

Universiteit
Leiden
The Netherlands

Bijdrage tot de Biografie van Nicolò Paganini

Spronk, J.E.W.

Citation
Spronk, J. E. W. (1965, October 27). *Bijdrage tot de Biografie van Nicolò Paganini*. J. Noorduijn en Zoon N.V., Gorinchem. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/11562

Version:	Corrected Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/11562

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

BIJDRAGE TOT DE BIOGRAFIE

VAN

NICOLÒ PAGANINI

PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN DE GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE LEIDEN, OP GEZAG VAN DE RECTOR MAGNIFICUS Dr J. DANKMEIJER, HOOGLERAAR IN DE FACULTEIT DER GENEESKUNDE, TEN OVERSTAAN VAN EEN COMMISSIE UIT DE SENAAT, TE VERDEDIGEN OP WOENSDAG 27 OKTOBER 1965, TE 16.00 UUR, DOOR

JOHANNES ENGELBERTUS WILHELMUS SPRONK

GEBOREN TE ROOSENDAAL EN NISPEN (N.-Br.) IN 1912

RIJKSUNIVERSITEIT LEIDEN

GORINCHEM — J. NOORDUIJN EN ZOON N.V. — 1965

PROMOTOR Professor Dr E. W. SCHALLENBERG

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK - LEIDEN -

Het hoofdstuk over Lucca werd door mij ter plaatse geschreven, daartoe in staat gesteld door de Nederlandse Organisatie voor Zuiver-Wetenschappelijk onderzoek te 's-Gravenhage en de Consiglio Nazionale delle Ricerche te Rome.

INHOUD

Hoofdstuk I. De biografen 7
Hoofdstuk II. Portretten van Paganini 30
Hoofdstuk III. Lucca 59
Hoofdstuk IV. Gierigheid 70
Hoofdstuk V. De critici 83
Hoofdstuk VI. De virtuoos 89
Hoofdstuk VII. Over de waardering van de componist . . . 100
Nawoord 109
Summary 111
Résumé 113
Bibliografie 115

Aan mijn moeder
Aan Gré

HOOFDSTUK I

De Biografen

Een van de meest omstreden, en in menig opzicht weinig begrepen figuren uit het muziekleven van de negentiende eeuw is ongetwijfeld Nicolò Paganini[1]. Omstreden en in menig opzicht weinig begrepen, immers: Talrijk zijn de lovende recensies van de critici in zijn tijd, maar even talrijk zijn de verguizingen die hem ten deel zijn gevallen, zowel bij zijn leven als na zijn dood.

Juist het feit dat Paganini's bewonderaars, zowel als zij die hem verachten, vaak tot zulke extreme uitersten gaan moet ons op ons qui vive doen zijn. Een kritische beschouwing zal ons duidelijk maken dat in vele gevallen het oordeel over Paganini onredelijk hard of onjuist is, maar ook wel vergoelijkend.

Het aantal biografieën dat over Paganini geschreven is, is niet bijzonder groot. De Courcy vermeldt er achtentwintig[2]. In de bibliografie worden er naast talrijke monografieën en algemene werken over muziek, concertleven en tijdsomstandigheden nog enkele genoemd die een min of meer uitvoerig hoofdstuk over Paganini bevatten. Kapp somt vierenveertig boeken op[3], waarbij er verscheidene zijn met slechts één hoofdstuk over Paganini. Renée de Saussine noemt er eenenvijftig[4]. Onder deze zijn er slechts een twintigtal die grotendeels of uitsluitend Paganini betreffen.

Deze boeken en artikelen blijken niet alleen zeer uiteenlopend te zijn wat betreft objectiviteit en betrouwbaarheid van feitelijke gegevens, maar vele auteurs hebben eenvoudig het werk van voorgangers geheel of gedeeltelijk nageschreven, en soms zelfs ten dele overgeschreven. Dit plagiaat in verschillende vormen is de oorzaak van een aantal onuitroeibare vooroordelen en andere fouten ten opzichte van Paganini. Het is dus van belang vast te stellen welke auteurs betrouwbaar en objectief genoeg zijn om mede op hen een studie te baseren[5]. Hiertoe zullen wij de daarvoor in aanmerking komende werken bespreken, en aan de hand van die bespreking selecteren.

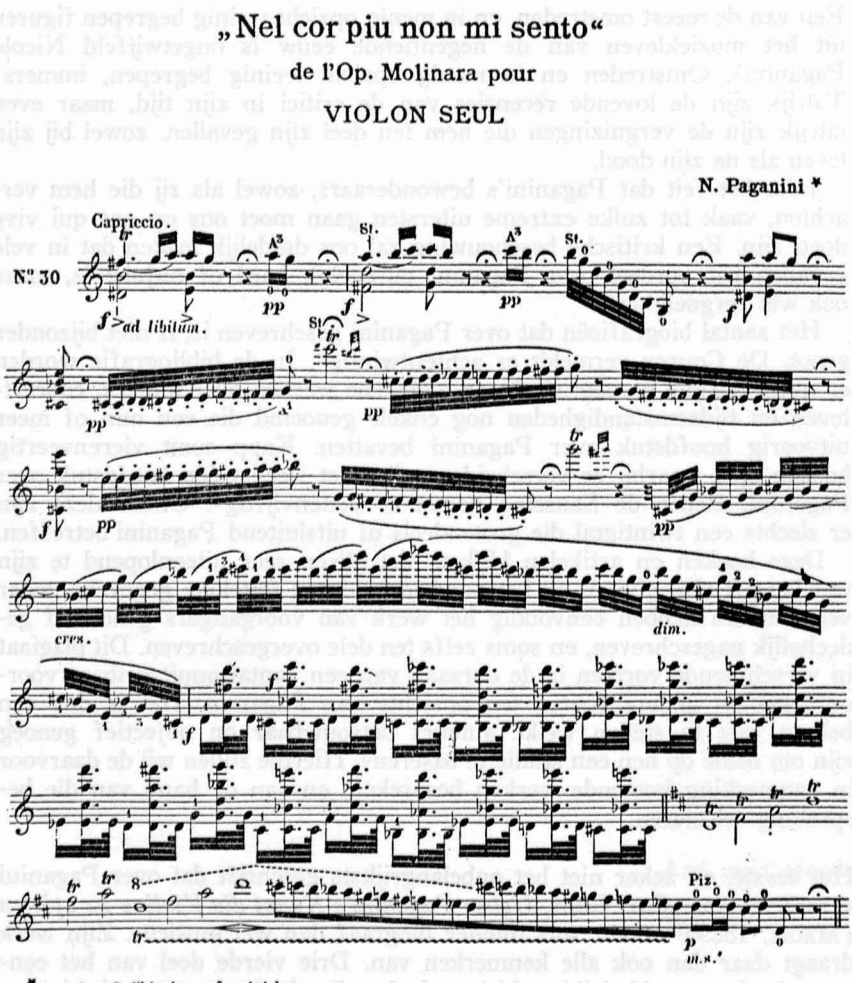
Het eerste, en zeker niet het onbelangrijkste geschrift dat over Paganini verscheen was: Carl Guhr, *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen* (Mainz, 1829)[6]. Guhr was minder biograaf dan wel musicus. Zijn werk draagt daar dan ook alle kenmerken van. Drie vierde deel van het eenenzestig kwarto bladzijden kleine druk tellende boek wordt in beslag genomen door muziekvoorbeelden. Het biografische element in het resterende deel is zeer summier. Guhr ergert zich aan het verwijt dat Paganini

gierig zou zijn, maar in plaats van dit verwijt op deugdelijke gronden te ontzenuwen, voert hij als argument aan :

> .....dass er für sein noch unerzogenes Kind spart[7].

Overigens staan er op die weinige bladzijden toch nog enkele onjuistheden. Afgezien van het feit dat Paganini niet in 1784 is geboren, maar in 1782, wat Guhr niet weten kon, is het niet redelijk te schrijven :

> Seinen Körper richtete ein sehr berühmter italienischer Arzt beinahe zu Grunde, der seine Krankheit nicht erkennend, ihn falsch behandelte[7].



Eerste bladzijde van *Nel cor piu non mi sento* (zie Guhr. op. cit.).

Paganini heeft zijn gehele leven medische adviezen slecht of niet opgevolgd. Vele artsen hebben zijn kwalen niet kunnen diagnostiseren, niet door gebrek aan capaciteiten, maar doordat de medische wetenschap niet ver genoeg gevorderd was. Paganini schrijft in zijn brief van 28 juni 1823 aan Germi dat hij Borda, zijn arts, geroepen heeft om een gastritis en een aanval van rheuma te behandelen. Op 2 september 1823 schrijft hij dat Borda hem ader gelaten heeft omdat — nota bene — het voedsel in plaats van hem te voeden in zijn bloed kwam. En als hij dan kort daarna Dr. Maximilian Spitzer ontmoet, een arts van grote reputatie, laat hij Borda schieten[8] en stelt zich in handen van Spitzer die hem een versterkend dieet voorschrijft, maar hem ook niet geneest.

Guhr tracht Paganini als mens rechtvaardig te beoordelen. Hij probeert niet alleen het verwijt van gierigheid te ontzenuwen, maar hij schrijft verder:

> Nicht zufrieden, ihn als Künstler gross und einzig zu finden, bemüht man sich — vielleicht durch sein leidend aussehendes Aeussere veranlasst, — seine Person in einen Conflict von widrigen Lebensereignissen zu bringen. Bald soll er in den Kerkern der Inquisition gesmachtet, bald unter Räubern gelebt haben, bald als Carbonaro verhaftet, bald der Mörder seiner Frau gewesen sein, und was dergleichen Ammenmärchen mehr sind.
>
> Allein an all diesem ist kein wahres Wort; und man wird vielleicht der Wahrheit nahe kommen, wenn man sich den mit einer glühenden Einbildungskraft begabten, jungen Künstler von 24 bis 25 Jahren, (gegenwärtig zählt er deren 45), als lebenslustig, vielleicht auch etwas leichtsinnig denkt, was besonders in Hinsicht des hohen Spieles zu jener Zeit der Fall gewesen sein soll[9].

De grote verdienste van Guhr is dat hij duidelijk uiteen zet wat de viooltechnische kwaliteiten van Paganini waren. Waar hij het flageoletspel van Paganini bespreekt geeft hij talrijke voorbeelden van het verschil tussen de notatie en de muziek die het publiek in werkelijkheid hoorde. Daarnaast drukt hij in dit boekje een tweetal composities af: *Nel cor piu non mi sento* en *Duo Merveille* („pour le violon seul"!), waarvan hij de eerste uit het hoofd opgeschreven heeft, nadat hij die herhaaldelijk op de concerten van Paganini gehoord had[10].

