



SUPER AUDIO CD

Hybrid Disc



NICOLÒ PAGANINI

24 CAPRICCI OP.1

First Complete Recording

SALVATORE ACCARDO

NICOLÒ PAGANINI
24 CAPRICCI OP.1 per violino solo
SALVATORE ACCARDO

Ideato e prodotto da, *Conceived and produced by:* Giulio Cesare Ricci
Assistente alla registrazione, *Recording assistant:* Paola Maria Ricci

Registrato da, *Recorded by:*

Stereo, *Multi-channel:* Giulio Cesare Ricci (fonè)

Registrato a, *Recorded at:* Cremona, Palazzo Affaitati
sede del Museo Civico "Ala Ponzone" e del Museo Stradivariano

Data di registrazione, *Recording date:* Febbraio, *February* 17 - 19, 2002

Attrezzatura, *Equipment:*

Stereo:

microfoni a valvole, *valve microphones:* Neumann U 47, M 49
preamplificatori microfonici, *mike pre-amplifiers:* Signoricci
cavi di linea, microfonici, alimentazione, *line, microphone, supply cables:*
Signoricci

Multi-channel:

canali sinistro/destro anteriori, *left/right front channels:* Neumann U 47
canale centrale, *central channel:* Neumann M 49
canali sinistro/destro posteriori, *left/right back channels:* Neumann U 48
preamplificatori microfonici, *mike pre-amplifiers:* Signoricci
cavi di linea, digitali, microfonici, alimentazione, *line, digital, microphone,*
supply cables: Signoricci
registrato in 5 canali e stereo Direct Stream Digital (DSD™) su registratore
Pyramix usando convertitori dCS A/D e D/A
recorded in 5-channel and stereo Direct Stream Digital (DSD™) on the Pyramix
Recorder using dCS A/D and D/A converters

Many thanks to Philips International B.V., and in particular to Paul Reynolds
and Hermine Sterringa, for their support

NICOLÒ PAGANINI

24 CAPRICCI OP.1 per violino solo

DISC 1

55.49

1.	ANDANTE in mi maggiore	1.50
2.	MODERATO in si minore	3.50
3.	SOSTENUTO PRESTO SOSTENUTO in mi minore	2.53
4.	MAESTOSO in do minore	9.41
5.	AGITATO in la minore	2.46
6.	LENTO in sol minore	5.29
7.	POSATO in la minore	7.48
8.	MAESTOSO in mi bemolle maggiore	5.44
9.	ALLEGRETTO in mi maggiore	3.21
10.	VIVACE in sol minore	3.19
11.	ANDANTE PRESTO TEMPO I in do maggiore	4.19
12.	ALLEGRO in la bemolle maggiore	4.49

DISC 2

37.40

1.	ALLEGRO in si bemolle maggiore	2.37
2.	MODERATO in mi bemolle maggiore	2.01
3.	POSATO in mi minore	2.43
4.	PRESTO in sol minore	1.23
5.	SOSTENUTO ANDANTE in mi bemolle maggiore	3.36
6.	CORRENTE ALLEGRO in do maggiore	2.36
7.	LENTO ALLEGRO ASSAI in mi bemolle maggiore	3.04
8.	ALLEGRETTO in re maggiore	3.45
9.	AMOROSO PRESTO in la maggiore	3.21
10.	MARCATO in fa maggiore	3.12
11.	POSATO in mi bemolle maggiore	5.04
12.	TEMA. QUASI PRESTO VARIAZIONI FINALE in la minore	4.18

Nicolò Paganini

Dolore, genio e inferno.

La (probabilmente) più fedele immagine di Paganini? Non è quella in cui è fastosamente ritratto con le insegne dello Speron d'Oro. La si potrebbe semmai 'cavare' dalla musica, o dai nervosi disegni di Edwin Landseer (non dalla celebre, ma troppo linda, incisione 'ufficiale' di Ingres), che rivelano molte cose del carattere (non facile: fragile ma ipersensibile, anzi "elettrico" come si sentiva lui prima dei concerti), della salute (precaria), della passionalità e natura musicale (impetuose).

