3/B/place > on sixth 16th notes. Faulty reading of R1; the accents belong to the fifth 16ths in M 31/32, located directly below in A.

36: B places  $\natural$  instead of  $\sharp$  in front of eighth 16th *e*<sup>1</sup>.



**Capriccio no. 15**

- 2: Staccato and long slur omitted in R1–3/B/Ri, which place portato marks on second and third eighth notes.
- 17: Slur lacking in R1/R2/B/Ri.
- 20 f.: R1–3/B/Ri give slur over bar line from *g* in M 20 to first chord in M 21; faulty reading in R1: the slur belongs to the eighth notes at the transition from M 23 to M 24 located directly beneath in A.
- 24: Final 16th originally  $a^2/e^3$  in A, but corrected to  $g^2/e^3$ ; correction somewhat unclear, so that R1–3/B/Ri still read  $a^2/e^3$ ; however, see also M 32.
- 34 f.: R1–3/B/Ri consistently give *p* one 16th note too late.
- 36: R1–3/B/Ri have slur from first to second eighth note, staccato on third eighth note, *f* not until third eighth note. Faulty reading in R1, which interprets *f* as a slur, the slur as *f*, and the dot which Paganini always placed after his *f* signs as a staccato.

**Capriccio no. 16**

In the autograph, this piece is written down in a cramped hand on a mere seven lines. Although Paganini set the *f* signs very carefully, the engraver of R1 read them incorrectly in numerous passages. In R1–3/B/Ri they are often placed ambiguously or incorrectly; the two *f* in M 32 and the first one in M 33 are omitted there altogether.

- 32: Second accent lacking in B.

**Capriccio no. 17**

- 4: R1–3/B/Ri place final slur only over the termination of the trill. Penultimate fermata lacking in R1–3/B.
- 5: Some editions add a superfluous quarter-note rest at the beginning of the *Andante*.
- 6: Second slur lacking in A, first and third in R1, third in R2/B.
- 7: First accent lacking in R1–3/B/Ri.
- 9: First accent lacking in A.
- 10: Staccato on eighth note  $f^3$  lacking in A.

- 14: Staccato on eighth note  $bb^1$  lacking in A.
- 15: First slur lacking in R1–3/B/Ri.
- 15 f.: Placement of slurs somewhat ambiguous in A; R1 reads a large slur to middle of M 16, then a new slur over the second half of bar; dto. in R2/R3/B/Ri.
- 17 f.: R1–3/B/Ri give long slurs over 32nd notes only.
- 18: First staccato lacking in A/R1/B/Ri.
- 19: Tenth 32nd note  $a^2$  given in R1–3/B/Ri as part of first 32nd-note group; accent lacking.
- 22: First accent lacking in A.
- 23: Term *Minore* omitted in B.
- 28: Articulation marks of final group lacking in A.

**Capriccio no. 18**

- 5: Instead of *simili*, R1–3/B give: *Tutte sulla quarta Corda*.
- 8: Dot on rest lacking in A/R1.
- 16: *f* lacking in R1–3/B/Ri.
- 26, 28, 44: A/R1–3/B consistently give *p* two 16ths later; shortage of space in A in M 26 and 44.
- 29: Staccato lacking in A.
- 32: Term *Minore* lacking in B.
- 38: A/R1 mistakenly place  $\natural$  in front of  $c^2$  rather than  $b^1$ .
- 47: R1/R2/Ri give  $a^1/c^2$  for fourth 16th note instead of  $g^1/c^2$ .

**Capriccio no. 19**

- 3: Lower octave  $bb^1$  omitted by mistake in A.
- 13: R1 mistakenly reads the  $\natural$  in front of  $a^2$  as a fourth appoggiatura  $g^2$ ; dto. in R2/Ri. – A/R1/R2/B/Ri postpone the repeat sign by mistake until after the eighth-note rest in M 14.
- 27: Term *Minore* omitted in B. – R1 gives fourth 16th-note group the same marking as the first and third; R2/R3/B/Ri give this marking to all four groups.
- 28: Marking of third and fourth groups lacking in A; dto. in M 32 and 40.

29: R1-3/B/Ri give first and third groups as



; dto. in M 31 and 39.

38: Staccato on last six 16ths lacking in A.

41: Articulation marking lacking in A.

### Capriccio no. 20

1 ff.: Slurring rather ambiguous in A; left open at end of first line (M 9). R1/R2/B/Ri have one continued slur over M 1-7.

17: R1-3/B/Ri as M 18.