Het boekje van Imbert de Laphalèque: *Notice sur le célèbre violiniste Nicolo Paganini* (Parijs, 1830), heeft als biografisch geschrift geen enkele waarde. De schrijver heeft gretig allerlei anekdoten over Paganini uit de Duitse kranten bijeen gelezen en die verzameling uitgebreid met niet geverifieerde verhalen van tijdgenoten, zodat het werkje volkomen onbetrouwbaar is. Hij beschrijft bij voorbeeld Paganini als de zoon van een beroemd violist. Fétis heeft het boekje goed gekenmerkt met de woorden:

> .....à l'égard d'une brochure publiée par M. Imbert de Laphalèque, ce n'est qu'une collection d'anecdotes où complètement, où inexactement rapportées, et des jugements qui décèlent une ignorance absolue de l'art.....[11]

In april van hetzelfde jaar verscheen Paganini's autobiografische schets door P. Lichtenthal op 28 februari 1828 opgeschreven, en nu voor het



Eerste bladzijde van *Duo de Paganini* (zie Guhr op. cit.).

eerst gepubliceerd in het Italiaans in de *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*. Later in het jaar verscheen het artikel, vertaald in het Frans in de *Gazette Musicale* van Fétis. Aan dit geschriftje, nauwelijks drie bladzijden kleine druk octavo formaat, hebben we wel enig houvast. Wat Paganini over zichzelf vertelt aangaande muziek etc. blijkt, naar later bewezen is, juist te zijn. Met gegevens over zijn persoon, geboorte en afkomst is hij minder nauwkeurig, evenals in de autobiografische schets die Schottky opgetekend heeft.

In dit jaar verscheen ook van de hand van J. M. Schottky: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch* (Praag, 1830; herdrukt: 1909). Men kan dit werk van ruim 400 bladzijden moeilijk een biografie noemen. Het is veeleer een verzameling krante- en tijdschriftartikelen, kritieken, anekdoten, etc. Schottky beschrijft Paganini's triomfen te Wenen, en te Praag. Bepaald naïef is de dialoog tussen een muziekliefhebber en een scepticus, waarin de schrijver Paganini tracht te verdedigen. Daarna behandelt de schrijver Paganini's zegetocht door Duitsland.

Weliswaar is het een beetje onsystematische verzameling van feiten, en is het niet altijd overzichtelijk, maar met al zijn fouten en tekortkomingen is het toch een belangrijk boek. Schottky geeft talrijke namen van plaatsen waar geconcerteerd werd, met datums. Hij geeft vele kritieken uit plaatselijke en landelijke bladen weer, en vermeldt daarbij de naam van het blad en het nummer. Hij geeft prijzen van plaatsen op en verdiende of ontvangen bedragen. In de meeste gevallen vermeldt de schrijver wie zijn zegsman is bij de bijzonderheden die hij geeft over de concertreizen in Duitsland en Oostenrijk, naar Praag en naar Warschau. Het is vrijwel altijd volkomen duidelijk of de schrijver citeert dan wel of hij zijn eigen mening geeft. Dit alles maakt het boek, ondanks zijn rommelige opzet tot een van de belangrijkste bronnen voor de latere biografen van Paganini.

Kort na Schottky's boek verscheen: *Leben, Character und Kunst des Ritters von Paganini* door F. C. J. Schütz (Leipzig, 1830). Dit is eigenlijk een beknopte, maar veel beter geschreven „Schottky". Nieuwe feiten of interpretaties worden er niet gegeven, behalve enkele bijzonderheden over Paganini's concerten te Leipzig. Voor bronnenstudie heeft het vrijwel geen waarde. In zijn tijd is het echter een betrouwbaar boekje geweest, beter dan het eveneens in 1830 verschenen:

Niccolò Paganini, Leben und Character van L. Vineta (Hamburg, 1830), dat een onbenullige gecoupeerde copie is van Schottky's boek. Hoewel Schottky ongetwijfeld wel eens wat breedsprakig is, geeft hij in zijn ruim 400 bladzijden tellend boek zoveel details, dat het niet mogelijk is zo een boek tot 51 pagina's te comprimeren zoals Vineta doet.

Het zijn speciaal enkele spectaculaire feiten waar hij het volle licht op laat vallen. Zo besteedt hij veertien bladzijden aan het verhaal van het één-snaar-spel van Paganini (*Napoleone — Prima Suonata con variazione per la 4ta corda*)[12], waarbij hij de onzinnige verhalen over de gevangenschap van Paganini breed uitmeet, terwijl hij ze zelf allemaal „Altweibermärchen" noemt[13].

Zeer belangrijk is het kleine, ruim zestig bladzijden tellende, boekje van George Harrys: *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in geselschaftlichen Zirkeln und seinen Konzerten* (Brunswijk, 1830). Uit de titel kan reeds blijken dat de schrijver Paganini psychologisch benadert. Hij doet dat op uitstekende wijze en geeft vaak een verhelderende blik achter de schermen, waar het er om gaat de mens

Paganini te begrijpen. Wij leren Paganini kennen als iemand die eerlijk zijn mening geeft.

> Paganini kennt keine Schmeicheleien, ist mit seinen Lobreden nicht verschwenderisch, meint es aber um so aufrichtiger, wenn er ein günstiges Urtheil ausspricht[14].

Hij kan een bon mot appreciëren[15], en laat zich van zijn beste zijde kennen in kleinere kring van vrienden:

> So kann Paganini der redseligste und amusanteste Gesellschafter sein, wenn er mit einigen Bekannten zusammentrifft. In grösseren Gesellschaften ist er nicht mehr derselbe Mann,.....[16]

Harrys vertelt ook vol verbazing dat Paganini bij een orkestrepetitie het zwijgen van een tweede klarinet of van een alt meteen opmerkt[17]. Evenveel verbazing blijkt het op te wekken dat Paganini een passage die niet naar zijn zin gespeeld wordt wel vier maal laat herhalen[17].

F. Fayolle: *Paganini et Bériot* (Parijs, 1831), is een boekje dat geen nieuws oplevert. Het is er een zoals er zo veel geschreven zijn; een bewerking van wat iedereen op het moment van verschijnen reeds wist of kon weten.

De verschijning van G. E. Anders': *Nicolo Paganini. Sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret* (Parijs, 1831), heeft wel enige opschudding veroorzaakt, hoewel Anders met geen enkel nieuw feit voor den dag komt, wat blijkt uit zijn woorden:

> Nous avons consulté tous les écrits, qui en Allemagne ont paru sur Paganini. La principale source, où nous avons puisé, est l'ouvrage de M. Schottky, dont les données viennent de la bouche de l'artiste lui même. Résumer les principaux faits de son ouvrage volumineux, y ajouter quelques données nouvelles dignes d'interêt, tirées de Schütz, Vineta et Harrys, tel a été notre but[18].

De schrijver werpt zich op als verdediger van Paganini. Hij weerlegt vele van de beschuldigingen in gebracht tegen Paganini, of tracht zulks te doen:

> Paganini n'a pas le défaut de trop chercher à se faire valoir; il est d'une grande simplicité et tout-à-fait exempt de cette amour-propre, l'apanage ordinaire des talents médiocres. Toujours prêt à rendre justice aux talents des autres il est rigide et exigeant lorsqu'il s'agit de se juger lui-même[19].
> .....
> S'il a souvent refusé de se faire entendre, quand on l'en priait, ce n'est pas au caprice, à l'orgueuil, ou à des motifs pecuniaires qu'il aurait fallu attribuer un refus qui ne tenait tantôt qu'un malaise physique, tantôt à l'absence de cette fièvre d'inspiration, si nécessaire à tout artiste, lorsqu'il veut ébranler son auditoire[19].

In verband met Paganini's eventuele gierigheid vraagt Anders zich af wanneer zuinigheid overgaat in gierigheid. En daar het antwoord niet te geven is maant hij tot voorzichtigheid te dezen. Bovendien, argumenteert hij, kunnen nationale gewoonten die een vreemdeling onbekend zijn, hem gierig doen lijken, wat hij in feite niet is[20]. Hij verwerpt het dwaze

verhaal van Paganini's gevangenschap met de woorden „versions mensongères" en „une autre version tout aussi absurde"[21]. Maar hij accentueert de lacune in het leven van Paganini tussen de jaren 1800 en 1805 zo duidelijk, dat die passage sterk de indruk maakt geschreven te zijn om Paganini uit zijn tent te lokken[22]. Zo zegt hij, na het gedeelte van Lichtenthal's verslag over Paganini's verblijf te Lucca vertaald te hebben:

> Cette explication, si simple, si naturelle, mais peu satisfaisante pour cette raison même pour ceux qui recherchent le romantique en toutes choses,.....

en iets verder:

> Toute cette periode de sa vie fournit peu de données à la biographie[23].

Als in 1833 het artikel van Sourdon verschijnt in *Receuil de la Société libre d'agriculture, sciences, arts et belles lettres du département de l'Eure* blijkt dat al evenmin een openbaring te zijn als *Arabesken für Musikfreunde* (Leipzig, 1835) van Gustav Nicolai. Zo verschijnen er talrijke artikelen, monografieën en levensbeschrijvingen, die geen feiten of nieuwe interpretaties van bekende feiten toevoegen aan hetgeen er al bekend was. En dat is niet alleen het geval met het werk van Nicolai, maar ook met dat van Schütz, Vineta, Farga, en met de publikaties van de reeds genoemde Sourdon, die van Rovray[24], O'Donoghue, Gustave Bienvenu du Busc[25], en vele andere.

In 1835 verschijnt te Parma het eerste Italiaanse werk over Paganini: *Al celebratissimo Barone Cavalier Niccolò Paganini,* een onbelangrijk geschrift door Ottavio Boschetti, dat nauwelijks de aandacht verdient. De enige verdienste die het heeft is dat het, afgezien van het artikeltje van twee en een halve bladzijde in *Nuovo Teoria di Musica* van Carlo Gervasoni (Parma, 1812) dat slechts enkele summiere gegevens over Paganini bevat[26], het eerste werk van enige omvang door een landgenoot is. De Courcy en Kapp noemen het in de bibliografie bij hun werk, maar noch de Courcy, noch Kapp, noch enige andere schrijver neemt er iets uit over of citeert het boek ergens, wat de onbelangrijkheid toch wel duidelijk illustreert.

De eerste Engelse biografie vinden we in *The Violin* van George Dubourg (Londen, 1837), Het is — de titel geeft het al aan — een boek over de bouw en de ontwikkeling van de viool en het vioolspel, zoals dat van von Wasielewski. Maar het is veel minder uitgebreid. Het is een degelijk boek met een biografie van Paganini van 50 à 60 bladzijden. Behalve een verslag van het eerste optreden van de meester te Parijs[27] en te Londen[28] brengt het weinig nieuws. Het doet goed te lezen wat Dubourg zegt over Paganini's misstappen:

> The increased celebrity which he afterwards acquired, or rather, perhaps, the jealous envy by which such celebrity is commonly pursued, has exercised a magnifying effect upon these early aberrations, and presented them as crimes of a serious and disgraceful nature. Whenever duly examined they will be probably found to shrink back into something not greatly beyond peccadillo proportions[29].

Het boek is herhaaldelijk herdrukt, zodat het in 1878 zijn vijfde druk beleefde.