Mentre tra i ritratti letterati, colpisce ancora quello diffuso da Henrich Heine in *Notti Fiorentine*: "sul volto pallido e cadaverico, il dolore, il genio e l'inferno avevano stampate le loro incancellabili stimate".

Strumentista mitico, inventore del moderno violinistico, anzi del moderno violino - ma anche chitarrista non meno trascendentale - Paganini è stato una leggenda vivente, ma ha stentato a entrare nella storia della musica.

Nato a Genova il 27 ottobre del 1782, quartogenito di sei figli, di modesta condizione (il padre, "ligaballe" portuale, era suonatore dilettante di mandolino), debuttò in pubblico a dieci anni.

Violinista provetto già a tredici (l'anno in cui compose le fulminanti *Variazioni sulla "Carmagnola"*), iniziò quindi a "pizzicare la chitarra". A quindici anni Paganini iniziò il suo straordinario vagabondaggio artistico, per alcuni anni (fino al 1827) praticato quasi esclusivamente in Italia.

La fama di virtuoso, combinata alle cronache di una vita irregolare ed eccessiva, ritmata come un romanzo dalle vicissitudini economico-finanziarie e dalle avventure sentimentali, ne fecero uno dei personaggi più amati dal pubblico di tutti i tempi. Quando il suo nome cominciò a correre nel resto del continente, l'aneddotica si impadronì della sua arte - affidata all'inestimabile "Guarnerius del Gesù" 1742, per sua volontà dal 1837 di proprietà del Comune di Genova "onde sia perpetuamente conservato", insieme ad altri strumenti di pari valore - creando un'agiografia pittoresca e popolare che si prolungò ben oltre la data

reale della sua morte a Nizza il 27 maggio 1840. Ci furono manifestazioni di vero e proprio fanatismo in occasione dei concerti, nacquero oggetti e articoli d'abbigliamento creati a imitazione del caratteristico look mefistofelico.

I cinque fiorini vennero chiamati "paganinetto"; "alla Paganini" contraddistinse tra l'altro un colpo di biliardo; il suo nome usato a mo' di slogan comparve sui prodotti più impensati.

A Vienna addirittura ebbe successo una stravagante parodia teatrale, protagonista un pittoresco "Celebrini" virtuoso di professione.

Del resto Paganini non fece nulla per frenare tale mitomania che aizzò concedendosi generosamente al pubblico, agendo impetuosamente nelle faccende di cuore (che gli costarono quattrini e processi a decine) e impulsivamente in quelle artistiche. Folgorato dall'*Aroldo in Italia* di Berlioz, donò all'autore 20mila franchi; anni prima per aiutare l'amico Rossini, in due giorni (il direttore designato era morto dopo la prova generale) studiò, provò, preparò e diresse al Teatro Apollo la prima esecuzione della *Matilde di Shabran*, suonando con la viola la parte del primo corno improvvisamente ammalato. Carezzò a lungo il progetto di un'edizione dei suoi lavori, associata a un metodo pratico che insegnasse ad eseguirli.

E con candida megalomania progettò di costruire una sua stamperia a Genova "per diramare all'Europa la musica da me corretta".

"Un uomo così non tornerà più", disse Franz Schubert che lo ascoltò a Vienna, pochi mesi prima di morire: "ho sentito suonare un angelo".

Eppure l'irregolare (romantica) vicenda biografica dell'autore "magro come un uscio" - lo descriveva Massimo d'Azeglio, amico e compagno di scorribande romane (in terzetto con Rossini) - resa facile (e cattivo) romanzo d'appendice, ha gravato sul giudizio storico-estetico.

La critica per molto tempo non seppe o non fu in grado (per pigrizia o malafede?) di afferrare la personalità unica d'artista, incapace di sparigliare le fasi creative d'autore: ovvero di isolare lo stadio critico (compositivo) da quello stregonesco e quasi improvvisativo (l'esibizione pubblica).