23: R1 reads the upper auxiliary line of the bass note *a* as a slur from  $f^{\sharp 1}-g^1$  and then adds tie  $g^1-g^1$ ; dto. in B/Ri.

25: Term *Minore* omitted in B.

26: Both slurs lacking in A; dto. for first *tr*.

28: A places slur over first two notes only; lack of space?

35: Slur omitted in R1.

39: Second *tr* lacking in A.

54: First three staccato marks lacking in A; dto. in M 56.

### Capriccio no. 21

23: Second and third slurs lacking in A/R1/R2.

28: R1-3/B tie  $b^2-b^2$  instead of slurring  $b^2-d^3$ ; A somewhat ambiguous; but see M 20.

31 f.: Slurs lacking in R1/R2/B.

56: Fermata lacking in R1/Ri.

### Capriccio no. 22

39: Second slur lacking in A.

40: First three staccato marks lacking in A.

### Capriccio no. 23

4: R1-3/Ri write appoggiatura as normal 16th.

5: Staccato mark on antepenultimate eighth note lacking in R1-3/B/Ri.

6: Third slur lacking in R1-3/B.

16: R1/R2 give eighth note  $bb^1$  instead of  $g^1$ .

21: R1-3/B/Ri write first four-note group as 32nds; dto. M 22 in R1/R2/B/Ri.

23: R1 places *decresc.* somewhat low; B wrongly assigns it to M 25, located directly below; omitted entirely in Ri.

24: First staccato lacking in A.

27: A/R1-3/Ri wrongly give fourth-to-last note as  $ab^1$  instead of  $g^1$ ; corrected in B.

30: R1/B/Ri place wrong accent on 16<sup>th</sup> note  $g^2$ ; B adds by analogy another accent on 24<sup>th</sup> note  $eb^2$ . – A wrongly gives 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> groups with 32nd-note beams only; dto. R1/B/Ri. M 32: R1/R2/B/Ri give  $ab^1$  for  $f^1$  as 5<sup>th</sup> note.

### Capriccio no. 24

4: Accent lacking in B.

13: R2 has portato marking from first eighth note already.

23: R1/R2/B wrongly extend appoggiatura slur to third eighth note  $f^2$ .

28: Staccato lacking in R1-3/B/Ri.

30: R1 wrongly reads the digit 1 as a staccato mark.

37: R1/R2/B/Ri wrongly give  $c^1/a^1$  for  $c^1/c^2$  on beat 1.

38: A wrongly notates  $b^{\sharp}/g^{\sharp 1}$  for  $g^{\sharp}/g^{\sharp 1}$  on beat 1; dto. in R1/R2/Ri. – Second and third accents omitted in R1/R2/B/Ri; all three accents lacking in R3.

44: R1/R2/B/Ri extend slur to end of M 45; false reading of R1: in A, the slur is drawn from M 44 over the bar line; but M 45 clearly begins a new slur which, however, is not continued following the line break located between M 45 and 46.

82: Slur lacking in A.

96: First slur and  $\gamma$  omitted in R1-3/B/Ri.

100: Fourth eighth note  $e^1/e^2$  as in A, where Paganini writes finger number 4 between the two notes on the staff. R1 mistakenly reads  $b^1$  instead of 4; dto. in R2/R3/B/Ri.

154 f.: A wrongly gives 16th-note beams only; dto. in R1-3/B/Ri.

Genoa and Munich, spring 1990

Alberto Cantù · Ernst Hertrich

## REMARQUES

*A* = autographe; *R1* = 1<sup>re</sup> édition Ricordi (1820); *R2* = 2<sup>e</sup> édition Ricordi (1836);  
*R3* = 3<sup>e</sup> édition Ricordi (1872); *B* = édition Breitkopf & Härtel (1823); *Ri* = édition Richault (ca. 1825);  
*M* = mesure(s)

### Caprice N° 1

- 11: 7<sup>e</sup> note de R1/B/Ri, *mi*<sup>2</sup> au lieu de *do*<sup>♯2</sup>.  
14: Accord à la 6<sup>e</sup> double croche de R1/R2/Ri sans *mi*<sup>1</sup>.  
16: Accord dans R1/R2/Ri avec *sol*<sup>♯1</sup> au lieu de *si*<sup>1</sup>.  
22: 11<sup>e</sup>/14<sup>e</sup> notes selon A/R1/R2/B; R3/Ri notent *re*<sup>2</sup> à la place du *si*<sup>1</sup>; probablement pour obtenir ainsi la progression *si*<sup>1</sup>-*re*<sup>2</sup>-*sol*<sup>2</sup>-*si*<sup>2</sup> dans M 22/23.  
25: 2<sup>e</sup> note de B, *si*<sup>1</sup> au lieu de *do*<sup>2</sup>.  
26: 2<sup>e</sup> accord de R1/R2/B/Ri avec *re*<sup>4</sup> au lieu de *do*<sup>4</sup>.  
44: Dans A/R1/R2/B/Ri, demi-pause au lieu de soupir.  
72: *p* absent de B.  
75: 7<sup>e</sup>/8<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup>/16<sup>e</sup> notes selon A. Dans R1-3/B/Ri, *si*<sup>1</sup>-*sol*<sup>♯1</sup>.