Het artikel van Fétis in zijn *Biographie Universelle* (acht delen, Brussel, 1833-44) is van groot belang omdat zovelen hieruit geput hebben. Men zou verwachten dat Fétis, die Paganini in Parijs goed gekend heeft, veel biografische bijzonderheden zou geven. Hij komt echter in het bewuste artikel niet verder dan de reeds bekende gegevens over te nemen uit Schottky, zonder er zelf iets nieuws aan toe te voegen. En als hij circa tien jaar later, in 1851 *Notice biographique sur Nicolo Paganini* te Parijs schrijft, op verzoek van de uitgever Schönberger te Mainz, ontleent hij aan het boek van Conestabile, dat juist tevoren verschenen was, en aan het reeds elf jaar eerder verschenen boekje van Harrys grote stukken, zonder echter zijn bronnen te vermelden.

Het is bij Fétis dat we voor het eerst het verhaal van de liefde van Paganini voor een adellijke Toscaanse dame vinden. Een verhaal dat door niets gecorroboreerd wordt. De opera 2 en 3 zouden in Toscana op haar kasteel gecomponeerd zijn[30]. Zij zijn echter opgedragen respectievelijk aan Signore Delle Piane en aan La Ragazza Eleonora (i.e. Eleonora Quilici). En het is bijzonder onwaarschijnlijk dat Paganini in een liefdesroes, op een kasteel in Toscana wonend, twee composities zou opdragen aan een burger en een burgeres in Lucca in plaats van aan zijn geliefde.

Er staan in dit werkje van nog geen honderd bladzijden wel meer fouten en onnauwkeurigheden en het vertoont vele lacunes. Fétis geeft bij voorbeeld een opsomming van wat er tot en met het jaar 1851 van Paganini in druk verschenen is[31], maar hij vergeet: *Quel jour heureux* in 1830 uitgegeven te Hannover bij Bachmann & Nagel, *Nel cor più non mi sento*[32] en *Duo Merveille* door Guhr uit het hoofd opgeschreven en in 1830 gepubliceerd in zijn hiervoor genoemd boek: *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen, Les Charmes de Padoue,* uitgegeven te Londen in 1831 bij Wessel & Stodar, en *Caprice d'Adieu* in 1833 uitgegeven bij Schott te Mainz. Ook Fétis geeft de verkeerde geboortedatum: 1784[33].

Zelfs waar de schrijver een waardeoordeel geeft is hij niet altijd betrouwbaar, doordat hij zichzelf tegenspreekt. Enerzijds zegt hij:

> Ce que j'éprouvais en l'écoutant était d'étonnement, de l'admiration sans bornes, mais je n'étais pas touché, ému du sentiment qui me paraît inséparable de la musique véritable[34].

anderzijds gebruikt hij, waar hij over de composities van Paganini spreekt loftermen als „brilliant, passioné,..... du plus beau caractère", etc.[35]. Van dit werkje van Fétis is het laatste hoofdstuk, de bespreking van de virtuoos en de componist, het beste. Dit hoofdstuk is slechts een tiental bladzijden groot. Hij bespreekt het *Eerste* en het *Tweede Vioolconcert, Le Streghe, Di tanti palpiti* en *Baracubà* en slaagt er in duidelijk te maken hoe virtuoos deze composities zijn door de toepassing van het dubbelsnarenspel in tertsen, sexten, octaven en decimen, door streekvariaties, etc.

Kort voor het verschijnen van *Notice biographique sur Nicolo Paganini* van Fétis had G. Conestabile in Perugia zijn *Vita di Niccolò Paganini da*

Genova uitgegeven. Het is, het kleine artikeltje van Gervasoni in diens boek niet meegerekend, na het onbelangrijke werk van Boschetti de eerste Italiaanse biografie die algemeen bekend wordt. Het boek is echter volslagen onleesbaar; niet vanwege de fouten of onjuistheden; ook niet omdat hij voortgaat langs de door zijn Franse en Duitse voorgangers plat getreden paden, maar omdat hij met het vooropgezette doel is gaan schrijven Paganini te verheerlijken; alles wat Paganini verkeerd gedaan heeft te verzwijgen of goed te praten, niets af te keuren en niets afkeurenswaardigs te vermelden. En als hij mensen gaat ondervragen die Paganini gekend hebben, neemt hij precies de verkeerde. Achille Paganini, Germi en Camillo Sivori hadden hem een schat aan gegevens kunnen verschaffen, maar die consulteert hij niet. Wel enkele kennissen van Paganini uit zijn laatste levensjaren: Nicola De Giovanni, Carlo Pancaldi, Pietro Torregiani en Giuseppe Galofre.

In de volgende kwart eeuw verschijnen er weer een aantal boeken die misschien commercieel voor schrijver en(of) uitgever belangrijk geweest zijn, maar dit bepaald niet zijn voor de musicoloog, en daarnaast soms door grove onjuistheden het publiek misleiden. Het zijn: F. Regli: *Storia del Violino in Piemonte,* L. Eller: *Erinnerungen an Paganini,* O. Bruni: *Niccolò Paganini,* E. Polko: *Nicolo Paganini und die Geigenbauer* en A. Niggli: *Nicolo Paganini,* die respectievelijk in 1863, 1864, 1873, 1876 en 1882 verschijnen te Turijn, Dresden, Florence, Leipzig en Leipzig.

Leveren de beide eerstgenoemde boeken niets nieuws op, Polko fantaseert er lustig op los, uitgaande van Fétis' niet altijd betrouwbare gegevens. Bruni heeft een onbelangrijk werk uitgegeven dat hij in 1903, na enige gesprekken met nakomelingen van Paganini herzien en verbeterd heeft, zonder dat het boek daardoor echter bij het bescheiden aantal goede betrouwbare biografieën van Paganini gevoegd kan worden. Niggli baseerde zijn werkje, zonder enig nader onderzoek op Conestabile, naast Schottky, Fétis, Bruni en Polko. Hij maakt dan ook alle fouten van Conestabile, Bruni en Polko, die in Fétis terug te vinden zijn. Hij begint al meteen met 1784 als het geboortejaar van Paganini op te geven[36]. Elders wordt natuurlijk weer (duidelijk) gezinspeeld op Paganini's liaison met een adellijke Toscaanse dame[37]. Ook het verhaal van Paganini's ziekte te Ancona duikt hier weer op[38].

Het is opvallend dat Niggli, Schottky slechts éénmaal aanhaalt, hoewel hij hem in zijn voorwoord noemt[39]. Waarschijnlijk werd Niggli afgeschrikt door Schottky's tamelijk systeemloos geschreven dikke boek en heeft hij meer vertrouwen gehad in het helder geschreven boek van een man met naam als Fétis. Ten slotte vinden we bij Niggli de zelfde enormiteit die we elders ook tegenkomen.

> Mit seinem Impressario bereiste Paganini nunmehr einen groszen Theil Frankreichs, dan ganz Holland und Belgien, vielfach leidend unter dem unwirthlichen Klima, doch überall mit Begeisterung empfangen.....[40]

De grote verdienste van L. T. Belgrano in *Imbreviature di Giovanni Scriba* (Genua 1882) is, dat hij de eerste is die de volledige tekst van

de doopakte van Paganini, opgemaakt in de kerk van San Salvator te Genua publiceert:

> Anno 1782, die 28 octobris, Nicolaus Paganino Antonii filii Johannis Baptistae et Teresia Johannis Bociardi, coniugum, natus heri, et hodie a me Praeposito baptizatus: suscipiendibus Nicolaus Caruta quondam Bartolomaei et Columba-Maria Ferramollo uxore[41].

waardoor de geboortedatum van Paganini nu onomstotelijk vaststaat. De kerkelijke registers van de San Salvator te Genua zijn tijdens de oorlogshandelingen in de tweede wereldoorlog verloren gegaan.

Ook geeft de schrijver de inhoud van een zestigtal brieven (geëxerpeerd) weer, die echter later allemaal volledig opgenomen zijn met vele andere brieven in Codignola's werk: *Paganini Intimo.*

Alfonso Mandelli's kleine doch belangrijke monografie: *Carlo Bignami e Paganini* (Milaan, 1893) trekt in deze tijd de aandacht door de volledige behandeling van de moeilijkheden die er ontstaan zijn rondom de benoeming van Carlo Bignami tot eerste violist van het hoforkest te Parma. Aan de hand van de officiële documenten te Parma zet Mandelli op heldere wijze uiteen hoe overhaast en eigendunkelijk Paganini te werk is gegaan om de door hem begeerde benoeming van Bignami door te drijven en hoe onoprecht Sanvitale was, onder het mom van Paganini terwille te zijn.

Vervolgens verschijnen in 1892, 1904 en 1907 respectievelijk te Berlijn, Londen en te Parijs: A. Kohut: *Aus dem Zauberlande Polyhymnias*; S. S. Stratton: *Nicolo Paganini, his Life and Work* en J. G. Prod'homme: *Paganini,* die geen van alle enig ander predikaat verdienen dan: onnauwkeurig journalistiek werk. Al deze werkjes vertonen steeds dezelfde fouten, die nu reeds herhaaldelijk gesignaleerd zijn. En dat is geen wonder. Ieder schreef het min of meer van zijn voorganger over. Alleen Niggli vermeldt meestal zijn bron[42].

In 1913 verschijnt te Berlijn van Julius Kapp, *Paganini.* De schrijver begint met de verkeerde geboortedatum op te geven, wat sinds Belgrano (1882) niet meer nodig was. Kapp heeft bij zijn opgave Fétis gevolgd. Fétis, die niet altijd betrouwbaar is, heeft Paganini's eigen opgave (Lichtenthal-Schottky) zonder verificatie overgenomen. Op de vraag waarom Paganini zelf 1784 in plaats van 1782 opgeeft, geeft Renée de Saussine een zeer plausibel antwoord.

> Beaucoup de biographes, d'après les récits de Paganini lui-même, désireux de se rajeunir le font naître „dans la nuit de Saint-Siméon, en février 1784". Mais les archives paroissiales de l'église San Salvator, à Gênes, sont formelles pour le 28 octobre 1782[43].

In de bibliografie bij Kapp's werk wordt Belgrano niet genoemd, wat zijn fout verklaart. Ook het artikel van Berlioz over Paganini, herdrukt in *Les Soirées de l'Orchestre* (1852) wordt niet genoemd. Dit verklaart Kapp's aarzelende behandeling van de kwestie van Paganini's gift van 20 000 francs aan Berlioz. Hij heeft eveneens een aantal andere fouten

gemaakt doordat hij te veel vertrouwde op Fétis. Zo heeft hij het ongerijmde verhaal van Paganini's liaison met een onbekende Toscaanse dame, dat we ook bij Niggli vonden, uitvoerig naverteld[44]. Waarschijnlijk heeft Fétis dit verhaal gefantaseerd naar aanleiding van Lichtenthal's verhaal over het ontstaan van de sonate *Scèna Amorosa*[45]. Ook heeft hij de even onware bewering dat Paganini in 1815 verscheidene maanden ziek gelegen zou hebben klakkeloos overgenomen[46].

