

# LOS CAPRICHOS PARA VIOLÍN SOLO, OP. I DE PAGANINI Y SU REELABORACIÓN PARA PIANO DE SCHUMANN Y LISZT: ANÁLISIS DE LOS NOS. 1 Y 9

CARLOS MIGUEL TOC POLANCO  
FABRIZIO AMMETTO  
ALEJANDRA BEJAR BARTOLO

## RESUMEN

En 1820 el renombrado editor Giovanni Ricordi publicó en Milán los 24 Caprichos para violín solo, op. I del célebre virtuoso y compositor Niccolò Paganini (1782-1840), que representan –aún hoy en día– una de las aportaciones históricas más significativas al desarrollo de la técnica instrumental del violín. El éxito extraordinario en toda Europa de la edición de Ricordi de los Caprichos de Paganini contribuyó a estimular la emulación de estas composiciones entre otros virtuosos de la época, y no solamente violinistas. Dos jóvenes pianistas –Robert Schumann y Franz Liszt– reelaboraron para piano dos tercios del contenido de la colección de Paganini, enfatizando tanto el “lado poético” como el “lado virtuoso” de estas obras. En el artículo se proporciona un análisis detallado (formal, estructural y armónico) de dos Caprichos significativos del op. I de Paganini.

**Palabras Clave:** técnica instrumental; virtuosismo; estructura formal; análisis armónico; transcripción-reelaboración.

## 1. INTRODUCCIÓN

El número total de las composiciones para violín solo del virtuoso italiano Niccolò Paganini (Génova, 1782 - Niza, 1840) es bastante limitado<sup>1</sup>. Además de

---

1. Informaciones detalladas sobre la vida y la obra de Paganini se pueden leer en los siguientes libros y enciclopedias: BERRI, Pietro. *Paganini. La vita e le opere*. Milano: Bompiani, 1982; PREFUMO, Danilo-CANTÙ, Alberto. *Le opere di Paganini*. Genova: Sagep, 1982; BERRI, Pietro-NEILL, Edward. Paganini, Niccolò, en *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Le biografie*, Alberto Basso (ed.). Torino: UTET,

sus celeberrimos *Caprichos*, el catálogo incluye la *Sonata a violino solo* (M.S. 6)<sup>2</sup> escrita en los años 1805-09 (mientras que Paganini estaba en la corte de Lucca, al servicio de la princesa Elisa Baciocchi, hermana menor de Napoleón Bonaparte), dos versiones –la primera de las cuales escrita en Nápoles en 1821– de las variaciones sobre la aria *Nel cor più non mi sento* (M.S. 446) de la ópera *La bella molinara* de Giovanni Paisiello y las variaciones sobre *God save the King* (M.S. 56), compuestas en 1829 durante una afortunada *tournee* en Alemania. Además, han llegado a nosotros –en copias no autógrafas– *Quattro studi* (escritos durante su juventud, seguramente para el marqués Filippo Carrega de Génova, un entusiasta violinista aficionado) y el *Caprice d'adieu composé pour son ami M.E. Eliason* (primer violín de la London Philharmonic Orchestra), compuesto en 1833.

Por otro lado, no se pueden considerar composiciones para violín solo ni el *Inno patriottico con variazioni* (M.S. 81), ni el *Tema variato* (M.S. 82)<sup>3</sup>: de hecho, aunque existe solamente la parte del violín –en ambos casos en copias manuscritas no autógrafas– en realidad se trata de composiciones juveniles (fechables a finales del siglo XVIII) que prevén un acompañamiento instrumental, muy probablemente para guitarra. (Esta tesis está sustentada en la *Introducción a la edición crítica del Inno patriottico*<sup>4</sup>, en donde se ha proporcionado una reconstrucción de la parte faltante para la guitarra, con base en la comparación de patrones compositivos de Paganini recabados de sus composiciones contemporáneas.)

De cualquier manera, es muy útil comparar los aspectos técnicos presentes en las primeras tres composiciones virtuosísticas del Paganini adolescente –las *Variazioni sulla «Carmagnola»* (M.S. 1) de 1795 y los ya mencionados *Inno patriottico* y *Tema variato*– con los que se reencontrarán en los más maduros *Caprichos*:

---

1985-1988, vol. V (1986), pp. 500-510; NEILL, Edward. Paganini, Niccolò, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell. London: Macmillan, 2001, vol. XVIII, pp. 887-894; GRISLEY, Roberto. Paganini, Niccolò, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: [...] zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter-Stuttgart: Metzler, 1994-2007, vol. XII (2004), cols. 1547-1552.

2. Esta tipología de sigla es utilizada en MORETTI, Maria Rosa-SORRENTO, Anna (eds.). *Catálogo temático delle musiche di Niccolò Paganini*. Genova: Comune di Genova, 1982.

3. La parte del violín ha sido publicada por primera vez (con una reproducción en facsímil) en PAGANINI, Niccolò. *Tema variato per violino, a cura di Edward Neill*. Milano: Suvini Zerboni, 1999.

4. Ver PAGANINI, Niccolò. *Inno patriottico con variazioni per violino e chitarra, edizione critica con ricostituzione dell'accompagnamento chitarristico a cura di Fabrizio Ammetto* (prima edizione assoluta). Milano: Curci, 2004.

posiciones agudas, dobles cuerdas, rápidos arpeggios en agrupamientos rítmicos irregulares, variedad de difíciles golpes de arco, etc. Por otro lado, por lo menos dos elementos habituales de la técnica funambulesca de Paganini están ausentes en los Caprichos: los efectos tímbricos “al ponticello” y, sobre todo, los armónicos simples y dobles.

Las aportaciones más importantes de Paganini al desarrollo histórico de la técnica del violín se pueden resumir en el siguiente listado:<sup>5</sup>

1. uso regular de sonidos agudos y agudísimos;
2. desarrollo sin precedentes de la técnica de tocar en una sola cuerda, utilizando todos los recursos tímbricos: se concluye así el proceso iniciado por Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) y continuado por Bartolomeo Campagnoli (1751-1827);
3. creación –casi de la nada– de la técnica de los sonidos armónicos, simples y dobles, naturales y artificiales (de tercera, cuarta, quinta y octava);
4. manejo de secuencias continuas de dobles cuerdas (terceras, sextas, octavas, décimas), así como del tremolo en la mano izquierda junto con la melodía y del *pizzicato* en la mano izquierda, solo o unido a la melodía;
5. enriquecimiento de los golpes de arco tradicionales con las más variadas combinaciones de *staccato*, *staccato volante*, *spiccato*, *sautille*, *ricochet*, etc.;
6. uso de los más diversos tipos de *scordatura*, técnica que –de todas formas– termina con Paganini.