### Caprice N° 2

- 9: 10<sup>e</sup> note de R1/R2/B/Ri, *do*<sup>♯3</sup> au lieu de *mi*<sup>3</sup>.  
15:  $\gamma$  manque dans A.  
37: Dans A, liaison tracée par erreur sur *si*<sup>2</sup>-*la*<sup>♯2</sup> seulement.  
62: 1<sup>er</sup> staccato absent de A.  
63: Dans B,  $\sharp$  au lieu de  $\natural$  devant 5<sup>e</sup> note, *mi*<sup>1</sup>; le  $\natural$  de A/R1-3/Ri n'est cependant noté qu'à titre de rappel à cause du *mi*<sup>♯3</sup> qui précède. – Dans A, liaisons tracées par erreur sur *mi*<sup>♯3</sup>-*fa*<sup>♯3</sup> seulement.  
67: *dolce* absent de B.

### Caprice N° 3

- 13: Liaison de R1-3/B/Ri jusqu'au 1<sup>er</sup> temps de M 14; nouvelle liaison à partir de la 2<sup>e</sup> note seulement.  
14: Les  $\natural$  devant l'octave *fa*<sup>2</sup>/*fa*<sup>3</sup> font défaut dans B.

- 15: Dans R1/R2, *mi*<sup>4</sup> au lieu de *do*<sup>4</sup> comme note supérieure de la 1<sup>re</sup> appoggiature.  
20: Dans A, position de *p* peu claire; R1-3/B/Ri le placent sur le 1<sup>er</sup> temps de M 21 seulement. Cf. cependant M 22, où Paganini note *pp* sans équivoque sous l'octave *do*<sup>1</sup>/*do*<sup>2</sup>; R1-3/B/Ri placent faussement *pp* sous *mi*<sup>2</sup>.  
107 ss.: Traits de prolongement de l'indication *Cantino e 2<sup>a</sup> corda* jusqu'à M 110 dans R1-3/B.  
112: Les points d'orgue sont absents de R1-3/B/Ri.

### Caprice N° 4

- 12-15: Les points de prolongation des accords de doubles croches font défaut dans A.  
27: L'avant-dernière double croche de R1/R2/B/Ri, *do*<sup>2</sup>/*mi*<sup>b2</sup> au lieu de *la*<sup>b1</sup>/*do*<sup>2</sup>.  
32: *tr* selon A. R1 note à la place par erreur *ten.*; de même pour R2/R3/B/Ri.  
44: Dans R1-3/B/Ri, *p* sur 1<sup>er</sup> temps de M 45 seulement.  
56: Dans R1-3/B/Ri, croche pointée *fa*<sup>1</sup> au lieu de *re*<sup>1</sup>.  
57: *tr* absent de R1/R2/B/Ri.  
83: *cresc.* absent de B/Ri.  
88: Dans B, liaison au lieu de staccato pour 3<sup>e</sup>/4<sup>e</sup> notes.  
102: 2<sup>e</sup>-8<sup>e</sup> triples croches de R3/B notées une tierce trop haut.

### Caprice N° 5

- 1: Dans le 2<sup>e</sup> groupe de A/R1-3/Ri, les 2 dernières notes, *do*<sup>1</sup>-*si* font défaut. – Dans le 4<sup>e</sup> groupe de R1-3/B, chiffre 0 sur la 12<sup>e</sup> note, *mi*<sup>2</sup>. – Dans R1, une note de trop dans le dernier groupe (*fa*<sup>1</sup> entre 37<sup>e</sup> et 38<sup>e</sup> notes). – Dernier accord de R1-3/B,  $\natural$  au

lieu de  $\text{♩} \text{7}$ ;  $\curvearrowright$  tracé au-dessus de l'accord et non au-dessus du silence.

2: Dans R2, liaisons toujours sur quatre doubles croches.

16: 8<sup>e</sup> note de R1/Ri, *la* au lieu de *sol*.

25: Dans R1,  $\sharp$  au lieu de  $\flat$  par erreur devant 2<sup>e</sup> note.