Het boek heeft echter de verdienste niet in uitersten te vervallen bij de beoordeling van Paganini. Alle geheimzinnige en min of meer lugubere anekdoten zijn weg gelaten. Kapp doet zijn best zich te beperken tot feiten. Die feiten worden, echter, soms wel weergegeven door een woordelijke vertaling van Fétis[47]. Aangezien Kapp inzage gehad heeft van de gehele collectie manuscripten, brieven, zakboekjes, etc. van de jaren 1828-1835, voor zover die nog in het bezit van de familie Paganini was, voordat deze verzameling verkocht werd[48], en hij desondanks zeer weinig nieuwe feiten meedeelt is het boek toch eigenlijk wel teleurstellend; Kapp heeft evenals Conestabile (1851) en Fétis (1833-44, 1851), nagelaten een prachtige gelegenheid te baat te nemen om zijn werk te maken tot een der belangrijkste onder de biografieën van Paganini. Nu is het boek van Kapp niet veel meer geworden dan een neutraal boek dat vrij veel details meestal juist weergeeft.

A. Bonaventura: *Niccolò Paganini* (Rome, 1911), A. Bachmann: *Les Grands Violinistes du Passé* (Parijs, 1913), E. Istel: *Nicolo Paganini* (Leipzig, 1919) en L. Day: *Paganini of Genoa* (New York, 1929) geven geen van allen iets nieuws. Ze schrijven alles braaf van hun voorgangers of van elkaar over. Alleen Bonaventura geeft een lijst van Paganini's onuitgegeven composities, zoals Kapp ook reeds gedaan had. Bonaventura's lijst bevat echter een aantal fouten, zodat men beter de lijst van Kinsky kan raadplegen[49]. De beste opgave, bijgewerkt tot 1956, is die van de Courcy op. cit. II p. 377 ff.

Ook A. A. Kuhnert komt met niets nieuws voor den dag in *Paganini* (Leipzig, 1929).

Het is waar dat A. Codignola in zijn boek *Paganini Intimo* (Genua, 1935) de korte levensbeschrijving van Paganini in de beide eerste hoofdstukken van deel I baseert op Fétis, met alle bezwaren van dien, toch is het een zeer verdienstelijk boek. Het geeft een zeer groot aantal persberichten, verslagen, recensies en kritieken onverkort weer, met datum en vindplaats, alsmede 287 brieven, voorzien van commentaren. Het is even belangrijk als Schottky omdat men hier een grote hoeveelheid betrouwbaar materiaal bijeen heeft, in dit geval, in tegenstelling met Schottky, behoorlijk gerangschikt. Jammer is het dat Codignola een aantal emendaties aangebracht heeft, zonder ze te signaleren[50].

Met uitzondering van de geromantiseerde dwaasheid van de Dida-episode en enkele andere fouten is J. Pulver's biografie *Paganini, the Romantic Virtuoso* (Londen, 1936) in grote lijnen een goed boek. Enkele fouten zijn

het gevolg van een misplaatst vertrouwen in Fétis. Pulver neemt bij voorbeeld de lijst van de tot 1851 verschenen composities van hem over[51], welke lijst, zoals bij de bespreking van het boek van Fétis aangetoond is, onvolledig is.

De bewering van Pulver dat Sivori de replica van Paganini's Guarneri kreeg en een Stradivari van hem erfde is onjuist. Sivori kocht het eerstgenoemde instrument voor 500 francs. De replica, gebouwd door Vuillaume, wordt nu te Genua bewaard bij Paganini's echte Guarneri in het Palazzo Doria Tursi.

Hoewel Pulver blijkt te geloven in de Bertin-Hallé versie betreffende de gift van 20 000 francs aan Berlioz[52] doet hij toch een ernstige poging Paganini op een juiste manier te benaderen en hem recht te doen wedervaren. Pulver, zelf een violist van naam, behandelt de figuur Paganini met het respect dat een zo groot kunstenaar toekomt, maar ook met al het respect waar een medemens recht op heeft, zelfs als deze medemens de regels gesteld door wet, maatschappij of kerk overtreedt. Het is een bezwaar dat Pulver zelden zijn bronnen vermeldt.

Nino Salvaneschi publiceerde in 1938 te Milaan een boek met de sprekende titel: *Un Violino, 23 donne e il diavolo. La vita ardente di Niccolò Paganini.* Een boek dat alleen maar een dwepende sterk geromantiseerde levensbeschrijving van Paganini is. De auteur speelt het klaar in een paar honderd bladzijden de lof van Paganini in zeer gezwollen taal te verkondigen. Bij Rutgers' uitgeversmaatschappij te Naarden verscheen er een Nederlandse vertaling. (Geen jaartal)

Pietro Berri's werk over Paganini: *Il Calvario di Paganini* (1940) is geen biografie. Het is de studie van een medicus over Paganini's ziekten en kwalen. Een hoogst enkele keer komt het biografisch element om de hoek kijken. Berri zegt, overigens volkomen ten onrechte, dat Paganini geen belangstelling gehad zou hebben voor enig probleem betreffende zijn kunst dan voor de revenuen van zijn concerten[53]. Elders zegt hij dat Paganini, evenals alle kunstenaars en toneelspelers, talrijke vooroordelen had en zeer bijgelovig was[54]. In 1941 verscheen er van het boek een tweede druk. Op het ogenblik is de derde in voorbereiding.

Ruim twintig jaar later, in 1962 publiceerde Berri in Genua een verzameling van zes essays onder de titel: *Paganini; documenti e testimonianze.* In het eerste behandelt de schrijver een tot nu toe niet gepubliceerd testament van 1828. Dit testament geeft de schrijver aanleiding tot een beschouwing over de onmogelijkheid van een duurzaam huwelijk tussen Bianchi en Paganini ten gevolge van de onverenigbaarheid van hun karakters.

Het tweede essay geeft enige bijzonderheden over Paganini's voorgenomen bezoek aan Rusland, die echter niet zo belangrijk zijn, daar Paganini Rusland nooit bezocht heeft. Het is grappig op te merken dat hedendaagse Russische schrijvers in een volkomen a-politieke figuur als Paganini neigingen menen te kunnen aantonen die in hun eigen land opgeld doen[55].

Het essay *Testimonianze e contributi elvetici* bevat grote stukken uit

het opstel van Schnijder von Wartensee (Zürich, 1846). De gegevens zijn alle reeds lang verwerkt in later verschenen boeken. In het vierde opstel, dat slechts negen bladzijden en een bladzijde aantekeningen beslaat, geeft Berri een tweetal vrij lange citaten respectievelijk van Giuseppe Mazzini (1862) en van David d'Angers (1831-32), die ook niet veel nieuws brengen. Als men in kranten en tijdschriften van die tijd gaat zoeken kan men talrijke dergelijke mededelingen over Paganini vinden, die echter tot nu toe nooit nieuwe feiten aan het licht gebracht hebben.

Het opstel *Ricetti e "segreti„ di Paganini* vormt een waardevolle bijdrage tot de juiste waardering van de psyche van Paganini. De schrijver behandelt de verschillende ziekten waar Paganini aan leed (longtuberculose, syphilis, en ingewandsziekten) in het licht van de behandelingswijze van de vele artsen en kwakzalvers waar Paganini zich aan onderwierp.

Het laatste hoofdstuk, *Una strana visita a Pammatone,* waarin het bezoek van Paganini aan het ziekenhuis te Pammatone beschreven wordt om te zien hoe cholera patiënten bezwijken, vormt een logisch vervolg op het voorafgaande. Vooral het eerste en de beide laatste hoofdstukken vormen een waardevolle bijdrage tot de Paganiniana.

Volledigheidshalve moet van Ildebrando Pizzetti *Niccolò Paganini* genoemd worden (Turijn, 1940). Hoewel de oplage ervan uitverkocht is, heeft het boek blijkbaar zeer weinig de aandacht getrokken. De Courcy noemt het in de bibliografie doch citeert het nergens. Berri noemt het niet eens. Geen enkele auteur refereert eraan, en in de Nederlandse er voor in aanmerking komende bibliotheken is het niet aanwezig.

Renée de Saussine publiceerde in 1950 *Paganini* te Genève, een vie romancée, met alle bezwaren die dit genre aankleven. Dit boek heeft geen bijzondere waarde voor de Paganini specialist. De grootste verdienste ervan is dat de schrijfster meestal juiste dingen zegt in fraai Frans.

In het zelfde jaar verscheen te Nice *Paganini* door Théodore Valensi. Een boek zonder enige waarde van een zich sterk overschattende auteur, die een foto reproduceert van zich zelf in Paganini's sterfkamer[56]. Twee voorbeelden mogen dienen om de kwaliteit van het boek te illustreren. Achtenzestig jaar nadat Belgrano de doopakte van Paganini gepubliceerd had weet Valensi nog niet dat Paganini in 1782 geboren is[57]. Valensi reproduceert een „photo de Paganini jouant"[58]. Dit zou een daguerreotype zijn, vlak voor Paganini's dood genomen. In werkelijkheid is deze foto ordinair boerenbedrog. Men zie hiervoor hoofdstuk II, p. 31.

Intussen was in 1940 te Milaan verschenen *Paganini. La vita e l'opera* door Maria Tibaldi-Chiesa. Het is jammer dat zij zoveel van Codignola overneemt zonder verificatie, waardoor zij nogal wat fouten maakt. Zelf voegt zij daar nog een aantal aan toe. Zij geeft bij voorbeeld 1818 als het jaar van de eerste uitgave van de *Capricci.* In feite zijn die voor het eerst in 1820 uitgegeven bij Ricordi te Milaan. *Baracubà* draagt als opusnummer 14, niet 19 zoals Tibaldi-Chiesa zegt[59]. In Florence en Livorno trad Paganini op met Giudetta, niet met Giula Grisi. Overigens

is het een goed compilatiewerk, waarin zij ook een aantal tot nu toe onbekende brieven volledig opneemt. Hoofdstuk VI geeft een van de uitvoerigste commentaren over Paganini als componist die er tot op heden verschenen zijn. Er staan vele facsimile's in van een aantal eerste bladzijden van composities die in de Reuther verzameling te Mannheim bewaard worden.

Als enige Nederlandse biografie, groter dan een artikel of een hoofdstuk in een boek is er *Paganini* van Cor van Berkel (Haarlem, 1948). Ware dit boek maar nooit geschreven. Het wemelt zo zeer van fouten, onwaarheden, bewuste of onbewuste verdraaiingen, halve waarheden, omissies, etc., dat er geen goed woord over te zeggen is. De lezer die op dit kompas vaart krijgt zowel van de mens Paganini als van de kunstenaar een volkomen vertekend beeld. Dergelijke boeken stichten meer onheil, dan welk verantwoord geschreven boek ook kan herstellen. In dit geval te meer, daar het boek verschenen is in een populaire serie die enige reputatie heeft[60]. Het zou de moeite niet waard zijn dit te signaleren, als er in het Nederlands maar iets anders van enige importantie geschreven was, maar dat is afgezien van de hoofdstukken van Balfoort en Couturier, niet het geval. Slechts een tweetal voorbeelden uit de talrijke die er te geven zijn: Op p. 21 schrijft van Berkel:

> Geen ellende is zó groot om hem ook maar één weldadigheidsconcert te doen geven, tenzij er politieke redenen zijn om van die regel af te wijken.