Da qui un giudizio musicale genericamente riduttivo che ammirava la tecnica (senza indagare sugli effetti 'secondari' e stilistici indotti dal nuovo lessico

strumentale: sul nascente virtuosismo pianistico per cominciare, come dichiarano i debiti confessati da Schumann e Chopin ad esempio) e non riconosceva l'arte, ma che ha puntellato l'icona mitica di Paganini al violino.

La sua produzione, non più indebitamente trascurata seppure meno eseguita che in passato, comprende mezza dozzina di *Concerti* (quattro orchestrali, e due no), molti lavori per violino e orchestra (soprattutto in forma di pirotecniche variazioni, tra cui le celeberrime sul "Carnevale di Venezia") e una produzione cameristica che non si esaurisce nell'ambito dell'eccezionale impiego del violino (di cui i 24 *Capricci* op.1 per violino solo, pubblicati da Ricordi nel 1820 costituiscono la 'summa') ma elenca decine di *Quartetti* per archi e altre formazioni strumentali, in cui l'amato binomio violino-chitarra ha un ruolo preponderante.

Angelo Foletto

I 24 Capricci op.1

Capriccio: termine non musicale, precisano i dizionari musicali prima di scandire un elenco di composizioni fornite di questo titolo: a partire dal Cinquecento, sia in ambito vocale che strumentale.

In prima battuta Capriccio indicò preferibilmente una forma musicale bizzarra e di problematica definizione regolamentare, perlopiù con carattere improvvisatorio e onomatopeico-imitativo. Nella letteratura tastieristica del secolo successivo fu sinonimo di pezzo libero e "sperimentale" soprattutto per le irregolarità della costruzione ritmica.

In seguito sotto la rubrica Capriccio troviamo lavori di genere molto diverso: nello specifico violinistico del 1733 vengono pubblicati i *XII Concerti* cioè *Violino solo con XXIV Capricci ad Libitum* di Antonio Locatelli che danno al Capriccio il significato di espressione strumentale astrusa, enigmatica e ad alta vocazione virtuosistica. Simile concezione manifestano molti altri compositori-violinisti: Tartini chiama addirittura *Capricci* alcune cadenze concertistiche. Ma è con i 24

Capricci op.1 di Paganini che il termine diventa "musicale" e virtuosistico e tecnico (anzi "trascendentale") per antonomasia, condividendo l'ambito caratteristico dello Studio, e semmai riallacciandosi ai precedenti violinistici di Kreutzer e Rode (che scrissero *Capricci*, nel 1807 e 1815, rispettivamente).

Sostanzialmente autodidatta, intuitivo, antitradizionale e antiscolastico riguardo all'impostazione, Paganini fu dotato di una conformazione fisica predisposta naturalmente allo strumento ad arco.

Gli studiosi interessati al caso-Paganini parlano di una mano agilissima e particolarmente mobile nelle articolazioni, in grado di consentire alle dita velocità sbalorditive di movimento. A proposito della flessibilità del polso, "assomiglia a un fazzoletto legato sulla cima di una canna" scrisse Francesco Bennati (l'amico medico che lo in cura per anni): "Paganini aveva una mano non più grande di quanto deve essere, ma lui la raddoppiava con l'estendibilità di tutte le parti. Così ad esempio imprimeva alle prime falangi della mano sinistra, quelle che toccano le corde, un movimento di flessione naturale, e questo con la più grande facilità, precisione e rapidità".