31: 9<sup>e</sup> note de R1-3/B/Ri, *si*<sup>b</sup> au lieu de *do*<sup>1</sup>.

58: Dans R1/Ri, 5<sup>e</sup> note du 5<sup>e</sup> groupe, *ré*<sup>2</sup> au lieu de *mi*<sup>2</sup>. – Liaison sur 8<sup>e</sup> groupe absente dans A/R1.

### Caprice N° 6

L'indication de tempo *Lento* fait défaut dans B.

1: Dans R1-3/B, liaison divisée à la moitié de la mesure. Le point de prolongation de *ré*<sup>2</sup> est absent de R1-3/Ri.

9: R1-3/Ri notent le  $\text{♩}$  de la 5<sup>e</sup> croche devant *ré*<sup>2</sup> au lieu de *mi*<sup>2</sup>.

13: La 2<sup>e</sup> note de la partie supérieure est *la*<sup>1</sup> au lieu de *fa*<sup>1</sup> dans R1/R2/Ri.

14: 3<sup>e</sup> croche, *mi*<sup>b</sup><sup>2</sup> selon A/R1/R2/B/Ri; R3 note *ré*<sup>2</sup> au lieu de *mi*<sup>b</sup><sup>2</sup>.

16: R2/R3/R1 interprètent le *f* de M 10, mal placé dans R1, comme se rapportant au 1<sup>er</sup> temps de M 16 (M 16 se trouve juste au-dessus de M 10 dans R1).

17: R2/R3/Ri interprètent le *smorz.*, placé dans R1 entre les mes. 17 et 22, imprimées juste l'une au-dessus de l'autre, comme se rapportant à M 22. B omet purement et simplement le *smorz.*

27: Dans R1-3/B/Ri, accent sur premier temps. Erreur de lecture de R1. L'accent s'applique au 1<sup>er</sup> accord de M 31, située dans A juste au-dessous.

27-29: Dans R1/B/Ri, *f* sur la troisième croche avant la fin respectivement sur l'avant-dernière et la dernière croche. Erreur de lecture de R1. Les trois *f* se rapportent à M 32-34, placées dans A juste au-dessous. R1/B/Ri omettent le *f* de M 32.

31: R2/R3 interprètent le *f*, noté un peu trop bas dans R1, comme se rapportant au 1<sup>er</sup> temps de M 31.

38: Dernier accord de R1/R2/Ri avec *si*<sup>b</sup> au lieu de *ré*<sup>1</sup>.

43: R1-3/Ri notent le  $\text{♩}$  du 2<sup>e</sup> accord devant *do*<sup>2</sup> au lieu de *mi*<sup>2</sup>.

50: *p* fait défaut dans B. Les accents sur les 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> croches sont absents de R1/R2/B/Ri.

### Caprice N° 7

L'indication de tempo *Posato* fait défaut dans B.

13: 1<sup>re</sup> liaison tracée jusqu'à la 4<sup>e</sup> croche dans R1/R3/B/Ri. A est peu clair à cet endroit.

17: Dans A/R1/Ri, *la*<sup>2</sup> au lieu de *sol*<sup>2</sup> comme 13<sup>e</sup> note.

18: 1<sup>re</sup> liaison selon A; R1-3/B/Ri la font débiter dès la 2<sup>e</sup> double croche: de même pour M 20.

51 ss.: Liaisons selon A; au contraire elles portent régulièrement sur six notes dans R1-3/B/Ri.

59: Dernier accord de R1/R2/B/Ri avec *fa*<sup>3</sup> au lieu de *re*<sup>♯</sup><sup>3</sup>.

62: Liaison tracée dans A/R1-3/B/Ri à partir de 2<sup>e</sup> double croche; cf. cependant M 18, 20 et 64.

75: Dernier silence de A/R1-3/B,  $\text{♩}$  au lieu de  $\gamma$

### Caprice N° 8

9 s.: Dans A, liaison tracée sur les deux mesures (M 10 s. dans R1-3); il s'agit probablement d'une erreur étant donné que, par ailleurs, les liaisons sont toujours limitées à une mesure.

21: Liaison un peu trop courte dans A. R1/B la font débiter seulement à partir de la 5<sup>e</sup> double croche; cf. cependant M 62.

22: A/R1 prolongent la 1<sup>re</sup> liaison jusqu'à la fin de la mesure; liaison supplémentaire sur les 4 dernières doubles croches; cf. cependant M 63.

23: Liaison absente de R1/R2/B.

24: Dans R1-3/B/Ri, *f* seulement au lieu de *ff*; de même pour M 54.