In hoofdstuk IV van dit boek vindt men de uitvoerige weerlegging van het eerste gedeelte van deze volslagen onbewezen bewering. Het aantal door Paganini gegeven liefdadigheidsconcerten is zo groot (meer dan dertig in zes jaar tijd) dat het moeilijk wordt het eveneens volkomen onbewezen tweede gedeelte van deze bewering voor waarheid aan te nemen. En dit is des te moeilijker, daar Paganini zich bij herhaling mild, royaal en weldadig getoond heeft tegenover familie, collega's en vrienden.

Op bladzijde 22 schrijft van Berkel:

> Geen wonder, dat de latere „Ridder" en „Baron" Paganini, niets wilde weten van de bootwerker Antonio en van de verdere familie.

Deze zin is een treffend voorbeeld van de methode die van Berkel toepast om Paganini in een ongunstig daglicht te stellen. 1. Hij plaatst „Ridder" en „Baron" tussen aanhalingstekens om daarmee de ijdelheid van Paganini ten aanzien van titels te accentueren. Een ijdelheid waar een wijs mens met een glimlachje aan voorbij gaat. 2. „de bootwerker Antonio" is een uitdrukking gebruikt om aan te tonen hoe gering de maatschappelijke status van zijn vader was, en als zodanig is de uitdrukking onjuist. Paganini's vader schijnt weliswaar in de haven van Genua eenvoudig werk verricht te hebben[61], maar het beeld dat het woord bootwerker oproept is niet dat van een man die viool, mandoline, of gitaar speelde[62], die in een voor die tijd, gerieflijke woning in een middenstandswijk woonde, vrij ver van de haven[63] en die zich de luxe van een buitenhuis kon permitteren[64]. En dan laten we het feit dat er onder zijn voorouders

namen van lokale of meer dan lokale reputatie voorkomen maar buiten beschouwing[65]. 3. De kwintessens van deze zin: dat Paganini niets wilde weten van zijn vader en verdere familie, is bepaald onwaar. De laatste alinea van Paganini's brief van 8 juni 1831 aan Germi getuigt op ontroerende wijze van zijn zorg voor zijn zuster Domenica, zowel materieel als geestelijk. En de brief van 23 juli 1838 geeft blijk van dezelfde zorg voor zijn zuster Nicoletta. (Zie hoofdstuk IV p. 78.)

De „University of Oklahoma Press" geeft in 1957 uit *Paganini, the Genoese,* door G. I. C. de Courcy. Een uitmuntend boek: helder, overzichtelijk, uitstekend gedocumenteerd met talrijke bronvermeldingen, een uitgebreide bibliografie, een stamboom, een lijst van uitgegeven en niet uitgegeven composities van Paganini, een iconografie, etc. De auteur oordeelt meestal juist en rechtvaardig. Zij protesteert tegen het feit dat Paganini's verdediging in de Watson affaire geen gehoor vond bij het publiek met de woorden:

> Here, as on other occasions when he attempted to defend himself in print, his protests were in vain. The legend that he was "an unco man for the lassies" was too firmly fixed in the imagination of the public to be banished by a mere denial even when couched in Celtic[66] eloquence[67].

Ook in de „Casino de Paris" affaire, evenals in de kwestie „Douglas Loveday" laat zij geen twijfel bestaan over haar visie, wie in deze, evenals in andere zaken gelijk heeft. Men is dan ook verbaasd dat zij naar aanleiding van de 20 000 francs door Paganini aan Berlioz uit medelijdende vriendschap geschonken, en de 50 000 lire die Germi van Paganini uit dankbaarheid kreeg, schrijft:

> Although some physical inhibition would have prevented Paganini from serving as an outward shield for others, it is none the less clear that some small cog had slipped in his defense mechanism[68],.....

Afgezien van enkele kleine foutjes en enkele foutieve conclusies die wij elders behandelen[69] hecht de auteur wel grote waarde aan de astrologie[70]. Daarin staat zij overigens niet alleen. E. W. Schallenberg deelt mee dat Willem Pijper tot de stof van de opera *Merlijn* kwam

> via een merkwaardige wending in zijn buitenmuzikaal denken, dat, steeds sterk door het symbool beheerst, hem thans tot de astrologie deed overhellen[71].

Van bijzonder belang zijn de vaak lange uitweidingen over historische details, levensgewoonten, etc., waardoor de lezer Paganini beter in zijn omgeving kan plaatsen, en hem aldus juister kan beoordelen.

Het boek heeft het nadeel van vele Amerikaanse boeken, dat de citaten, behoudens een enkel zinnetje, vertaald zijn, waar het niet denkbeeldige gevaar van een onnauwkeurige of foutieve vertaling in schuilt. Zo leest men op bladzijde 70 van deel I:

> Three times we find her name[72] mentioned in his correspondence, the first on May 25, 1838, when he wrote to Germi from Paris: "I beg you to arrange again to have the sum of 300 lire sent from my account to Signora Eleanora Quilici in Pistoia".

De Italiaanse tekst luidt:

> Ti prego "ancora di ordinare„ che sia rimezza la somma di 300 franchi, per mio conto, alla Signora Eleanora Quilici in Mannovi a Pistoia[73].

"to arrange again" kan betekenen: ten tweeden male, evenals de vorige keer. "Ancora di ordinaire„ betekent: weer, zoals gewoonlijk. De Italiaanse tekst maakt dus onmiskenbaar duidelijk dat Germi bij herhaling "la somma di 300 franchi„ overgemaakt had. Uit de Engelse tekst blijkt dit niet duidelijk.

Het is niet doenlijk alle monografieën en kleine artikelen of hoofdstukken over Paganini te bespreken. Daarom zijn werkjes als die van O'Donoghue: *Paganini à Boulogne sur Mer* (Parijs z.j.), Bérenger de Miramon Fitz-James: *Paganini à Marseilles* (Marseilles, 1841), het hoofdstuk uit Hector Berlioz: *Les Soirées de l'Orchestre* (Parijs 1852), Leon Escudier: *Aus dem Leben Paganini's* (Parijs en Leipzig, 1856), etc. weggelaten. Voor zover zij niets nieuws brengen is dat geen verlies, maar voor zover zij nieuw licht werpen of wierpen op het fenomeen Paganini zijn de resultaten ervan neergelegd in Codignola, Pulver en de Courcy.

Toch willen wij een drietal uitzonderingen maken. Twee omdat het Nederlandse schrijvers betreft. De derde omdat het een hoofdstuk betreft van een in het Duits, in het Engels en in het Italiaans verschenen boek.

Daar is dan in de eerste plaats het veertien pagina's tellende artikel van Dirk Balfoort in *De Viool en hare Meesters.* Dit boek, dat geen jaartal draagt, is kort na de eerste wereldoorlog verschenen bij Philip Kruseman te 's-Gravenhage. Balfoort kon niet putten uit de gegevens in Codignola (1935), Pulver (1936) of de Courcy (1957). Dat er in de feitelijke gegevens van dit hoofdstuk fouten voorkomen is niet te verwonderen. Destijds was Kapp het gemakkelijkste te raadplegen. Balfoort vermeldt in de bibliografie naast talrijke algemene werken over de viool en over violisten, alleen Kapp als bron voor het hoofdstuk over Paganini. Hij noemt dan ook 1784 als geboortejaar[74]. Elders zegt hij dat alles wat Paganini geschreven heeft na zijn dood uitgegeven is[75]. Blijkbaar wist hij niets van de uitgave van de opera 1, 2, 3, 4 en 5 in 1820 bij Ricordi te Milaan, of van de uitgave van *Nel cor più non mi sento* en *Duo Merveille* (Guhr, 1830), etc. Daar Kapp geen jaren van uitgave noemt, en Fétis moeilijk te krijgen is, is deze fout in een boek dat niet uitsluitend Paganini behandelt, maar „de viool en hare meesters", zoal niet verschoonbaar, dan toch in ieder geval begrijpelijk. Onbegrijpelijk is dat hij de opmerking „als tienjarig knaapje maakte Sivori met Paganini een reis door Frankrijk en Engeland" blijkbaar zonder verificatie van von Wasielewski overneemt[76]. Erneste Camille Sivori, de enige leerling van Paganini die, althans als virtuoos, naam gemaakt heeft leefde van 1815 tot 1894. Hij was in 1825 dus tien jaar. Paganini heeft voor het eerst Italië verlaten in maart 1828. Hij kwam voor het eerst in Frankrijk in februari 1831, en in Engeland in mei van hetzelfde jaar.

Tegenover deze fouten staat echter een juiste benadering en beoordeling van de mens en de kunstenaar Paganini, voor zover dit in het licht van

wat er omtrent hem bekend was, mogelijk was. Hij noemt Paganini's vriendschap met Lipinski en Rossini[77], zijn liefde voor zijn zoon Achille, het „misbruik" dat de pers maakte „van Paganini's beroemdheid door allerlei verdichtsels die over hem de ronde deden in woord en beeld te publiceren"[78] en de enorme invloed van Paganini op Liszt[77]. Dat hij hem egoïstisch[79] en schraapzuchtig[78] noemt is niet bevreemdend aangezien het hoofdstuk geschreven is aan de hand van Kapp's gegevens.

Na een korte kritische beschouwing van de virtuoos en de componist, waarin hij naast enkele negatieve punten vele positieve kwaliteiten opsomt eindigt hij met over zijn invloed te zeggen:

> Hoewel het helaas niet te loochenen is, dat zijn invloed ook een schaduwzijde had en wel, dat vele jonge violisten, verblind door zijn succes, zich slechts toelegden op het aanleren van een buitengewone techniek, het voornaamste en essentieele van hun kunst verwaarloozende, zoo zullen zij, die de figuur van Paganini in het ware licht zien willen, zijn blijvende waarde voor de ontwikkeling van het vioolspel moeten erkennen[80].

Louis Couturier wijdt circa veertig bladzijden aan Paganini in zijn boek *Over de Viool, haar Makers en Virtuozen* ('s-Gravenhage, z.j.). Het is, evenals dat van Balfoort, een hoofdstuk dat zo juist mogelijk tracht weer te geven wat er vlak na de eerste wereldoorlog van en over Paganini bekend was. Het pretendeert niet een studie over Paganini te zijn. Couturier echter geeft, in tegenstelling tot Balfoort, weinig feiten. Hij geeft meer beschouwingen. Hij roemt Paganini's vlijt en energie[81], heeft bewondering voor zijn virtuositeit[82] en trekt de bewering dat Paganini een slecht mens geweest zou zijn ernstig in twijfel[83] hoewel hij niet zo ver gaat hem vrijgevig en royaal te noemen. Anderzijds zegt hij wel dat Paganini's eerzucht bepaald geen karakterfout was, een opmerking waar wij van harte mee in kunnen stemmen. Hij twijfelt aan het jaar 1784 als geboortejaar van Paganini[84], hoewel hij nog niet overtuigd is van het jaar 1782, wat hij sinds Belgrano (1882) wel kon zijn[84], en neemt grote citaten van Schottky over; zowel uit de autobiografische schets die Schottky opgetekend heeft[85], als uit het boek zelf[86], zoals hij ook uit Harrys citaten overneemt[87]. Het eindoordeel over het hoofdstuk van Couturier kan dus luiden: een voor zijn tijd goed en juist artikel, met kennis van zaken geschreven, dat echter niets nieuws brengt, wat het ook niet beoogde.