## LOS 24 CAPRICHOS PARA VIOLÍN SOLO, OP. I DE PAGANINI

De los 24 Caprichos de Paganini existe el autógrafo<sup>6</sup>, constituido por 44 páginas en formato oblongo con diez pentagramas por página, en cuya portada se lee: «N° 24 Capricci per violino | di | Niccolò Paganini | Dedicati alli Artisti | Opera 1a | I primi Dodici parte 1a | altri Dodici D.n.2a». En realidad, los Caprichos están contenidos en tres diferentes fascículos: el primero y el segundo incluyen seis com-

---

5. Ver PORTA, Enzo. *Il violino nella storia*. Torino: EDT, 2000, p. 72.

6. Propiedad de “Casa Ricordi” (Milano), publicado en facsímil en 1974.

posiciones cada uno,<sup>7</sup> mientras que el tercero doce<sup>8</sup>. El autógrafo demuestra que Paganini concibió sus Caprichos como una colección orgánica y conectada por un maravilloso hilo continuo. Lo demuestra la subdivisión en más fascículos, y, por lo tanto, el hecho de que Paganini pensó en una planificación precisa de la obra, que fue concluida y coronada por un grupo de variaciones sobre su propio tema (Capricho no. 24) en el cual se resumen las características distintivas de su estilo y técnica propia [Fig. 1].

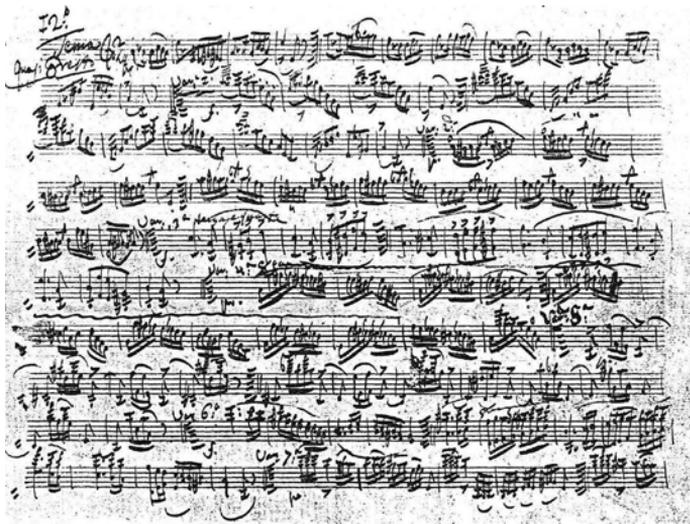


Fig. 1 – Niccolò Paganini, Capricho no. 24 (c. 1-89)<sup>9</sup>. Manuscrito autógrafo (ca. 1816)<sup>10</sup>

Más problemática es la cuestión de la fecha de composición de los Caprichos. La primera impresión de Ricordi (Milano) fue puesta en venta en 1820, aunque las placas grabadas por Ricordi llevan la fecha del 24 de noviembre de 1817. Paganini

7. El primer fascículo («Opera 1:ma | N. 6. Capricci per violino | di | Niccolò Paganini») incluye los nos. 1-6; el segundo fascículo («Opera 2:da | N. 6. Capricci per violino | di | Niccolò Paganini») incluye los nos. 7-12.

8. El tercer fascículo («Opera 3:za | N. 12. Capricci per violino | di N. Paganini») incluye los nos. 13-24.

9. Se utilizan las abreviaturas «c.» y «cc.» para indicar “compás” y “compases”, respectivamente.

10. Imagen de dominio público disponible en <[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini\\_Capricci\\_manoscritto\\_originale.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini_Capricci_manoscritto_originale.pdf)> (fecha de consulta: 23.04.2018).

fue presentado a Giovanni Ricordi (1785-1853) por el violinista, violista y compositor Alessandro Rolla (1757-1841), quien había conocido a Paganini en Parma en 1796 (y que desde 1802 era director de la Orchestra del Teatro alla Scala en donde el violinista-virtuoso genovés había ofrecido numerosos conciertos): una carta de Paganini todavía inédita<sup>11</sup> fechada «Milano, 22 ottobre 1813» y dirigida a Giovanni Ricordi demuestra que los dos personajes ya se conocían desde algún tiempo. Pero, considerando que Paganini había ya designado como «Op. 1» una serie de *Tre Quartetti per archi* –escritos en 1815 y dedicados al rey Vittorio Emanuele I (1759-1824)– la composición del nuevo «Op. 1» de los Caprichos se puede colocar alrededor de 1816. Resulta muy claro que Paganini consideraba los Caprichos como su primera obra ‘oficial’ impresa, por lo menos por el compromiso asumido por Ricordi de garantizar su difusión en Italia y en el extranjero.

Según las fuentes documentales de la época, parece que Paganini nunca tocó en público sus Caprichos op. 1, probablemente por considerarlos como una serie de estudios más adecuados –por lo menos en aquel entonces– a la ejercitación privada (o la didáctica) que a la ejecución en concierto. Se tiene que considerar que el público musical de la primera mitad del siglo XIX no toleraría ejecuciones centradas en un repertorio solamente instrumental y, además, realizado por un solo instrumento. (Finalmente, también se tiene que tener en cuenta que la duración de toda la serie de los Caprichos, con las repeticiones requeridas por el autor, excede en gran medida los sesenta minutos de duración.) Sin embargo, los Caprichos trascienden abundantemente el propósito didáctico para el que Paganini los concibió, en el mismo sentido en el cual hoy en día se consideran los Estudios de Chopin, es decir, como una gran simbiosis entre el contenido musical y la técnica instrumental. Desde un punto de vista histórico estas composiciones de Paganini se colocaron –desde su primera aparición– como una auténtica novedad; los antecedentes análogos más inmediatos de Rodolphe Kreutzer (1766-1831) y Pierre Rode (1774-1830) fueron sin duda conocidos por Paganini, habiendo él interpretado repetidamente las composiciones para violín de esos autores. Sin embargo, el antecedente más directo de los Caprichos de Paganini se debe buscar en los Caprichos de Pietro Antonio Locatelli, contenido en los doce Conciertos del

---

11. Hace unos años de propiedad del vendedor de antigüedades Albi Rosenthal (1914-2004).

*Arte del Violino*, op. III (1733), posteriormente publicados separados del contexto orquestal, como composiciones autónomas.<sup>12</sup>

El éxito y el “escándalo” que suscitó la edición de Ricordi de los Caprichos de Paganini, difundida en toda Europa, contribuyeron a estimular la emulación de estas composiciones entre otros virtuosos de la época<sup>13</sup>, algunos de los cuales tuvieron que “capitular” con la justificación que Paganini había escrito música imposible a ejecutarse. En particular, se ponía en duda aquel doble trino al unísono del *Capriccio III* (compás 24), que aún hoy en día se considera imposible de realizarse. Pero, ¿hubiera tenido sentido escribir música que el mismo compositor no pudiese interpretarla?<sup>14</sup>

Los 24 *Caprichos* de Paganini representan un punto culminante del repertorio para violín de cualquier época: el op. I está significativamente dedicado “a los artistas”. A lo largo de los años, han aparecido muchas ediciones, cada vez más precisas en cuanto a fidelidad al texto.<sup>15</sup>

---

12. Para un panorama general sobre la historia de la técnica del violín, véase BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford - New York: Oxford University Press, 1990.