25: Dans A/R1-3/B/Ri,  $\text{♩}$  au lieu de  $\text{♩}$ ; mais cf. M 2.

- 34: 2<sup>e</sup> liaison absente de R1.  
 41: *p* absent de R1–3/B/Ri.  
 42:  $\natural$  devant l'avant-dernière note *re*<sup>2</sup> man-  
 que dans B.  
 43: L'accent fait défaut dans R1, qui le rap-  
 porte par erreur à M 46, située juste au-  
 dessous dans A, et qui rajoute aussi par  
 analogie un accent à M 45. R2/R3/B/Ri re-  
 prennent cette indication erronée.  
 54: 1<sup>er</sup> accent absent de R1/R2/B/Ri.  
 58: Dans R1/R2/B/Ri, sixte *la/fa*<sup>1</sup> à la fin de  
 la mesure au lieu de l'octave *la/la*<sup>1</sup>; R3  
 corrige faussement en *la/fa* $\sharp$ <sup>1</sup>.  
 59: Dans R1/R2/B/Ri, une grande liaison au  
 lieu des trois dernières liaisons. A est un  
 peu flou à cause du changement de ligne  
 au milieu de la mesure.  
 66: R1–3/B/Ri notent seulement *f* au lieu de  
*ff*.

### Caprice N° 9

- 19: R1 place par erreur *simili* au *sulla tastie-*  
*ra* de M 12 s.; indication reprise par R2/  
 R3/B.  
 54 s.: Ici et dans les passages parallèles, la  
 liaison finit en fin de mesure dans A/R1/  
 R2/B/Ri et une nouvelle liaison débute sur  
 le 1<sup>er</sup> temps de la mes. suivante. À M 58 s.  
 de A, on pourrait lire la liaison comme  
 dans la présente édition et dans R3.  
 55: La liaison de portato fait défaut dans  
 R1–3/B/Ri.  
 61 ss.: Liaisons de R1/B/Ri tracées en partie  
 sur les triples croches seulement (M 66 s.,  
 77 s. dans A également). Quelquefois dans  
 A et quelquefois dans R1/B/Ri, le point de  
 staccato fait défaut sur les croches.  
 108: R1/R2/B/Ri notent un *p* dès la 3<sup>e</sup> cro-  
 che: fait totalement défaut dans R3.

### Caprice N° 10

- 3: Le *ré*<sup>1</sup> du 1<sup>er</sup> accord manque dans A, à M 9  
 aussi dans R1–3/B.  
 19: La 2<sup>e</sup> liaison inférieure manque dans  
 R1/B.  
 32: Le 1<sup>er</sup> *tr* fait défaut dans R1/R2/B/Ri.

- 33: Liaison de legato tracée dans R3 jusqu'à  
 la 9<sup>e</sup> double croche et liaison suivante à  
 partir de la 10<sup>e</sup> double croche seulement;  
 de même pour M 35, 43, 45.  
 49: Dans B,  $\natural$  devant 2<sup>e</sup> note *do*<sup>2</sup> par erreur.  
 50 ss.: À partir de la 2<sup>e</sup> moitié de M 50,  
 liaison tracée régulièrement dans A (non  
 dans R1–3/B/Ri) sur six doubles croches.  
 56: La 2<sup>e</sup> liaison de portato fait défaut dans  
 A.  
 59: 1<sup>re</sup> appoggiature, *sib/ré*<sup>1</sup> au lieu de *sol*  
 dans R1/R2/B/Ri.  
 66: Dans A/R1–3/Ri (non dans B), point de  
 staccato par erreur sur la 2<sup>e</sup> note, *sib*<sup>1</sup>.  
 70: R1 interprète l'appoggiature *sol/ré*<sup>1</sup> en  
 tant que *sib/ré*<sup>1</sup>; de même dans R2/B/Ri;  
 R3 note *sol/ré*<sup>1</sup>. – Le 1<sup>er</sup> *tr* manque dans  
 A/R1/R2/Ri.  
 74: Dans R1–3/B/Ri, *f* au lieu de *ff*.