De derde uitzondering is Franz Farga: *Violins and Violinists* (Londen, 1950), oorspronkelijk in het Duits uitgegeven *Geigen und Geiger* (Zürich, 1940), ook vertaald in het Italiaans onder de titel *Storia del Violino* (Milaan, 1942). Het boek bevat een hoofdstuk over Paganini met ten minste tweeëndertig aperte fouten en onjuistheden. Het heeft geen zin en het zou trouwens zeer moeilijk zijn alle fouten te signaleren. Hier volgen er een aantal bij wijze van illustratie. Daar is dan in de eerste plaats de bekende fout van het geboortejaar[88]. Verder beweert Farga dat Paganini in Nederland geweest zou zijn, wat niet het geval is[89]. Een beetje verder maakt hij het zelfs zo bont dat hij herhaaldelijk schrijft over een Parijse arts „Renati", die Paganini behandeld zou hebben[90]. Kennelijk heeft Farga de naam Benatti verkeerd gelezen. Inderdaad is Paganini een patiënt geweest van dr. Benatti, die een artikel over hem

geschreven heeft in de *Revue de Paris*[91]. Een gedeelte van dit artikel is in vele biografieën overgenomen, o.a. in Kapp[92]. Op de titelpagina van het boek reproduceert hij een vervalste foto van Paganini (zie hoofdstuk II pp. 30 en 31.) In 1940 schrijft Farga in de eerste druk, en hij handhaaft dit in de derde druk van 1955:

> Most of the manuscripts of Paganini's unpublished opera are still in Villa Gaione, near Genoa, guarded by the maestro's heirs[93].

en hij noemt dan o.a. *Sonata Militaire, the Storm, Primavera, the Napoleon Variations,* die alle te Mannheim in de Reuther verzameling bewaard worden, sedert 1927/28. Aan het einde van het hoofdstuk spreekt Farga over ongeveer vijftig composities als het totale oeuvre van Paganini[94], terwijl hij er meer dan honderd gemaakt heeft. Deze enormiteiten waar gemakkelijk tientallen aan toe te voegen zijn[95], zijn kenmerkend voor het gehele hoofdstuk.

Boris Wartanoff heeft in 1946 te Genève uitgegeven: *La vie amoureuse de Paganini.* Een dwaas boek waarin de auteur achttien amourettes van Paganini uitvoerig beschrijft[96] (overigens historisch fout of aanvechtbaar, of zelfs wel geheel gefantaseerd). De erotische elementen krijgen in dit boek zware accenten.

In 1960 verscheen te Hamburg *Paganini, eine Biografie* van Walter G. Armando. De schrijver put uit Codignola, Schottky en Harrys, uit „die Memoiren und Briefe von Berlioz, Goethe, Heine" en uit artikelen van Grove, Andrea della Corte, Giuliano Ballestrieri, Maria Tibaldi-Chiesa, en anderen,

> und die Sachverständigen Ausführungen über die verschiedenen Rechtsverfahren des Virtuosen in der französischen Biografie des namhaften Juristen Théodore Valensi[97].

Armando beschrijft de Passo di Gatta Mora, die hij "Passo della Gatta Mora,, noemt, de straat waar Paganini in zijn jeugd gewoond heeft, als

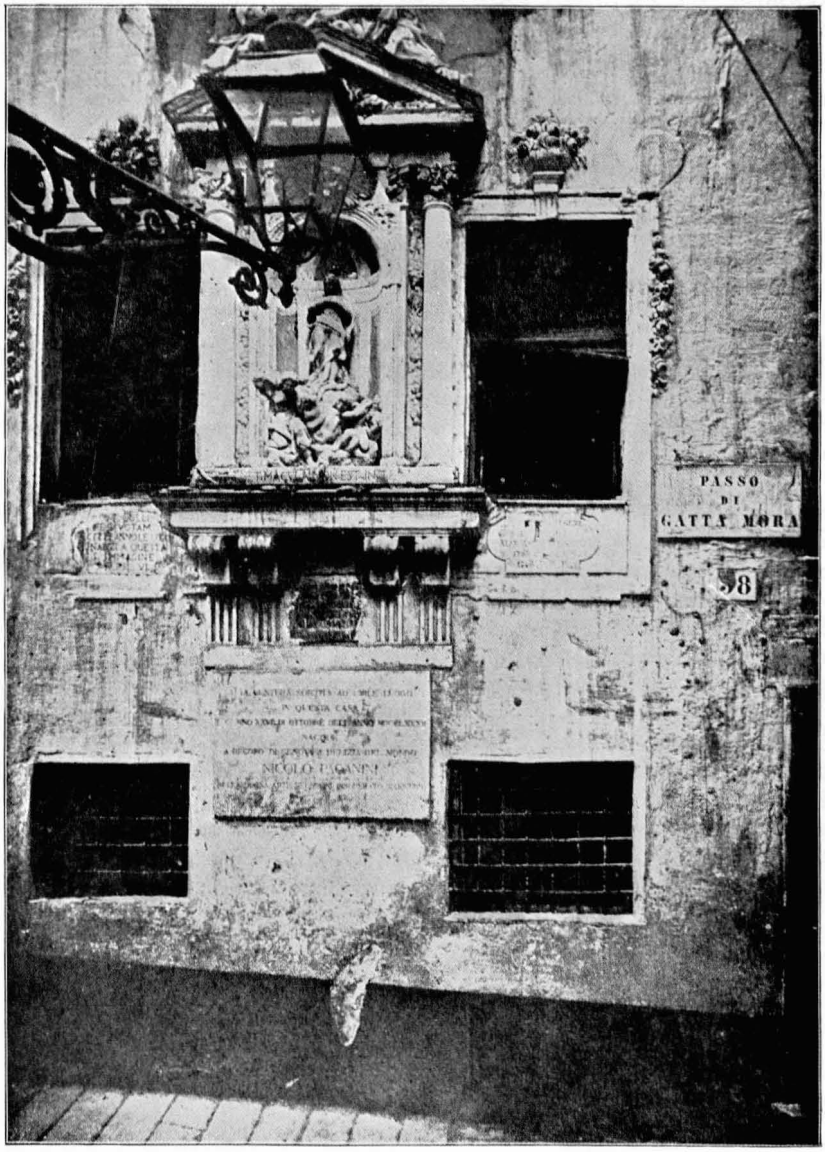
> einer lärmerfüllten, schmutzigen und engen Strasze, mitten im Armenviertel der Stadt, zwischen dem Hafen und der Kathedrale[98].

De Passo di Gatta Mora ligt nu ongetwijfeld in een in arme wijk die reeds grotendeels onder de slopershamer is gevallen. In Paganini's tijd is dit echter een behoorlijke middenstandswijk geweest. Armando debiteert een dubbele onjuistheid als hij zegt

> Die Republik Lucca ernannte ihn zum ersten Virtuosen am Theater[99].

a. Paganini is op 1 jaunari 1806 benoemd tot tweede violist in het hoforkest te Lucca, pas later ging hij aan het hof een vooraanstaande plaats innemen. Maar er is geen benoeming geweest tot virtuoos.

b. Een benoeming tot eerste virtuoos impliceert dat er ook nog ten minste een tweede virtuoos is, wat niet het geval was. We komen bij Armando dezelfde Dida onzin tegen die wij nu herhaaldelijk gesignaleerd hebben[100]. Ook de wijze waarop deze „Liebestraum" van drie jaren te



Geboortehuis van Paganini te Genua Passo di Gatta Mora no. 38.
Het opschrift onder het Madonnabeeld luidt:

in questa casa
XXVII di Ottobre dell anno MDCCLXXXII
naque
à decoro di Genova à delizia del mondo
Nicolo Paganini

Deze gehele wijk zal eerlang onder de slopershamer vallen.

Lucca beschreven wordt riekt sterk naar zwoele romantiek. Het is onware romantische dwaasheid, die door portretten gelogenstraft wordt, Paganini bij zijn komst in Lucca (circa 18 jaar oud) voor te stellen als

> lang und dürr, nichts als Haut und Knochen mit langem schwarzem Haar..... eine Erscheinung wie aus einer Gespenstergeschichte[101].

Trouwens als de naam Valensi in het voorwoord de vlag is die de lading moet dekken, hoeft men van die lading niet veel te verwachten[102].

G. I. C. de Courcy heeft in 1962 te New York nog uitgegeven *Nicolo Paganini: Chronology of his Life.* De tekst is in twee kolommen gedrukt. In de eerste de Engelse tekst, in de tweede de vertaling in het Duits, wat tamelijk overbodig lijkt. De chronologie begint met het geboortejaar van de grootvader van Nicolo Paganini (23-11-1720) wat weinig zin heeft. Eigenlijk is de titel een verkeerde benaming aangezien er talrijke feiten in de voetnoten gegeven worden, die met een chronologie niets meer te maken hebben, hoe interessant ze overigens ook zijn voor de Paganini specialist. De aantekening 41 is weggevallen[103], evenals een deel van de aantekening 35[104]. Bij de datum 28 mei 1830 wordt „right eye" vertaald met „das linke Auge"[105]. Dergelijke slordigheden wijzen op een ernstig tekort aan nauwkeurigheid bij de vertaling en de correctie. Zo zijn er trouwens meer: Kapp noemt 19 augustus 1828 als de datum van het concert te Karlsbad, de Courcy noemt 18 augustus. Het concert van 23 januari 1829 te Dresden wordt niet genoemd etc. Deze en dergelijke onnauwkeurigheden noodzaken steeds weer de vele gegevens te verifiëren.

Hoewel lang niet alle auteurs zulke blunders begaan en fouten maken als Farga en van Berkel, blijkt het toch wel dat velen maar wat fantaseren of van elkaar overschrijven. Het is duidelijk dat een gedegen studie over Paganini behalve op research hoofdzakelijk gebaseerd zal moeten worden op Schottky, Harrys, Codignola en de Courcy, terwijl Kapp, Tibaldi-Chiesa en Pulver vaak nuttig kunnen blijken te zijn, zoals ook andere auteurs incidenteel iets kunnen bijdragen.