13. Un estudio sobre la figura del músico virtuoso desde la época barroca hasta el Romanticismo se puede leer en DEAVILLE, James. La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt, en *Enciclopedia della musica*, Jean-Jacques Nattiez (ed.). Torino: Einaudi, 2001-2005, vol. IV (Storia della musica europea, 2004), pp. 803-825

14. Se tienen que considerar también las características físicas especiales de Paganini, así como las describió su médico personal, Francesco Bennati: «la mano de Paganini aunque de tamaño normal, tenía una capacidad de extenderse al doble debido a la elasticidad de los ligamentos capsulares de los hombros, de la muñeca y de las falanges y en su mano izquierda que tocaba las cuerdas, tenía una extraordinaria flexibilidad de las primeras articulaciones que le permitían, sin cambiar de posición la mano, moverse en forma lateral sin tensión anormal, haciéndolo con facilidad, precisión y rapidez» (BENNATI, Francesco. Notice Physiologique sur Paganini, en *Revue de Paris*, XXVI, 1831, pp. 52-60).

15. Después de la edición princeps de Ricordi (1820), la de un tal editor florentino Lorenzi (1830) –probablemente no autorizada–, y la segunda edición de Ricordi (1836), han aparecido muchas ediciones a cargo de diferentes violinistas: Ferdinand David (1870), Guido Papini (1872), Edmund Singer (1892), Emil Kross (1912), Carl Flesch (1913), Gaston Marchet (1920), Enrico Polo (1921), Fanfulla Lari (1922), Harold Berkley (1944), Alberto Poltronieri (1945), Michelangelo Abbado (1946), Demetrios C. Dounis (1949), Franz Schmidtner (1954), Rémy Príncipe (1958), Adia Ghertovici (1960), Paul Sladek (1965), Ivan Galamian (1973), Tadeusz Wronski (1974), Abram Iljitsch Jampolski (1975), Franco Gulli (1982), Salvatore Accardo (1988), Renato Barbieri (1990). Además, resulta didácticamente interesante la edición de los Caprichos de Paganini a cargo de Emil Kross (1922) porque, siguiendo un criterio pedagógico (personal), modifica el orden original de las composiciones (nos. 16, 5, 11, 18, 15, 21, 22, 7, 14, 13, 12, 9, 8, 1, 23, 6, 19, 18, 2, 3, 20, 4, 17, 24).

### 3. ANÁLISIS DEL CAPRICHIO NO. 1, EN MI MAYOR

El primer *Capriccio del op. 1* de Paganini utiliza principalmente la técnica del ricochet, un ágil golpe de arco basado completamente en el rebote natural de la vara a través de las cuatro cuerdas del violín, haciendo estallar las notas de los arpeggios rápidos en grupos de cuatro triples corcheas<sup>16</sup>. Esta escritura se alterna esporádicamente con escalas en dobles cuerdas de terceras (descendentes o ascendentes) –en tresillos de dobles corcheas– y con acordes partidos en dobles corcheas [Fig. 2].

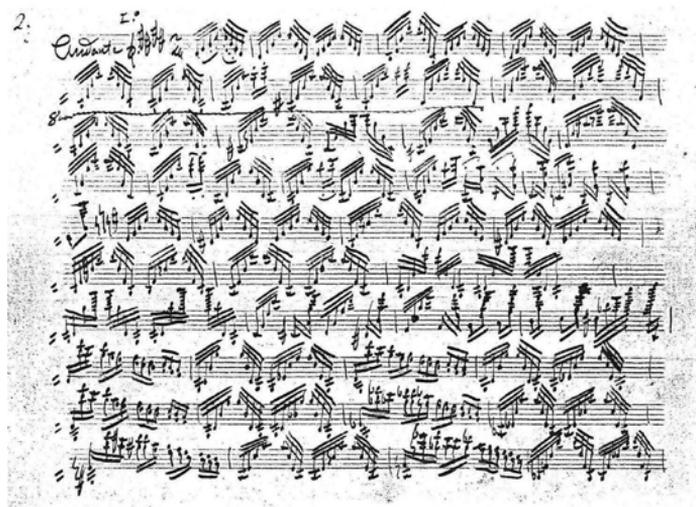


Fig. 2 – Niccolò Paganini, Capriccio no. 1 (cc. 1-38).  
Manuscrito autógrafo (ca. 1816)<sup>17</sup>

A nivel formal, el Capriccio no. 1 es un “preludio” tripartido (cc. 1-16/I, 16/II-52/I, 52/II-76), con alternancia modal (Mi mayor - Mi menor) y una sucesión

16. El ricochet había sido utilizado también por otros compositores no violinistas: un ejemplo muy famoso se encuentra en la conclusión de la cadencia –antes de la “re-exposición” del primer tema– en el primer movimiento del Concerto en Mi menor para violín op. 64 (1838-44) de Felix Mendelssohn (1809-1847)

17. Imagen de dominio público disponible en <[http://hz.imsdp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini\\_Capricci\\_manuscrito\\_originale.pdf](http://hz.imsdp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini_Capricci_manuscrito_originale.pdf)> (fecha de consulta: 30.04.2018).

de modulaciones continuas (o mejor dicho, de inestabilidad armónica), especialmente en la parte central.