### Caprice N° 11

- 2: Liaison sur toute la mesure dans R1/R2/  
 B.  
 3: Liaison peu claire dans A; tracée de la 1<sup>re</sup>  
 à la 5<sup>e</sup> notes dans R1/B; cf. cependant  
 M 95.  
 5 s.: Les deux figures d'appoggiature com-  
 portent seulement des barres de doubles  
 croches dans A; de même pour M 12.  
 18: Points au lieu de traits dans R1–3/B/Ri.  
 29: *Contro* seulement dans A; absent de  
 R1–3/B/Ri.  
 38: Cette mesure est notée deux fois dans A,  
 mais rayée la 1<sup>re</sup> fois.  
 41: Le  $\sharp$  devant *sol*<sup>2</sup> et *sol*<sup>3</sup> manque dans R1/  
 R2/Ri.  
 97: Accord à la 2<sup>e</sup> noire avec *mi*<sup>1</sup> au lieu de  
*fa*<sup>1</sup> dans A/R1/R2/Ri. B/R3 corrigent par  
 analogie avec M 23.

### Caprice N° 12

- 4: R1–3/B/Ri donnent par erreur *do*<sup>2</sup> au lieu  
 de *lab*<sup>1</sup> comme 2<sup>e</sup> note.  
 20: 2<sup>e</sup> note, *sol*<sup>1</sup>, selon A/R1–3/Ri; dans B,  
*sib*<sup>1</sup> au lieu de *sol*<sup>1</sup>.  
 21: R1 ajoute un accent sur la 6<sup>e</sup> double cro-  
 che, *reb*<sup>2</sup>; c'est une erreur de lecture: il se

rapporte en fait à la 9<sup>e</sup> croche, *do*<sup>1</sup>, de M 17, qui se trouve dans A juste au-dessus. R2/R3/B/Ri suivent R1.

- 25: Dernier accent de A/R1 sur *sol*<sup>1</sup> au lieu de *si**b*; cf. cependant M 68.
- 26: Dans R1/Ri, ♯ le point de prolongation provient probablement à l'origine d'une tache d'encre sur A; à M 69, R1 note seulement ♯. Dans ces deux mesures, R1 omet la demi-pause; R2 de même. R3 supprime le point dans M 26. B rajoute par rapport à R1 les deux demi-pauses et change ♯ en ♪ dans M 26.
- 52: *b* devant la 8<sup>e</sup> note, *sol*<sup>1</sup>, selon A/R1/R2/Ri; B/R3 et nombre d'éditions ultérieures notent à la place un ♯ par analogie avec M 42.
- 54: R1 place des accents sur les 13<sup>e</sup>/15<sup>e</sup> doubles croches, *fa*<sup>♯1</sup>/*mi*<sup>1</sup>; en fait, ils se rapportent à M 58, notée dans A juste au-dessous de M 54. R2/R3/B/Ri suivent R1.
- 57: Le ♯ devant *ré*<sup>1</sup> manque dans R1/B/Ri.

### Caprice N° 13

- Anacrouse: B omet les points de portato; de même pour M 4.
- 2: Dans R1/B/Ri, fin de liaison dès la fin de la mesure.
- 8: Dans A/R1-3/B, la liaison débute seulement à la dernière croche.
- 20: La liaison se termine dans R1/B/Ri dès l'avant-dernière croche.
- 26/27: > sur la 6<sup>e</sup> double croche dans R1-3/B. Erreur de lecture de R1; les accents se rapportent en fait à la 5<sup>e</sup> double croche de M 31/32, placée juste en dessous dans A.
- 36: Dans B, ♯ au lieu de ♯ devant 8<sup>e</sup> double croche, *mi*<sup>1</sup>.

### Caprice N° 15

- 2: Stacc. et longue liaison font défaut dans R1-3/B/Ri; les 2<sup>e</sup>/3<sup>e</sup> croches portent en revanche des points de portato.
- 17: Liaison absente de R1/R2/B/Ri.
- 20 s.: Entre les deux mesures, liaison dans R1-3/B/Ri du *sol* de M 20 au 1<sup>er</sup> accord de

M 21; erreur de lecture de R1; la liaison se rapporte aux doubles croches à la transition de M 23 à M 24, placée dans A juste au-dessous.

- 24: La dernière double croche était à l'origine *la*<sup>2</sup>/*mi*<sup>3</sup> dans A, mais elle a été corrigée en *sol*<sup>2</sup>/*mi*<sup>3</sup>; la correction n'est pas très nette et R1-3/B/Ri ont quand même lu *la*<sup>2</sup>/*mi*<sup>3</sup>; cf. cependant M 32.
- 34 s.: R1-3/B/Ri notent régulièrement les *p* une double croche trop tard.
- 36: Dans R1-3/B/Ri, liaison de la 1<sup>re</sup> à la 2<sup>e</sup> croches, stacc. sur la 3<sup>e</sup> croche et *f* seulement sur la 3<sup>e</sup> croche. Erreur de lecture de R1 qui interprète le *f* en tant que liaison, la liaison en tant que *f* et prend pour une indication de staccato le point que Paganini place toujours après ses *f*.