1 De naam van Paganini vindt men op vele wijzen gespeld. In de doopakte heet hij: Nicolaus Paganino (G. I. C. de Courcy: *Nicolo Paganini, Chronology of his Life* p. 8). In Lucca schrijft men op 28 september 1804: Niccolò Paganini (Bibliotheca Governativa di Lucca, ms 497 ad diem). Aangezien hij zelf zijn brieven tekende: Nicolò Paganini, welke spelling ook gebruikt is bij het opmaken van zijn overlijdensakte, wordt deze spelling hier gevolgd. (Zie facsimile's: de Courcy: *Chronology* p. 73; J. Kapp: *Paganini* pp. 24 en 40; Dirk Balfoort: *De Viool en hare Meesters* p. 60; G. I. C. de Courcy: *Paganini, the Genoese,* vol. II p. 184; Pietro Berri: *Paganini Documenti e Testimonianze* pp. 8, 32, 173; Marc Pincherle: *Le Monde des Virtuoses* p. 132.)
2 op. cit. II p. 393.
3 op. cit. p. 101.
4 *Paganini* p. 261.
5 Voor zover deze auteurs niet in dit hoofdstuk genoemd worden, raadplege men de bibliografie.
6 Afgezien van twee bladzijden in Carlo Gervasoni: *Nuovo Teoria di Musica* (Parma, 1812).
7 op. cit. p. 2.
8 Brief van 26 november aan Germi. Op 29 februari 1824 schrijft hij Germi dat hij een Pollini waterkuur zal gaan doen. Weer een ander geneesmiddel tegen de gevolgen van syfilis.
9 op. cit. pp. 1 en 2.
10 de Courcy geeft als titel op: *"Duo Merveille", or "Merveille de Paganini" For Violin*; Guhr noemt het: *Duo de Paganini.*
11 Fétis: *Notice Biographique sur Nicolo Paganini,* préface p. 6.
12 pp. 22-36.
13 p. 22.
14 p. 40.
15 p. 33.
16 p. 35.
17 p. 47.
18 avant propos p. 6.
19 p. 33.
20 p. 36.
21 p. 14.
22 Zie ook: de Courcy op. cit. I p. 122.
23 p. 17.
24 *Moniteur Universel,* 28-VIII-1860.....21-XI-1861.
25 *Revue Britannique,* november 1835.
26 Bij Gervasoni vinden we voor het eerst de mededeling dat Giovanni Servetto Paganini's eerste leermeester geweest zou zijn.
27 pp. 131-139.
28 pp. 150-162.
29 p. 116.
30 p. 40.
31 pp. 86 en 88.
32 Van deze compositie bestaan er twee manuscripten, een in de Oeffentliche Wissenschaftliche Bibliothek te Berlijn, en een in The British Museum te Londen. De thema's van beide manuscripten vertonen geringe verschillen. Latere uitgaven zijn verschenen bij Ricordi te Milaan en bij Schoenenberger te Parijs.
33 p. 35.
34 Fasquelle op. cit. p. 380.
35 *Notice biographique sur Nicolo Paganini* pp. 89 t/m 91.
36 *Musikalische Vorträge IV* herausgegeben von Paul Graf Waldersee, Leipzig 1822, p. 282.
37 idem p. 290.
38 idem p. 297.
39 idem p. 281.
40 idem p. 338
41 zie ook: de Saussine op. cit. p. 20 en Conestabile-Mompellio op. cit. p. 32.
42 *Musikalische Vorträge IV* p. 281: Schottky, Fétis, Conestabile, p. 282: Bruni, Polko, p. 284: Gervasoni, p. 289: Conestabile, p. 290: Fétis, p. 299: Spohr, p. 301: Fétis, p. 325: von Wasielewski, Guhr, p. 347: Berlioz, etc.
43 de Saussine op. cit. p. 20.
44 p. 14.
45 Fétis op. cit. pp. 39 en 40.

46 p. 61, zie ook: p. 19 vgl. de Courcy op cit. vol. I pp. 136, 137, zie ook Fétis, op. cit. p. 46.
47 pp. 34 en 35.
48 Voor zover het de muziekmanuscripten betrof werd de collectie verkocht door Olschki te Florence aan Wilhelm Heijer te Keulen. Hij verkocht de 86 manuscripten die Kapp op p. 98 noemt voor 28 000 mark aan Dr. Reuther te Mannheim.
49 Catalogus van het Heijer Museum te Keulen deel IV door G. Kinsky.
50 zie de Courcy op. cit. I pp. 147 en 335.
51 p. 318.
52 p. 298. Zie ook hoofdstuk IV Gierigheid p. 76.
53 p. 83.
54 p. 57.
55 p. 57
56 p. 192.
57 p. 9.
58 tegenover p. 48.
59 op. cit. p. 472. Zie ook Kapp op. cit. p. 97.
60 Componisten Serie deel IV, J. H. Gottmer, Haarlem, 1948.
61 Renée de Saussine spreekt van „ligaballe" (= ficeleur des ballots), Escudier noemt hem „modeste facteur du port", en Fétis kwalificeert hem met de woorden „simple ouvrier du port".
62 Kapp op. cit. p. 7, de Saussine op. cit. p. 26, de Courcy op. cit. vol. I p. 10.
63 zie pp. 24 en 25 van dit hoofdstuk.
64 de Courcy op. cit. vol. I pp. 7 en 8.
65 de Courcy op. cit. vol. I p. 24, de Saussine op. cit. p. 20.
66 Paganini had zijn apologie laten schrijven door een Ierse officier: C. O'Donoghue.
67 de Courcy op. cit. vol. II p. 167.
68 de Courcy op. cit. vol. II p. 291.
69 zie hoofdstuk III.
70 de Courcy op. cit. vol. I pp. 3 en 4.
71 E. W. Schallenberg *Over Willem Pijper, Spel van Emotie en Intellect: Varia Historica* p. 253, Assen, 1954.
72 her name = Eleanora Quilici's name.
73 Codignola op cit. p. 364.
74 p. 53.
75 p. 65.
76 von Wasielewski *Die Violine und Ihre Meister* p. 425.
77 p. 57.
78 p. 58.
79 p. 56.
80 p. 66.
81 p. 68.
82 pp. 68 en 69.
83 p. 70.
84 p. 72.
85 pp. 73-76, 77-80.
86 p. 83
87 pp. 85-87.
88 p. 161.
89 p. 170.
90 pp. 173-175.
91 deel XI pp. 113-116.
92 pp. 78-80.
93 p. 178.
94 p. 177.
95 zie o.a. pp. 161, 163, 166, 171, 177, etc.
96 respectievelijk op de bladzijden 13, 59, 85, 86, 94, 98, 105, 109, 114, 115, 134, 173, 177, 198, 206 en 208.
97 voorwoord p. 5.
98 p. 12.
99 p. 45.
100 pp. 50-54.
101 p. 44.
102 verdere romantische onzin op pp. 41, 44, 47, 50, 52, etc.
103 p. 77.
104 p. 59.
105 p. 44.

HOOFDSTUK II

Portretten van Paganini

Het loont evenzeer de moeite de vele geschilderde en geschreven portretten van Paganini aan een onderzoek te onderwerpen als dat het geval is met de meningen over de mens en de kunstenaar. Dat behoeft geen verwondering te wekken daar deze portretten, in welke vorm dan ook, de projectie zijn van de visie van diegenen die mede de reputatie van Paganini gemaakt hebben tot wat zij was en is.

Het aantal schilderijen, karikaturen, litho's, tekeningen, geschreven portretten, en wat al niet, is zo groot dat het niet mogelijk is ze alle te vermelden, en dus zeker niet van elk ervan een reproductie of een afschrift op te nemen. Daarbij is de kwaliteit zo uiteenlopend dat het nauwelijks mogelijk is een vergelijking ertussen te treffen om zo tot een eventuele conclusie te komen. Nog een moeilijkheid is dat er slechts enkele portretten van lang voor 1828 zijn (overigens een paar zeer goede), terwijl de grote massa dateert van tussen 1828 en ± 1833, waardoor een vergelijking evenmin goed mogelijk is. Wil men iets definitiefs zeggen over Paganini's uiterlijk dan zal men anders te werk moeten gaan. Wij zullen eerst de afbeeldingen rubriceren; dan uit elke rubriek enkele voorbeelden nemen om die te vergelijken met een aantal geschreven portretten, ten einde zo te trachten tot een aannemelijk antwoord te komen op de vraag: Hoe zag Paganini er uit?

De afbeeldingen van Paganini zijn te verdelen in twee grote groepen: de karikaturen en de andere. Een karikatuur is per definitie een afbeelding „die door overdrijving of vergroting van enige der meest kenmerkende vormen, trekken of eigenschappen iets of iemand belachelijk zoekt te maken"[1], zodat men deze categorie gevoeglijk kan uitsluiten. De overblijvende groep is dan weer te verdelen in de beslist onjuiste afbeeldingen en de andere. Het lijkt gevaarlijk een afbeelding het predikaat „beslist onjuist" te geven als men de afgebeelde mens nooit gezien heeft, maar het zal blijken dat dit in een aantal gevallen zeer wel mogelijk is.

Daar is vooreerst de bekende daguerreotype die o.a. Farga, Valensi en von Wasielewski in hun boek reproduceren. Deze afbeelding kan niet gemaakt zijn vóór het laatste levensjaar van Paganini, zoals Miramin Fitz-James meedeelt in zijn slechts enkele bladzijden tellend geschriftje *Paganini à Marseilles*[2]. Het jaar voordat Paganini overleed was hij, 57 jaar oud, ernstig ziek en verzwakt. Deze daguerreotype vertoont de gestalte van een gezonde man in de kracht van zijn leven, zijn borst vol eretekens wat hem het spelen bijzonder moeilijk gemaakt moet hebben,

zoal niet onmogelijk. Zelfs een oppervlakkige beschouwing van deze afbeelding onthult al spoedig het bedrog. De handen zijn abnormaal groot in vergelijking met de viool. En hoe onconventioneel de stokvoering van Paganini ook geweest moge zijn, deze houding tart iedere mogelijkheid tot spelen, zelfs col legno[3]. Dan laten wij verder de wijze waarop de stok vastgehouden wordt maar buiten beschouwing. Neen, deze vervalsing is zo grof en doorzichtig dat het geen zin heeft er hier verder aandacht aan te besteden[4]. Een andere „beslist onjuiste" afbeelding is het schilderij gesigneerd O.V. 1811, dat door Horace Vernet geschilderd heet te zijn. Het is een slecht schilderij met „dode" ogen en abnormaal zware wenkbrauwen. Het kan onmogelijk een portret van Paganini zijn, daar de afgebeelde figuur de negenentwintig jaar ver gepasseerd moet zijn geweest toen hij hier voor model zat.

De afbeelding die Renée de Saussine geeft in haar boek[5] tegenover p. 33, „Paganini adolescent" is er een van zijn zoon, Achille. Rechts onder staat de signatuur: G. Isola 1835. Ook het portret dat de Saussine reproduceert tegenover p. 129 is bepaald niet Paganini. Men vergelijke deze afbeelding die Paganini op 32-jarige leeftijd moet voorstellen (dus in 1814) met de gravure die Rados gemaakt heeft omstreeks het jaar 1813. Deze laatste afbeelding vertoont een duidelijke overeenstemming met de tekening die Ingres vijf jaar later maakte[6].