Lo sviluppo fenomenale e trascendentale della tecnica violinistica, cioè il modo di produrre il suono mediante uno studio approfondito delle metodologie tecniche (sovente ideate da Paganini) e un ampliamento della gamma dei "colpi d'arco" poterono quindi essere verificati sul violino dall'eccezionale esecutore-compositore prima di essere consegnati ai posteri come preziosa eredità. Ma Paganini non si accontentò: andò oltre il virtuosismo e la ricerca tecnica divenne una fonte di geniali novità timbriche, ritmiche e armoniche. Composti a gruppi (sei+sei+dodici) in momenti distinti, probabilmente a partire dal 1802 e completati nel 1817, i *Capricci* furono ordinati nella successione nota tre anni dopo, in vista dell'edizione Ricordi che vide la luce insieme a due raccolte di *Sonate* per violino e chitarra e di *Quartetti* per archi e chitarra. Nel manoscritto figurano poche indicazioni dinamiche e rare precisazioni di carattere esecutivo, anche se alcuni aggettivi proposti in testa al singolo lavoro (come l'"agitato" del quinto, il "posato" del settimo, del quindicesimo e del penultimo, l'"amoroso" del ventunesimo) e alcune scritte sulla parte costituiscono un consiglio espressivo e una novità leggibile come suggestiva anticipazione di quelle

didascalie che il romanticismo renderà comuni mentre la forma libera scelta per i *Capricci* permise all'autore di sbizzarrirsi con soluzioni strettamente strumentali, senza preoccupazione di carattere strutturale. Basterebbe elencare le ascendenze dirette e indirette scatenate dai 24 *Capricci* (tra cui le "semplici armonizzazioni" cioè gli accompagnamenti pianistici aggiunti da Schumann ad alcuni *Capricci*: singolare atto di devozione e di affetto per l'autore-esecutore cui era in debito della rivelazione della sua autentica vocazione musicale, seguita a un concerto paganiniano ascoltato a Francoforte nel 1820) per valutarne l'importanza storica e stilistica.

Giustificando pienamente la dedica d'autore "Alli artisti" (come a dire: non è roba per amatori, diversamente dai coevi *Quartetti* per archi e chitarra) con cui vennero pubblicati nel 1820, e il ruolo di apripista svolto nell'ambito della letteratura virtuosistica romantica (e in quella specificatamente tecnico-artistica per violino inespressa dai tempi delle *Sonate* bachiane) che altrimenti trovò soprattutto nel pianoforte il tramite naturale per manifestarsi.

Le geniali trovate di Paganini nei *Capricci* sono sbalorditive e riconoscibili anche per chi non conosce la tecnica violinistica. Ma per gli strumentisti, i momenti sorprendenti (e problematici) sono numerosi: a cominciare dalla brillantezza vertiginosa degli arpeggi in "balzato" del primo *Capriccio* in mi maggiore. Ma come descrivere il clima onomatopeico del nono con i bicordi che evocano fanfare (come nel quattordicesimo), le plateali imitazioni naturalistiche ("sulla tastiera imitando il flauto", si legge sulla parte) e l'atmosfera venatoria del ritornello noto con il titolo "La caccia"? Conosciuto come "Capriccio della risata", per la discesa cromatica per terze che caratterizza l'esordio, il tredicesimo *Capriccio* è in forma di Scherzo, ma con una sezione centrale di indole concitata. Altri passaggi di grande audacia tecnica e straordinaria efficacia li troviamo nel quinto *Capriccio* in la minore (un colpo d'arco temerario che produce una sorta di originale 'melodia ritmica') o affidato al "tremolo con la mano sinistra unito alla melodia" che contrassegna il successivo. Altrove i passaggi sono distribuiti su corde diverse a imitazione di un duetto vocale (nel ventunesimo) e in generale le soluzioni tecniche hanno sempre un'idea teatrale di formidabile evidenza. L'ultimo *Capriccio* deve molta della sua fama alle celebri serie di