### Caprice N° 16

- Ce morceau est noté très serré dans l'autographe, sur sept lignes seulement. Paganini a placé très soigneusement ses *f*, mais l'imprimeur de R1 a lu incorrectement en de nombreux endroits et décalé l'indication de nuance: les *f* sont ainsi souvent imprécis ou mal placés dans R1-3/B/Ri; les deux *f* de M 32 et le premier de M 33 sont totalement absents.
- 32: B omet le 2<sup>e</sup> accent.

### Caprice N° 17

- 4: Dernière liaison notée dans R1-3/B/Ri sur la résolution du trille seulement. L'avant-dernier point d'orgue absent de R1-3/B.
- 5: Certaines éditions rajoutent inutilement un soupir au début de l'*Andante*.
- 6: 2<sup>e</sup> liaison absente de A, 1<sup>re</sup> et 3<sup>e</sup> absentes de R1 et 3<sup>e</sup> absente de R2/B.
- 7: 1<sup>er</sup> accent fait défaut dans R1-3/B/Ri.
- 9: 1<sup>er</sup> accent absent de A.
- 10: Le stacc. de la croche *fa*<sup>3</sup> manque dans A.
- 14: Le stacc. de la croche *si*<sup>b</sup>1 manque dans A.


- 15: 1<sup>re</sup> liaison absente de R1–3/B/Ri.  
 15 s.: Tracé des liaisons peu précis dans A; R1 note une longue liaison jusqu'au milieu de M 16, puis une 2<sup>e</sup> liaison sur la 2<sup>e</sup> moitié de la mesure; de même dans R2/R3/B/Ri.  
 17 s.: Grandes liaisons dans R1–3/B/Ri sur les triples croches seulement.  
 18: 1<sup>er</sup> staccato absent de A/R1/B/Ri.  
 19: La 10<sup>e</sup> triple croche, *la*<sup>2</sup> est notée dans R1–3/B/Ri avec le 1<sup>er</sup> groupe de triples croches: l'accent est omis.  
 22: Le 1<sup>er</sup> accent fait défaut dans A.  
 23: La désignation *Minore* est absente de B.  
 28: L'articulation du dernier groupe fait défaut dans A.

### Caprice N° 18

- 5: Dans R1–3/B, indication *Tutte sulla quarta Corda* au lieu de *simili*.  
 8: Dans A/R1, il manque le point de prolongation du silence.  
 16: *f* manque dans R1–3/B/Ri.  
 26, 28, 44: *p* est noté dans A/R1–3/B/Ri deux doubles croches plus tard; manque de place dans A, M 26 et 44.  
 29: Stacc. absent de A.  
 32: La désignation *Minore* est absente de B.  
 38: A/R1 notent  $\natural$  par erreur devant *do*<sup>2</sup> au lieu de *si*<sup>1</sup>.  
 47: 4<sup>e</sup> double croche de R1/R2/Ri *la*<sup>1</sup>/*do*<sup>2</sup> au lieu de *sol*<sup>1</sup>/*do*<sup>2</sup>.

### Caprice N° 19

- 3: L'octave inférieure *si*<sup>b1</sup> manque dans A.  
 13: R1 interprète faussement le  $\natural$ , noté devant le *la*<sup>2</sup> en tant qu'appoggiature (*sol*<sup>2</sup>); de même R2/Ri. – La reprise est notée par erreur dans A/R1/R2/B/Ri après le demi-soupir de M 14.  
 27: La désignation *Minore* est absente de B. – Dans R1, 4<sup>e</sup> groupe de doubles croches noté comme les 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> groupes; dans R2/R3/B/Ri tous les 4 groupes sont notés de la même façon.  
 28: Dans A, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> groupes sans indications; de même pour M 32 et 40.

29: 1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> groupes de R1–3/B/Ri: ; de même pour M 31 et 39.

- 38: Stacc. sur les 6 dernières doubles croches absent de A.  
 41: L'articulation manque dans A.

### Caprice N° 20

- 1 ss.: Tracé de liaison peu clair dans A; le tracé s'interrompt en suspens à la fin de la 1<sup>re</sup> ligne (M 9). Dans R1/R2/B/Ri, liaison continue de M 1 à M 7.  
 17: Dans R1–3/B/Ri comme pour M 18.  
 23: R1 interprète la ligne supplémentaire de la basse *la* en tant que liaison *fa*<sup>#1</sup>–*sol*<sup>1</sup> et note une liaison de tenue *sol*<sup>1</sup>–*sol*<sup>1</sup>: de même dans B/Ri.  
 25: La désignation *Minore* est absente de B.  
 26: Les 2 liaisons absentes de A; de même pour le 1<sup>er</sup> *tr*.  
 28: A note une liaison sur les 2 premières notes seulement; par manque de place?  
 35: Liaison absente de R1.  
 39: Le 2<sup>e</sup> *tr* est absent de A.  
 54: Les 3 premiers points de staccato sont absents de A; de même à M 56.