A nivel estructural, los elementos constitutivos del Capricho no. 1 son esencialmente tres: (A) el arpegio de triples corcheas (tanto en la versión ascendente [Aa] como en la descendente [Ab], en su estado fundamental o en alguna inversión; con la cuarta y quinta doble corchea –en función de pedal de tónica– en un rango más grave de la tercera y sexta doble corchea [Ac])<sup>18</sup>; (B) los grupos de dos dobles corcheas ascendentes con salto de tercera o cuarta [Ba]<sup>19</sup>, con acordes partidos de cuatro notas [Bb]<sup>20</sup>, descendentes [Bc]<sup>21</sup>; (C) las escalas de terceras en tresillos de dobles corcheas, descendentes [Ca]<sup>22</sup> o ascendentes [Cb].<sup>23</sup>

El Capricho no. 1, con indicación agógica *Andante*, está escrito en tiempo 2/4 y empieza con anacrusa. Se trata de un aspecto curioso y subestimado en la ejecución (y al oído): de hecho, a nivel armónico en los primeros cuatro compases encontramos una alternancia del arpegio de tónica (Mi) –en el movimiento “débil” del compás– con el acorde de dominante (Si) –en el movimiento “fuerte” del compás– y no lo contrario, ¡como parecería! Los cc. 1-16/I están en la tonalidad básica y utilizan los grados principales (I, IV, V), con pocas excepciones. En el c. 5/II aparece un II grado en primera inversión cuya tercera mayor (La#) en el bajo produce un diseño cromático ascendente (Sol#-La-La#-Si) en los cc. 4/II-6/I. Después, los cc. 9-11 están basados en diferentes inversiones del acorde de séptima disminuida construido sobre el IV grado alterado (La#-Do#-Mi-Sol). La primera parte del Capricho se concluye con una sucesión de acordes partidos, en su estado fundamental o en inversión (cc. 14/II-16/I), que reafirman la tonalidad de Mi mayor: IV - I - IV - IV alterado (y con el Do natural) - V en segunda inversión - V (en estado fundamental) - I.

En el c. 16/II empieza una segunda sección en tonalidad menor (los primeros cuatro compases de esta sección son la transposición modal literal de los cc. 1-4/I).

---

18. cc. 68 y siguientes.

19. cc. 5/I, 6/I, 12/I, 13/I, 14/I, etc.

20. En esta agrupación se pueden incluir también los dos únicos casos de corcheas con acordes partidos (cc. 16/I y 52/I): de hecho, se trata de una ampliación rítmica del módulo Bb.

21. cc. 26/II, 56/I, 66/II.

22. cc. 27, 29, 31, 33, 35, 37, 54, 63.

23. cc. 58, 67.

A partir del c. 20/II, bajando del Re# al Re natural, con el movimiento contrario Si<sub>2</sub>-La<sub>2</sub> y Si<sub>4</sub>-Do<sub>5</sub>, y utilizando las notas comunes Fa#<sub>3</sub> y Re<sub>4</sub>, se llega al acorde de séptima de dominante de Sol mayor, tonalidad reafirmada en los dos compases siguientes (22 y 23), gracias también a la resonancia armoniosa de las cuerdas sueltas Sol<sub>2</sub> y Re<sub>3</sub> del violín. Los cc. 24-26 ofrecen una estupenda ejemplificación de intensificación armónica que, gracias a la construcción de acordes sobre una escala cromática-melódica (de Do<sub>3</sub> a Do#<sub>4</sub>), crea una tensión continua, aunque quedándose en la tonalidad de Sol mayor: IV - V del V (con séptima) - V - V del VI (con séptima) - VI - V - I - V - I - IV - IV alterado (acorde de séptima disminuida); este último acorde llega a una escala descendente (en terceras) en tresillos de dobles corcheas, armónicamente quinto grado de Sol mayor (atestiguado por el Re<sub>3</sub> suelto inicial, c. 27/I). Los cc. 28-29, que alternan el I grado con el VII (con un acorde disminuido) y el V, están repetidos (cc. 30-31) casi para confirmar armónicamente un nuevo punto de partida: de hecho, en el c. 32 empieza una larga progresión melódica-armónica que sube cromáticamente (La<sub>b</sub>, La, Si<sub>b</sub>, Si, Do). Aprovechando el cambio modal (Sol mayor-Sol menor, c. 32) y utilizando las dos notas comunes del acorde menor (c. 32/II) se llega al acorde de séptima de dominante de La bemol mayor (Mi<sub>b</sub>-Sol-Si<sub>b</sub>-Re<sub>b</sub>). A través del mismo procedimiento se pasa a La mayor (en este caso gracias también a la enarmonía La bemol menor = Sol sostenido menor, c. 34/II-35), y después a Si bemol mayor (desde el c. 37). En el c. 39, aprovechando las dos notas comunes del c. 38/II (Re bemol y Si bemol) se obtiene el acorde de séptima de dominante de Si mayor, gracias al cambio enarmónico (Sol<sub>b</sub>=Fa#, Si<sub>b</sub>=La#, Re<sub>b</sub>=Do#) y a la introducción del Mi (natural). En los cc. 40-41, que utilizan el mismo procedimiento armónico de los dos compases anteriores (con exclusión del cambio enarmónico), se llega al acorde de Do mayor (c. 42/I), siguiendo el mismo esquema armónico. Pero, esta vez, después del acorde de séptima de dominante de Re bemol mayor (c. 43/II), una pausa de negra –la única en todo el Capricho– bloquea la “espiral” ascendente.

En los cc. 44/I-46/I, la tonalidad de Re bemol mayor es utilizada para retomar el motivo inicial de la composición, alternando nuevamente el I grado (en los movimientos “débiles” de los compases) con el VII y el V (en los movimientos “fuertes”). Esta reaparición temática después de un silencio repentino nos podría