Variazioni (da Brahms e Rachmaninov a Lutoslawski e Lloyd-Webber) che ne utilizzarono il felice tema di testa. Del resto anche Paganini, per il ventiquattresimo *Capriccio* adottò l'insolita forma del tema con variazioni (undici), quasi volendo compendiare in pochi minuti il nuovo mondo espressivo e tecnico inventato per il violino. Il realtà l'universo dei *Capricci*, pezzi che a quanto pare Paganini non eseguì in pubblico considerandoli evidentemente soprattutto lavori da studio, è una fulminante passerella del mirabolante vocabolario violinistico d'autore (trilli doppi all'unisono, pizzicati con la mano sinistra, colpi d'arco impensabili, accordi ampi, sfruttamento esaustivo del registro acuto) da cui però deriva l'impressione di un'avventura musicale in cui la tecnica è al servizio della fantasia e di un'appassionata capacità di sperimentare, allargando in ogni direzione le possibilità strumentali e la prospettiva timbrica del violino che - come e più che in Bach - smette talvolta di essere una semplice voce per diventare un'autentica orchestra.

Angelo Foletto

I *Capricci* di Paganini normalmente vengono eseguiti senza ritornelli. I ritornelli richiedono un'interpretazione appropriata: non sono delle ripetizioni ma dei veri e propri momenti musicali molto diversi l'uno dall'altro. Per questa incisione Super Audio CD ho eseguito i *Capricci* nella versione integrale.

Salvatore Accardo

Nicolò Paganini

Pain, genius and hell.

The (probably) most truthful image of Paganini? It is not the one in which he is magnificently portrayed with the arms of the Speron d'Oro. One could instead "extract" it from music, or from Edwin Landseer's nervous drawings (not from the famous, but too clean, 'official' engraving by Ingres), which reveal many aspects of his personality (not an easy one: fragile but hypersensitive, in fact, "electric", just like he felt before his performances), of his health (precarious), of his musical nature and passion (impetuous).

Among the literary portraits, it is still remarkable the one diffused by Henrich Heine in "Florentine Nights" (Notti Fiorentine): "on his pale and ghastly face, pain, genius and hell had printed their indelible stigmata".

Mythical instrumentalist, inventor of violin modernity, or rather of the modern violin but also a no less extraordinary guitarist - Paganini was a living legend but he has entered the history of music with difficulty.

Born in Genoa on the 27 October 1782, the fourth of six children, of modest condition (his father, a dock worker, was an amateur mandolin player), made his debut in public at the age of ten.

An expert violinist already at the age of thirteen (the year when he composed the striking Variations on the "Carmagnola"), he then started to "pluck the guitar". When he was fifteen, Paganini began his extraordinary artistic wandering, travelling for a few years (until 1827) almost exclusively in Italy.

His fame as a virtuoso player, combined with the chronicles of an irregular and excessive life, measured like a novel and marked by economic vicissitudes as well as sentimental adventures, made of him one of the most loved personalities by the public of all times. When his name began to spread throughout the rest of the continent, the anecdotes took possession of his art (entrusted to the invaluable "Guarnerius del Gesù" 1742, which, of his own will, has been owned since 1837 by the Genoa Town Council "so that it shall be perpetually preserved", together with other instruments of similar value) thus

creating a picturesque and popular hagiography which has long survived his death in Nice on the 27 May 1840. There were manifestations of true fanaticism on the occasion of his performances, objects and items of clothing were created in imitation of the characteristic mephistophelean look. The five florin coin was called "paganinetto"; "the Paganini way" indicated, amongst other things, a strike at billiards; his name used as a slogan appeared on the most diverse products. In Vienna even an extravagant parody play was successfully staged, the protagonist of which was a picturesque "Celebrini", a professional virtuoso. On the other hand Paganini did nothing to restrain this mythomania which he instead instigated by generously yielding to the public, acting impetuously in his sentimental affairs (which cost him money and dozens of legal suits) and impulsively in his artistic matters. Dazzled by Berlioz's "Aroldo in Italy", he gave its author 20 thousand francs; a few years before, in order to help his friend Rossini, in two days (the chosen conductor had died after the dress rehearsal) he studied, rehearsed, prepared and conducted at the Apollo Theatre the première performance of "Matilde di Shabran", also playing with the viola the part of the first horn which had suddenly fallen ill. He long cherished the project of an edition of his works, associated to a practical method that taught how to perform them.