### Caprice N° 21

- 23: 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> liaisons absentes de A/R1/R2.  
 28: Dans R1–3/B/Ri, liaison de tenue *si*<sup>2</sup>–*si*<sup>2</sup> au lieu de liaison de legato *si*<sup>2</sup>–*re*<sup>3</sup>; A peu clair; mais cf. M 20.  
 31 s.: Liaisons absentes de R1/R2/B.  
 56: Le point d'orgue fait défaut dans R1/Ri.

### Caprice N° 22

- 39: 2<sup>e</sup> liaison absente de A.  
 40: Les 3 premiers points de staccato font défaut dans A.

### Caprice N° 23

- 4: Dans R1–3/Ri, appoggiature notée sous la forme d'une double croche normale.  
 5: Point de staccato sur la 3<sup>e</sup> croche avant la fin manque dans R1–3/B/Ri.

- 6: 3<sup>e</sup> liaison absente de R1–3/B.  
 16: Dans R1/R2, *si*<sup>b1</sup> croche au lieu de *sol*<sup>1</sup>.  
 21: 1<sup>er</sup> groupe de quatre noté sous forme de triples croches dans R1–3/B/Ri; de même à M 22 dans R1/R2/B/Ri.  
 23: *decresc.* est notée un peu bas dans R1; B l'attribue par erreur à la mesure située au-dessous, M 25; absent de Ri.  
 24: 1<sup>er</sup> stacc. absent de A.  
 27: Dans A/R1–3/Ri, 4<sup>e</sup> note avant la fin, *lab*<sup>1</sup> par erreur au lieu de *sol*<sup>1</sup>. Rectification dans B.  
 30: Dans R1/B/Ri, accent faussement placé sur la 16<sup>e</sup> note, *sol*<sup>2</sup>; B rajoute par analogie un accent sur la 24<sup>e</sup> note, *mi*<sup>b2</sup>. – A ne comporte par erreur que des barres de triples croches pour les 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> groupes; de même dans R1/B/Ri.  
 32: 5<sup>e</sup> note de R1/R2/B/Ri, *lab*<sup>1</sup> au lieu de *fa*<sup>1</sup>.

#### Caprice N° 24

- 4: Accent absent de B.  
 13: Dans R2, indication de portato dès la 1<sup>re</sup> croche.  
 23: R1/R2/B tracent par erreur la liaison partant de l'appoggiature jusqu'à la 3<sup>e</sup> croche, *fa*<sup>2</sup>.  
 28: Staccato absent de R1–3/B/Ri.

- 30: R1 interprète faussement le chiffre 1 en tant que signe de staccato.  
 37: Dans R1/R2/B/Ri, *do*<sup>1/la</sup><sup>1</sup> au 1<sup>er</sup> temps au lieu de *do*<sup>1/do</sup><sup>2</sup>.  
 38: A note par erreur *si*<sup>#/sol</sup><sup>#1</sup> au 1<sup>er</sup> temps au lieu de *sol*<sup>#/sol</sup><sup>#1</sup>; de même dans R1/R2/Ri. – 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> accents absents de R1/R2/B/Ri; les trois accents font défaut dans R3.  
 44: Dans R1/R2/B/Ri, liaison tracée jusqu'à la fin de M 45; erreur de lecture de R1: dans A, la liaison partant de M 44 dépasse la barre de mesure; une nouvelle liaison débute clairement à M 45, mais elle ne se prolonge pas sur M 46 après le changement de ligne.  
 82: Liaison absente de A.  
 96: La 1<sup>re</sup> liaison et le  $\gamma$  sont absents de R1–3/B/Ri.  
 100: 4<sup>e</sup> croche, *mi*<sup>1/mi</sup><sup>2</sup>, selon A, où Paganini note le doigté 4 sur la portée, entre les deux notes. R1 lit par erreur un *si*<sup>1</sup> au lieu du chiffre 4; de même dans R2/R3/B/Ri.  
 154 s.: A ne comporte par erreur que des barres de doubles croches; de même dans R1–3/B/Ri.

Gênes et Munich, printemps 1990  
 Alberto Cantù · Ernst Hertrich