hacer creer en una especie de re-exposición, aunque aparece injustificada desde un punto de vista armónico (el Mi mayor reaparecerá en el c. 52, anunciado también por el cambio de la armadura de clave). En el c. 46/II aparece el cambio enarmónico de Re bemol menor a Do sostenido menor, aunque a la escucha los compases siguientes repiten el mismo contenido de los dos compases anteriores. En el c. 48/II se aprovecha del hecho que las notas Do#-Mi (además de continuar de ser percibidas como I y III grado del acorde de tónica de Do sostenido menor, sin la quinta) pueden ser consideradas también como un acorde de La mayor sin la fundamental: de hecho, en el c. 49 se encuentra el acorde de séptima de dominante (en segunda inversión) y después el acorde completo de La mayor. A partir de este momento, considerando el acorde de La mayor como IV grado de la tonalidad básica, comienza la concatenación de acordes que conducirán a la tonalidad de Mi mayor: acorde de séptima disminuida sobre el IV grado alterado (c. 50/I), V grado sin y con séptima en el bajo (c. 50/II) y, finalmente, la clásica fórmula de cadencia I - IV - V (en segunda inversión) - V - I. El aterrizaje en la tonalidad de Mi mayor se enfatiza también por la presencia del acorde partido en corcheas, figuras musicales que aparecen solo en este punto en todo el Capricho. Con la re-exposición del golpe de arco ricochet, interrumpido solamente cuatro veces por las escalas de terceras en tresillos de dobles corcheas (cc. 54, 58, 63, 67), desde el c. 52/II el Capricho se mantiene armónicamente estable en la tonalidad básica, alternando los acordes de los grados principales –I, IV (alterado o no), V– a veces utilizando la escala mayor armónica (es decir con el segundo tetracordio extraído de escala paralela menor armónica: Si, Do “natural”, Re#, Mi), y solo raramente alcanzando el II y el VII grado (cc. 71-73). La secuencia armónica de los cc. 52/II-56/I (fielmente repetida en los cc. 56/II-60/I, en una textura más aguda) es I - IV - I - IV - V (en segunda inversión y luego en su estado fundamental) - I. El c. 53 (y después el 57) resulta muy interesante: sobre un doble pedal de tónica (Mi<sub>3</sub>-Mi<sub>4</sub>, luego Mi<sub>3</sub>-Mi<sub>5</sub>), el IV grado en segunda inversión –con el uso de la escala mayor armónica– es seguido por un acorde que parece una doble apoyatura al acorde de tónica siguiente, aunque en este caso el Sol natural (cc. 53/II y 57/II) se tendría que interpretar como Fa doble sostenido, “simplificado” en la notación de Paganini. En el c. 60/II continua por cuatro veces la alternancia I grado - IV grado (con el Do natural), y en dos casos el

V grado (siempre en segunda inversión y después en su estado fundamental) está precedido por el acorde de séptima disminuida sobre el IV grado alterado (cc. 62/II-63, 66/II-67). Desde el c. 68 el cantino del violín (Mi<sub>4</sub>), señalado por el mismo Paganini con el número «0» (único caso de “digitación tímbrica” autógrafa presente en el Capricho no. 1), funge de pedal de tónica.

Desde el punto de vista de la dinámica las únicas indicaciones autógrafas se encuentran en los cc. 72 (“piano”) y 74 (“forte”).

En este Capricho no es solo la mano derecha del ejecutante la que está especialmente implicada desde el punto de vista técnico, sino que también la mano izquierda está sujeta a cambios rápidos de posición, contracciones y extensiones particularmente arduas: de hecho, en el c. 22/II se encuentra un intervalo de decimotercera (Si<sub>3</sub>-Sol<sub>3</sub>), ¡alcanzado extendiendo el cuarto dedo desde la primera posición! Un alto grado de virtuosismo se requiere también al intérprete de este Capricho en los cc. 60-61: el arpeggio descendente es diferente del ascendente y, al cambiar la quinta y la décima tercera triple corchea (Mi<sub>5</sub> → Sol#<sub>5</sub>, Mi<sub>5</sub> → La<sub>5</sub>), Paganini demanda una perfecta sincronía entre arco y mano izquierda.

Paganini tenía que conocer ciertamente la colección del op. III de Locatelli (publicado en 1733): el Capricho no. 1 del virtuoso genovés muestra notables afinidades con el *incipit* del Capricho no. 7 (del Concierto op. III no. 4, I movimiento) de su antecesor. El ejemplo muestra incluso la misma concatenación de acordes con el uso de las mismas posiciones de la mano izquierda, aunque en Paganini los cambios son mucho más rápidos [Figs. 3-4].



Fig. 3 – Pietro Antonio Locatelli, Capricho no. 7 (cc. 69-72/II), del Concierto op. III n. 4, I movimiento



Fig. 4 – Niccolò Paganini, Capricho no. 1 (cc. 1-2/I)

#### 4. ANÁLISIS DEL CAPRICO NO. 9, EN MI MAYOR

Un perfecto equilibrio entre el espíritu virtuoso y la originalidad musical se logra en el Capricho no. 9 (Allegretto, en 2/4), claro ejemplo de entre los más bellos y justamente famosos [Fig. 5].



Fig. 5 – Niccolò Paganini, Capricho no. 9 (cc. 1-61).  
Manuscrito autógrafa (ca. 1816)<sup>24</sup>

La composición comienza con dobles cuerdas, antes «sulla tastiera imitando il Flauto» (“en el diapasón imitando a la flauta”) y después «imitando il Corno sulla III e IV corda» (“imitando el corno sobre la tercera y cuarta cuerda”). Fue sobre todo la evocación de los cuernos que estimuló para este Capricho el título apócrifo de *La caccia*. Sin embargo, hay que notar que la imitación en el violín de los cuernos (y más en general de los instrumentos de viento) no es de ninguna manera una invención de Paganini, sino que tiene sus raíces en cierta ‘extravagancia’ del período barroco: es suficiente recordar el Concierto para cuerdas op. IV no. 8 «a imitazione

24. Imagen de dominio público disponible en <[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini\\_Capricci\\_manoscritto\\_originale.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini_Capricci_manoscritto_originale.pdf)> (fecha de consulta: 01.05.2018).

dei corni da caccia» («en imitación de los cuernos de caza») de Locatelli, o los famosos conciertos de Antonio Vivaldi del op. VIII (el no. 10, titulado «La caccia» y el tercer movimiento del no. 3, «L'autunno»).

Desde un punto de vista formal el Capricho no. 9 es un rondó (ABACA) en el cual las tres apariciones del tema principal “de caza”, en Mi mayor, se entremezclan con dos episodios distintos, en Mi menor y en La menor (este último, con grupos de cuatro triples corcheas en ricochet y cambios continuos de posición, recuerda el Rondó del primer Concierto op. 6 para violín y orquesta del mismo Paganini). En este Capricho el cambio de una sección a otra está subrayado también por los continuos contrastes dinámicos: ‘A’ comienza y termina siempre en “piano”, ‘B’ y ‘C’ están siempre en “forte”. Ésta es la estructura general:

A	A'	B	A''
cc. 1-4	cc. 4-8	cc. 8-12	cc. 12-16
flauta” ( <i>dolce/piano</i> )	“flauta”	“corno” ( <i>forte</i> )	“flauta” - “corno” - “flauta”