And with pure megalomania he planned to build his own printing house in Genoa "to diffuse to Europe the music that I have edited".

"A man like this shall never return", said Franz Schubert, who heard him play in Vienna, a few months before his death: "I heard an angel play".

Yet the irregular (romantic) biographical adventure of the author "as skinny as a door" so described him Massimo d'Azeglio, friend and companion of roman incursions (in trio with Rossini) transformed into an easy (and wicked) serial story, has affected the historical-aesthetic judgement.

The critics did not manage for a long time or were not able (for laziness or bad faith?) to seize the unique personality of the artist, and to distinguish the creative phases of the author: in other words, to isolate the critical phase (compositional) from the witchlike and almost improvised one (the public exhibition).

From this came a generically reductive musical judgement which admired the technique (without investigating the 'secondary' and stylistic effects induced by the new instrumental lexicon: the rising piano virtuosity for a start, as Schumann and Chopin, for example, confessed to owe to him) and did not recognize the art, but backed up the mythical icon of Paganini with the violin. His production, no longer unduly neglected even though it is less performed than in the past, includes half a dozen Concerti (of which four with orchestra), many works for violin and orchestra (especially in the form of pyrotechnical variations, among which the famous ones on the "Carnevale di Venezia") and one chamber production which does not exhaust itself within the boundaries of the exceptional use of the violin (of which the 24 Capriccios op.1 for solo violin, published by Ricordi in 1820 represent the 'summa'), but it also lists dozens of Quartets for strings and other instrumental ensembles, in which the beloved binomial violin-guitar has a preponderant role.

Angelo Foletto

The 24 Capriccios op.1

Capriccio: non-musical term, the music dictionaries specify before listing a number of compositions identified with this title as from the 16th century, both in the vocal and in the instrumental fields.

In the first place Capriccio preferably indicated a bizarre musical form difficult to be enclosed within a regular definition, mostly with an improvisatory and onomatopoeic-imitative character. In the keyboard literature of the following century it was synonym of free and "experimental" piece, especially for the irregularity of the rhythmic construction.

Afterwards, Capriccio was used to indicate works of a very different genre: in relation to the violin production of 1733, we find the publication of "XII Concertos for Violin solo with XXIV Capriccios ad Libitum" by Antonio Locatelli, which give the Capriccio the meaning of abstruse instrumental expression,

enigmatic and with a marked virtuoso vocation. A similar conception is manifested by many other composers/violinists: Tartini calls Capriccios even some concerto cadenzas. But it is with Paganini's 24 Capriccios op.1 that the term becomes "musical" *and* virtuoso *and* technical (actually, "transcendental") by definition, while sharing the characteristic sphere of the studio, and perhaps reconnecting with the violin precedents of Kreutzer and Rode (who wrote Capriccios, in 1807 and 1815, respectively).

Fundamentally self-taught, intuitive, anti-traditional and anti-scholastic in relation to the manner of holding the instrument, Paganini was gifted with a physical conformation that naturally predisposed him to string instruments.

The scholars interested in the Paganini case talk about a very agile hand, particularly mobile in the articulations, which gave the fingers an incredible speed of movement. Vis-à-vis the flexibility of the wrist, "it seems like a handkerchief tied to the tip of a cane" wrote Francesco Bennati (his friend and doctor who treated him for years): "Paganini's hand was not larger than it should be, but he doubled it with the extendibility of all its parts. So, for example, he was able to impart to the first phalanges of the left hand, that touch the strings, a movement of natural flexion, and this with the utmost easiness, precision and speed".