El motivo ‘A’ del rondó, idéntico las tres veces que aparece<sup>25</sup>, utiliza pocas notas: 7 para “imitar la flauta” (Sol#<sub>3</sub>, Si<sub>3</sub>, Mi<sub>4</sub>, Fa#<sub>4</sub>, Sol#<sub>4</sub>, La<sub>4</sub>, Si<sub>4</sub>)<sup>26</sup>, 8 para “imitar el corno” (Sol#<sub>2</sub>, Si<sub>2</sub>, Mi<sub>3</sub>, Fa#<sub>3</sub>, Sol#<sub>3</sub>, La<sub>3</sub>, Si<sub>3</sub>, Do#<sub>4</sub>). Estas dos pequeñas series están conformadas por las mismas notas a una distancia de octava; y no solamente, sino que evocan la serie de los armónicos (V, VI, VIII, IX, X, XI [*sic*], XII) de un instrumento que está “en Mi”. En realidad, Paganini utilizó un mismo tipo de escritura –con intervalos de terceras, alternados con intervalos de quintas “de los cuernos” (Si-Fa#) y de sexta (Sol#-Mi)– tanto en las secciones que imitan la flauta como en las que imitan los cuernos. En cambio, la búsqueda del efecto onomatopéyico está en la diferenciación de las sonoridades prescritas y en las modalidades de ejecución requeridas: la flauta se evoca con un sonido “dulce” (“piano”) y “en el diapasón” (prescripciones autográficas); los cuernos son imitados tanto con la sonoridad “forte” como con el uso de la tercera y cuarta cuerda del violín. La variedad de los 16 compases que constituyen el elemento ‘A’ del rondó es alcanzada por Paganini

25. Con la única excepción de la prolongación conclusiva al final del Capricho, en los cc. 110/II-111.

26. Para especificar la altura de las notas, se utiliza el sistema según el cual el La del diapasón corresponde al La<sub>3</sub>.

gracias a la yuxtaposición de frases y semifrases asimétricas en su más pequeña estructuración, cuya alternancia se intensifica en los últimos 4 compases:

A	A'	B	A''
cc. 1-4	cc. 4-8	cc. 8-12	cc. 12-16
“flauta” ( <i>dolce/piano</i> )	“flauta”	“corno” ( <i>forte</i> )	“flauta”-“corno”-“flauta”
a b	a b'	c c	a b'

El ritmo dactílico –corchea y dos semicorcheas– que caracteriza a los primeros 16 compases es el único elemento de conexión con la sección ‘B’ del rondó, en tonalidad menor. Sin embargo, la diferencia radica en el hecho de que, aunque la primera sección está escrita completamente en dobles cuerdas, esta segunda sección refuerza con acordes (de tres y cuatro notas) solo las dos corcheas de cada compás: de esta manera es posible seguir cómodamente la secuencia del trayecto armónico. Desde el Mi menor inicial (c. 17/I, indicado por el cambio de armadura de clave), los grados de la escala utilizados –que se alternan con el I (en el tiempo fuerte del compás)– son el V (c. 17/II), el VI (c. 18/II) y el IV alterado con séptima (c. 19/II). Después de aterrizar en el V grado (en segunda inversión y después en su estado fundamental, c. 20), el aparecer del Re natural funge como V grado para modular a la tonalidad relativa de Sol mayor. Una conexión armónica parecida a la de los cc. 16-20 es ahora utilizada en los siguientes cuatro compases (21-24): I - V - I - IV - V (en segunda inversión) - V (con séptima) - I. Los compases 25-28 regresan a Mi menor, pero modifican la alternancia de los acordes de tónica (en el movimiento ‘débil’ del compás) y de dominante (en el movimiento ‘fuerte’ del compás). En el c. 29 –y hasta el c. 32– comienza una progresión melódica-armónica, que desde un acorde de Mi mayor con séptima (c. 29/I), alternado con su resolución (La menor, c. 29/II), baja de grado para volver a Mi menor (c. 32/II) y permanecer allí hasta el final de la sección ‘B’ del rondó. En los últimos cuatro compases (33-36), la secuencia VI - IV alterado (con séptima) - V - VI conduce a un efectivo e inesperado acorde de sexta napolitana (c. 35/I).

La sección ‘C’ del Capricho no. 9 es muy distinta de las anteriores, por su tonalidad inicial (IV grado menor de la tonalidad básica), por su longitud (más del

doble de la sección 'B') y por los elementos musicales y técnico-instrumentales presentes. Esta sección se puede subdividir a su vez en dos subsecciones (cc. 52-68 y 68-94), cada una de las cuales empieza con los mismos elementos motivicos: un arpeggio descendente en octavas (el "gesto heroico"), alternado con escalas ascendentes hacia sonidos siempre más agudos del violín (Do<sub>6</sub>: c. 55/II; Re<sub>6</sub>: c. 59/II; Mi<sub>6</sub>: c. 71/II; Fa<sub>6</sub>: c. 75/II)<sup>27</sup>. El nuevo elemento virtuoso presentado aquí es el golpe de arco ricochet, cuya dificultad consiste en mantener la máxima igualdad rítmica y sonora en las cuatro triples corcheas implicadas; y no solo eso, sino que en algunos grupos de triples corcheas también la entonación es difícil de controlar, especialmente debido a la presencia de saltos rápidos.

Desde un punto de vista armónico, la sección 'C' sigue el siguiente trayecto: La menor (c. 52) → Mi mayor (c. 68); Do mayor (c. 68) → Mi mayor (c. 94) suspendido en el V grado. En términos armónicos, las "excursiones" son bastante limitadas: un par de veces Paganini recurre a las progresiones melódico-armónicas descendentes o ascendentes, generalmente con bloques de dos compases repetidos dos o tres veces (cc. 61-62 → 63-64; cc. 77-78 → 79-80 → 81-82). De cualquier manera, los grados de la escala utilizados son principalmente los fundamentales. Desde el c. 85, en el acorde de séptima disminuida Re#-Fa#-La-Do, se regresa de nuevo en Mi menor, tonalidad confirmada en los siguientes nueve compases antes de la última reaparición del motivo 'A' del rondó.

A nivel estructural, los elementos constitutivos del Capricho no. 9 son esencialmente cuatro: (A) el módulo rítmico dactílico de tres notas –descendentes (Aa)<sup>28</sup>, ascendentes (Ab)<sup>29</sup>, en combinación mixta con saltos (Ac)<sup>30</sup>, también con variantes Aa', Ab', Ac' (cc. 16-36)–; (B) la figuración rítmica corchea en anacrusa, negra con puntillo y tres corcheas (cc. 52/II-54/I, etc.), construida sobre al arpeggio; (C) el motivo escalar ascendente en triples corcheas en el rango de dos octavas (cc. 54/II-55, etc.); (D) la figuración rítmica de las cuatro triples corcheas seguidas por una corchea (cc. 61 y siguientes), en varias combinaciones melódicas. Sin embargo,

---

27. La nota más aguda de toda la colección del *op. I* de Paganini es el Do<sub>7</sub> (Capricho no. 7, c. 18/I).

28. Por ejemplo, en el c. 1.

29. Por ejemplo, en el c. 3.

30. Por ejemplo, en los cc. 8/II-9/I.

este último elemento estructural es sustancialmente una intensificación rítmica del elemento (A), sobre todo en la parte inicial (se compara el c. 1 con el c. 61).

## 5. LAS REELABORACIONES PARA PIANO DE ROBERT SCHUMANN Y FRANZ LISZT

En virtud de la escritura polifónica contenida en los Caprichos de Paganini, un buen número de estas composiciones fue reelaborado para piano por Robert Schumann (1810-1856) y Franz Liszt (1811-1886). El op. 3 (1832) de Schumann retoma –en orden de aparición– los nos. 5, 9, 11, 13, 19 y 16<sup>31</sup>, mientras que su sucesivo op. 10 (1832-33) reelabora –en orden de aparición– los nos. 12, 6, 10, 4, 2 y 3<sup>32</sup>. Por otro lado, Liszt utilizó seis Caprichos de Paganini en sus *Six Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* (1838, primera versión)<sup>33</sup>, que incluyen –en orden de aparición– los nos. 5, 6, 17, 1, 9 y 24.

Si se suman los Caprichos reelaborados por Liszt con los arreglados por Schumann se obtiene el número de quince. Además, dos de ellos –el Capricho no. 6 y el Capricho no. 9– fueron transcritos por ambos pianistas. Por otro lado, no fueron objeto de transcripción los Caprichos nos. 7, 8, 14, 15, 18, 20, 21, 22 y 23: resulta evidente que tanto Schumann como Liszt demostraron más interés por la primera parte de la colección de Paganini (las llamadas «Opera prima» y «Opera seconda», de acuerdo con la numeración original de Paganini, en lugar de los doce restantes, la «Opera terza»).

¿Por qué tanto interés en unas composiciones para violín solo por parte de dos grandes pianistas contemporáneos del virtuoso genovés?

El 11 de abril de 1830, Schumann –en aquel entonces de veinte años de edad– escuchó a Paganini en un concierto en Fráncfort del Meno, en Alemania. Sus comentarios a aquella ejecución evidenciaron sobre todo la capacidad de Paganini de crear una conexión magnética con el público:

---

31. SCHUMANN, Robert. *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini, op. 3*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1832].

32. SCHUMANN, Robert. *Sechs Konzert-Etüden nach Capricen von Paganini (segunda parte), op. 10*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1832-33].

33. LISZT, Franz. *Six Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1838] (primera versión).

Als Ich diesen zuerst hören sollten, meinte Ich, er würde mit einem nie dagesesenen Ton anfangen. Dann begann er und so dünn, so klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen warf, so schwankten diese herüber und hinüber.<sup>34</sup> (KREISIG, 1914, I: 15)

En seguida, en el prefacio a la edición de su op. 10, Schumann subrayó algo más:

Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen als sein eminentes Virtuosen-genie. [...] Florestan nennt ihn hier einem italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet.<sup>35</sup> (KREISIG, 1914, I: 212-213)

Para Schumann, antes del “Paganini virtuoso” existía el “Paganini compositor”: de hecho, del violinista italiano apreciaba sobre todo el “lado poético” («poetische Seite»)<sup>36</sup>. Esto resulta particularmente evidente analizando la transcripción de Schumann del Capricho no. 9 de Paganini, en donde en su reelaboración el pianista alemán busca enfatizar los elementos melódicos de la composición para violín [Fig. 6], subrayando también las relaciones estructurales entre las diferentes secciones: véase, por ejemplo, la tipología del acompañamiento inicial de la sección ‘A’ [Fig. 7] que reaparece en la sección ‘C’ (en correspondencia del original en *ricochet*) [Fig. 8].



Fig. 6 – Robert Schumann, Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini, op. 3, no. 2 (cc. 25-30)<sup>37</sup>

34. Traducción: Antes de escucharlo por primera vez, pensaba que él iba a comenzar con un sonido completamente novedoso, hasta aquel momento totalmente inexistente. Después él empezó a tocar, ¡y su sonido era tan delgado, tan pequeño! Pero mientras él arrojó sin esfuerzo sus cadenas magnéticas al público, éstas empezaron a oscilar por arriba y por abajo.

35. Traducción: Creo que el mismo Paganini pone su talento compositivo por encima de su eminente genio virtuoso. [...] Florestan lo llama un río italiano, que fluye en suelo alemán.

36. Sobre este tema, ver MALVANO, Andrea. «Il lato poetico della composizione». *La recezione schumanniana dei Capricci di Paganini, en Nicolò Paganini. Diabolus in Musica*, Andrea Barizza-Fulvia Morabito (eds.). Turin: Brepols, 2010, pp. 515-526.

37 Las Figs. 6-8 son imágenes de dominio público disponibles en <[http://imslp.org/wiki/Etudes\\_after\\_Paganini\\_Caprices,\\_Op.3\\_\(Schumann,\\_Robert\)](http://imslp.org/wiki/Etudes_after_Paganini_Caprices,_Op.3_(Schumann,_Robert))> (fecha de consulta: 04.05.2018).



Fig. 7 – Robert Schumann, *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini, op. 3, no. 2* (cc. 1-5)



Fig. 8 – Robert Schumann, *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini, op. 3, no. 2* (cc. 62-66)

Por otro lado, Liszt –después de haber escuchado a Paganini el 20 de abril de 1832 en un concierto en París– pasó unos años de su vida estudiando las posibilidades técnico-instrumentales del piano para convertirse en el equivalente de Paganini en su instrumento. En este sentido, es muy útil comparar la transcripción de Liszt del mismo Capricho no. 9 para averiguar cómo el pianista austro-húngaro fue más atraído por el “lado virtuoso” de las composiciones de Paganini. Para empezar, Liszt reelaboró en tres formas diferentes la sección ‘A’, con un grado de dificultad técnico siempre mayor (dejando en la primera exposición el original de Paganini) [Figs. 9-10].



Fig. 9 – Franz Liszt, *Six Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini, no. 5* (cc. 52-56)<sup>38</sup>

38. Las Figs. 9-12 y 14-15 son imágenes de dominio público disponibles en <[http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes\\_d%27ex%C3%A9cuti%C3%A9n\\_transcendante\\_d%27apr%C3%A8s\\_Paganini,\\_S.140\\_\(Liszt,\\_Franz\)](http://imslp.org/wiki/%C3%89tudes_d%27ex%C3%A9cuti%C3%A9n_transcendante_d%27apr%C3%A8s_Paganini,_S.140_(Liszt,_Franz))> (fecha de consulta: 06.05.2018).