The phenomenal and transcendental development of the violin technique, that is to say the way of producing the sound through an in-depth study of technical methodologies (often conceived by Paganini) and the broadening of the "bowing" range could therefore be verified on the violin by the exceptional performer-composer before being delivered to posterity as a precious inheritance. But Paganini was not content enough: he went beyond virtuosity and the technical research became the source of ingenious timbre and harmonic novelties. Composed in groups (six+six+twelve) in different moments, probably as from 1802 and completed in 1817, the Capriccios were ordained in the succession known three years later, when the Ricordi edition was published with two collections of Sonatas for violin and guitar and of Quartets for strings and guitar. In the manuscript appear few dynamic indications and rare specifications of performing character, even if a few adjectives written on top of

each work (like the “agitato” in the fifth, the “posato” in the seventh, fifteenth and penultimate, the “amoroso” of the twenty-first) and a few more written in the parts give some expressive advice and constitute a novelty which can be considered like a suggestive anticipation of those captions that will be common in the Romantic era, while the free form chosen for the Capriccios allowed the author to indulge over strictly instrumental solutions, without worrying over the structural character.

It would be sufficient to list the direct and indirect legacies set off by the 24 Capriccios (amongst which the “simple harmonizations” i.e. the piano accompaniments added by Schumann to a few Capriccios: a singular act of devotion and of affection towards the author-performer to whom he owed the revelation of his authentic musical vocation, after having heard Paganini play at a concert in Frankfurt in 1820) to assess their historical and stylistic importance.

Fully justified is the author’s dedication “Alli artisti” (*to artists*) (as if to say: it is not stuff for amateurs, as opposed to the contemporary Quartets for strings and guitar) with which they were published in 1820, and the role of forerunner that he had in the Romantic virtuoso literature (specifically in relation to the violin, mostly unexpressed since the times of Bach’s Sonatas) which otherwise found especially in the piano the natural means to express itself.

Paganini’s ingenious ideas in the Capriccios are astounding and recognizable also by those who do not know the violin technique. But for instrumentalists, the surprising (and problematic) moments are numerous: to start with the dizzy brilliancy of the arpeggios in “balzato” of the first Capriccio in E major. But how could one describe the onomatopoeic climate of the ninth with the double strings which evoke the sound of fanfares (like in the fourteenth), the theatrical naturalistic imitations (“on the board imitating the flute”, one reads on the part) and the hunting atmosphere of the *ritornello* known with the title “La caccia” (“The hunting”)? Known as the “Capriccio della risata” (Capriccio of the laugh), for the chromatic descent by thirds which characterizes the opening, the thirteenth Capriccio is in the form of Scherzo, but with a central section of *concitato* character. Other passages of great technical boldness and

extraordinary efficacy can be found in the fifth Capriccio in A minor (a daring bowing which produces a kind of original 'rhythmical melody') or in the "tremolo con la mano sinistra unito alla melodia" (*tremolo with the left hand combined with the melody*) which characterizes the following one. Elsewhere the passages are distributed on different strings in imitation of a vocal duet (in the twenty-first) and in general the technical solutions always have an amazingly apparent theatrical idea. The last Capriccio owes much of its fame to the famous series of variations (from Brahms and Rachmaninov to Lutoslawski and Lloyd-Webber) which used the happy leading theme. On the other hand also Paganini, for the twenty-fourth Capriccio, adopted the unusual form of the theme with variations (eleven), almost wanting to sum up in a few minutes the new expressive and technical world that he had invented for the violin. In reality, the universe of the Capriccios, pieces that, as it seems, Paganini never performed in public because he obviously mostly considered them didactic works, is a striking parade of an astonishing violin vocabulary (double trills in unison, *pizzicati* with the left hand, unthinkable bowings, wide chords, exhaustive exploitation of the acute register) from which, nevertheless, one gets the impression of a musical adventure in which the technique is at the service of imagination and of a passionate ability to experiment, widening in every direction the instrumental possibilities and the timbre perspective of the violin which like and more than in Bach sometimes stops being a simple voice and becomes a true orchestra.

Angelo Foletto

Paganini's *Capriccios* are normally performed without "ritornelli". The "ritornelli" call for an appropriate interpretation: they are not just repetitions but some true and real musical moments which are very different from each other. For this Super Audio CD recording I have performed the Capriccios in their integral version.

Salvatore Accardo

Translated by Angelica Suanno