Fig. 10 – Franz Liszt, Six Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini, no. 5 (cc. 104-107)

Las secciones 'B' y 'C' en Liszt evidencian, aún más, esta tendencia a enfatizar el “lado virtuoso” de la composición [Figs. 11-12].



Fig. 11 – Franz Liszt, Six Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini, no. 5 (cc. 32-37)



Fig. 12 – Franz Liszt, Six Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini, no. 5 (cc. 69-72)

Con respecto al Capricho no. 1 de Paganini, Schumann no realizó una transcripción, sino un acompañamiento para piano (fechable alrededor de 1854), probablemente en consideración de la dificultad de trasponer en el piano un lenguaje extremadamente idiomático para el violín [Fig. 13].



Fig. 13 – Niccolò Paganini - Robert Schumann, Capriccio no. 1 con acompañamiento para piano (cc. 1-7)

Por otro lado, Liszt buscó ampliar hasta las extremas consecuencias la técnica instrumental del piano, proporcionando dos versiones del Capriccio no. 1, la segunda de las cuales exageradamente ardua [Figs. 14-15].



Fig. 14 – Franz Liszt, *Six Etudes d'exécution transcendente d'après Paganini*, no. 4, primera versión (cc. 1-2)



Fig. 15 – Franz Liszt, *Six Etudes d'exécution transcendente d'après Paganini*, no. 4, segunda versión (cc. 1-2)

## 6. CONCLUSIONES

Desde su primera impresión en 1820, los Capricchos de Niccolò Paganini han suscitado el interés por parte de muchos compositores de los siglos siguientes. Ade-

más de Schumann y Liszt, también Johannes Brahms (1833-1897), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Witold Lutosławski (1913-1994), Boris Blacher (1903-1975), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Vincenzo Tommasini (1878-1950), entre otros, reelaboraron versiones para piano, dos pianos, guitarra y orquesta del op. 1 de Paganini; además, Karol Szymanowski (1882-1937) y Darius Milhaud (1892-1974) realizaron también diferentes transcripciones para violín y piano.

Lo anterior se tiene que considerar como el más importante reconocimiento al arte compositivo del gran virtuoso genovés, clara evidencia del alto contenido artístico –y no solamente técnico-instrumental (es decir, material musical “obligado” para cualquier violinista)– de esta significativa colección de Paganini.

#### AGRADECIMIENTOS

El presente capítulo de libro es el resultado del Proyecto de Investigación Herramientas metodológicas para la nueva salida terminal en Musicología de la Licenciatura en Música (DAAD, CG) de la Universidad de Guanajuato (no. 10/2018) –PTC responsable: Dr. Fabrizio Ammetto (SNI II, responsable del Cuerpo Académico Consolidado de “Musicología”, UGTO-CA-66); PTC participante: Dra. Alejandra Béjar Bartolo (SNI C, integrante del Cuerpo Académico Consolidado de “Musicología”, UGTO-CA-66); alumno: Carlos Miguel Toc Polanco– de la “Convocatoria Institucional de Investigación Científica 2018” de la Universidad de Guanajuato (UG), que se agradece.

La publicación de este texto ha sido posible gracias a la participación en el proyecto “Investigación en la División de Arquitectura, Arte y” Diseño” (CG, UG), que se agradece.

#### REFERENCIAS

- BENNATI, Francesco. Notice Physiologique sur Paganini, en *Revue de Paris*, XXVI, 1831, pp. 52-60.
- BERRI, Pietro. Paganini. *La vita e le opere*. Milano: Bompiani, 1982.
- BERRI, Pietro-NEILL, Edward. Paganini, Niccolò, en *Dizionario enciclopedia universale della musica e dei musicisti, Le biografie*, Alberto Basso (ed.). Torino: UTET, 1985-1988, vol. V (1986), pp. 500-510.

- BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1990.
- DEAVILLE, James. La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt, en *Enciclopedia della musica*, Jean-Jacques Nattiez (ed.). Torino: Einaudi, 2001-2005, vol. IV (Storia della musica europea, 2004), pp. 803-825.
- GRISLEY, Roberto. Paganini, Niccolò, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: [...] zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter - Stuttgart: Metzler, 1994-2007, vol. XII (2004), cols. 1547-1552.
- KREISIG, Martin (ed.). *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- LISZT, Franz. *Six Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1838] (primera versión).
- MALVANO, Andrea. «Il lato poetico della composizione». La recezione schumanniana dei Capricci di Paganini, en *Niccolò Paganini. Diabolus in Musica*, Andrea Barizza-Fulvia Morabito (eds.). Turnhout: Brepols, 2010, pp. 515-526.
- MORETTI, Maria Rosa-SORRENTO, Anna (eds.). *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*. Genova: Comune di Genova, 1982.
- NEILL, Edward. Paganini, Niccolò, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, ed. by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrell. London: Macmillan, 2001, vol. XVIII, pp. 887-894.
- [PAGANINI, Niccolò]. N° 24 *Capricci per violino di Niccolò Paganini. Dedicati alli Artisti. Opera 1a. I primi Dodici parte 1a, altri Dodici D.n.2a*. Manuscrito autógrafo de propiedad de Casa Ricordi (Milano), ca. 1816.
- PAGANINI, Niccolò. *24 Capricci per violino solo, op. I*. Milano: Ricordi, 1820.
- PAGANINI, Niccolò. *Capricci, Op. 1 (edizione Urtext), presentazione generale e apparato critico (italiano, inglese, tedesco) a cura di Edward Neill, revisione di Salvatore Accardo*. Milano: Ricordi, 1988.
- PAGANINI, Niccolò. *Inno patriottico con variazioni per violino e chitarra, edizione critica con ricostruzione dell'accompagnamento chitarristico a cura di Fabrizio Ammetto (prima edizione assoluta)*. Milano: Curci, 2004.
- PAGANINI, Niccolò. *Tema variato per violino, a cura di Edward Neill*. Milano: Suvini Zerboni, 1999.
- PORTA, Enzo. *Il violino nella storia*. Torino: EDT, 2000.
- PREFUMO, Danilo-CANTÙ, Alberto. *Le opere di Paganini*. Genova: Sagep, 1982.
- SCHUMANN, Robert. *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini, op. 3*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1832].
- SCHUMANN, Robert. *Sechs Konzert-Etuden nach Capricen von Paganini (segunda parte), op. 10*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1832-33].