De litho van Boulanger is een boosaardige, niet zo goed geslaagde, afbeelding van Paganini in de gevangenis. Het was veel meer de bedoeling van Boulanger financieel van de sensatiezucht van het publiek te profiteren, dan een gelijkend portret te maken, iets wat door Boulanger overigens fel ontkend werd in het mei-nummer van *L'Artiste*[7].

Bekend is ook de tekening van J. P. Lyser, de dove schilder die zoveel van muziek hield dat hij bij concerten op de eerste rij ging zitten om te genieten van het zien spelen van de musici. Het is een klungelige afbeelding. De haren zijn slecht getekend en het geheel ademt onbetrouwbaarheid door gemis aan capaciteit. Dit is dan een half dozijn van de bekendste vervalste slechte of ondergeschoven portretten. Het is, zoals gezegd, volslagen onmogelijk alle afbeeldingen te bespreken. Wij zullen ons dan ook beperken tot een klein aantal, waarvan het aan te nemen is dat zij een juiste afbeelding kunnen zijn.

De gravure van Luigi Rados (1813) toont ons een frisse, gezonde, intelligente jongeman, welk beeld in 1818 niet veel veranderd is, als wij de tekening die Ingres toen van hem maakte ernaast leggen. Vergelijken wij deze afbeeldingen nu met de beschrijving die Schottky in zijn boek van hem gaf[8] dan schijnt hij in tien jaar tijd sterk vermagerd en verouderd te zijn[9]. Maar toch zijn er wel andere aanwijzingen ook. Daar is bij voorbeeld de afbeelding die Kriehuber in 1828 in Wenen, vlak na zijn aankomst gemaakt heeft, waarop Paganini ons voorkomt als een intelligent, zachtmoedig, introvert man, geenszins gespeend van kritische zin. Met deze afbeelding komt die van Maurin overeen.

Intussen had de graveur Döbler een afbeelding van Paganini gemaakt waarvan Schottky gezegd heeft:

> Wir glauben den Vergleich mit dem Abbilde durchaus nicht scheuen zu müssen[10].

Döbler toont ons een ernstig man diep in de veertig met een duidelijke lijdenstrek op het gezicht, dunne lippen, en ingevallen wangen, wat gedeeltelijk overeenkomt met de tekening van Ludwig Emil Grimm van 8 juli 1830.

De afbeelding van A. Krug (1829-1830) echter toont ons weer een mild man tegen de vijftig, uit wiens gelaat een zekere levensvreugde spreekt. Zeker een milder mens dan Patten ons in zijn sterk geromantiseerd schilderij voorzet. Patten heeft Paganini bepaald nobel willen afbeelden, wat hij o.a. heeft trachten te bereiken door de ogen (te) groot te schilderen. Maar hij is daarbij het doel, het maken van een zo juist mogelijk gelijkend portret, voorbij geschoten.

F. Krüger tekent ons de felheid van de man op duidelijke wijze. Een felheid die ons al getroffen heeft in de gravure van Rados, die vele jaren eerder gemaakt is. Ook Strobel heeft nog een schilderij van Paganini gemaakt, maar daar het een schilderij naar Patten is, komt het voor ons niet in aanmerking.

Karl Begas (1830) heeft een afbeelding gemaakt die zeer matig van kwaliteit is. De ogen zijn onnatuurlijk doordat alle horizontale lijnen van ogen en wenkbrauwen evenals de schaduwen zwaar geaccentueerd zijn. De kin is onnatuurlijk spits. Links van de mond is er een donkere schaduw als om een soort snor te suggereren, die rechts ontbreekt. De krul van de viool is zo vreemd getekend dat het wel een uitstekende spiraal lijkt. Deze afbeelding vertoont zoveel zwakheden en fouten dat het gevaarlijk is hier een mening op te baseren.

Op de afbeelding van George Friedrich Kersting (1829) is o.a. het hoofd buiten proportie groot. Hoewel de plooien van de kleren en vooral de welving van de viool ongetwijfeld goed geschilderd zijn is het gezicht te dromerig romantisch, en dus in strijd met een vrij groot aantal betrouwbare afbeeldingen, en vooral ook met zijn aard, dan dat wij hierin kunnen geloven.

Een goede tekening van Paganini werd gemaakt op 8 juli 1830 door Emil Ludwig Grimm. Wij zien hier een goede vijftiger met een tamelijk ingevallen gezicht, ernstig, intelligent, energiek en kritisch. Er is reden om aan te nemen dat dit een goed gelijkende afbeelding is.

Dan is er nog het schilderij van Eugène Delacroix, dat bij alle kwaliteiten die het heeft dusdanig romantisch is dat de schilder daardoor voorbij gegaan is aan de direct sprekende gelijkenis, zonder daarbij echter afbreuk te doen aan de weergave van de impressie die Paganini op het publiek gemaakt moet hebben. Een goede vaardige karikatuur is die van Singer, met alle risico die het genre eigen is.

Bij de geschreven portretten valt het op dat zij, behoudens enkele uitzonderingen, alle Paganini uiteraard beschrijven als diabolisch, lang, oud en mager. Nu hebben deze beschrijvingen slechts waarde, indien ze gemaakt zijn door lieden die de beroemde violist in levenden lijve gezien hebben. Wij kunnen dus de beschrijvingen van Valensi, Armando, van Berkel en Farga, evenals zovele andere ter zijde schuiven.

Vergelijken wij de besproken afbeeldingen nu met enige bestaande beschrijvingen dan zien wij dat Heine Paganini als volgt beschrijft:

.....Das lange schwarze Haar fiel in verzerrten Locken af seine Schultern herab und bildete wie einen dunklen Rahmen um das blasse, leichenartige Gesicht, worauf Kummer, Genie und Hölle ihre unverwüstlichen Zeichen eingegraben hatten.....

en verder:

.....Endlich aber, auf der Bühne, kam eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstiegen zu sein schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Gala: der schwarze Frak und die schwarze Weste vor einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist; die schwarzen Hosen ängstlich schlotterend um die dünnen Beine. Die langen Arme schienen noch verlängert, indem er in der einen Hand die Violine und in der andere den Bogen gesenkt hielt und damit fast die Erde berührte, als er vor dem Publikum seine unerhörten Verbeugungen auskramte. In den eckigen Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Tierisches, dasz uns bei diesen Verbeugungen eine sonderbare Lachlust anwandeln muszte; aber sein Gesicht, das durch die grelle Orchesterbeleuchtung noch leichenartiger weiszer erschien, hatte alsdann so etwas Flehendes so etwas blödsinnig Demütiges, dasz ein grauenhaftes Mitleid unsere Lachlust niederdrückte. Hat er diese Komplimente einem Automaten abgelernt oder einem Hunde? Ist dieser bittende Blick der eines Todkranken oder lauert dahinter der Spott eines schlauen Geizhalzes? Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunstarena wie ein sterbender Fechter mit seinen Zuckungen ergötzen soll? Oder ist es ein Toter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampir mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus dem Taschen saugt[11]?

Het is jammer dat Heine zich heeft laten verleiden om precies datgene te schrijven wat het grote publiek graag las. Alle vooroordelen zijn in deze beschrijving aanwezig. Alles wordt erbij gehaald: de hel, vampiers, waanzin, gierigheid, honden, lijken, noem maar op. Deze beschrijving past wel in haar tijd, zeker, maar kon Heine zich niet boven zijn tijd verheffen? Moest die de weg van de minste weerstand kiezen?

Gelukkig zijn er ook beschrijvingen van Paganini waarin getracht wordt een juister beeld te geven. De *Musikalische Zeitung van 1829* (no 42) te Leipzig geeft er een dat niets duivels heeft, maar spreekt van minzaamheid, opgewektheid, beleefdheid en bescheidenheid[12]. Ook de recensent van de *Komet* te Leipzig weet alleen maar positieve dingen te vertellen over het uiterlijk van Paganini[13]. Henry Chorley beschrijft hem op 17 juni 1831 als volgt:

In conclusion I must observe that not one of the numerous portraits of Paganini bears any real resemblance to him. His features are delicate and intellectual, whilst their meditative expression, the peculiar tone of his voice, the airy lightness of his small and slender figure, and his dark flowing hair impart to his whole appearance that air which stamps him as a son of genius.

"Not one of the numerous portraits of Paganini bears any resemblance to him" stemt precies overeen met wat Paganini in juli 1831 aan Germi schrijft[14]. Het is echter duidelijk dat dit geldt voor de in Engeland gemaakte portretten. Harold Spivacke schrijft over Paganini in Engeland:

He received rough treatment. Although there are some caricatures from France and Germany, most of the continental artists treated him with respect and occasionally with obvious flattery. In England he was usually presented as a grotesque figure, as a subject for ridicule[15].

Het door Chorley geschreven portret van Paganini wordt volkomen ondersteund door de afbeeldingen van Kriehuber en Krug.

Al deze sterk divergerende beschrijvingen, tekeningen, schilderijen, enz. doen nog dringender dan voorheen de vraag rijzen: Hoe zag Paganini er nu werkelijk uit?

Er is geen enkele reden om te twijfelen aan de juistheid van de afbeeldingen van Rados en van Ingres. Zij zijn vrijwel met elkaar in overeenstemming, en de naam Ingres is een degelijke waarborg voor de juistheid van de afbeelding. Wij aanvaarden deze afbeeldingen dus als juist voor de jaren ± 1815—± 1820. Wij weten dat Paganini ± 1820 herhaaldelijk en langdurig gekweld werd door ernstige pijnen. Het ligt in de rede dat dit zijn stempel drukt op het gezicht van een mens. Maar wij weten ook dat Paganini herhaaldelijk lange perioden meemaakte van betrekkelijk goede gezondheid zonder, of met weinig, klachten. In aanmerking genomen dat Paganini als geboren "showman" van zijn verschijning voor het publiek een sensatie probeerde te maken en dat hij zijn reputatie van duivelsviolist zoveel mogelijk heeft proberen uit te buiten is het volkomen duidelijk dat hij vaak zwart, donker en somber voor zijn publiek verscheen. Maar er zijn afbeeldingen genoeg, ook uit de jaren 1828-1830, die hem tonen als een vriendelijk, mild, intelligent mens; met name de afbeeldingen van Krug, Maurin, Kriehuber, d'Angers en Grimm. En wij hebben alle reden om op de nauwkeurigheid van deze portretten te vertrouwen. Wij aanvaarden deze afbeeldingen dan ook als in doorsnee juist. Het beeld dat men zo vaak van hem te lezen krijgt, waarin hij beschreven wordt als clownesk, somber, duivels, etc., waarvan de meest fascinerende beschrijving ongetwijfeld die van Heine is, is even vertekend als de karikaturen en de „slechte" portretten. Deze beide laatste groepen afbeeldingen zijn, jammer genoeg, evenals de ermee corresponderende beschrijvingen, veel talrijker dan de schilderijen of tekeningen van schilders die gepoogd hebben een zo nauwkeurig mogelijk gelijkend portret te maken.

NOTEN HOOFDSTUK II

1 van Dale: *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* 8e druk, 1961.
2 Daguerre publiceerde de gegevens over zijn uitvinding: *Historique et description des procédés de daguerréotypie,* in 1839.
3 Het maakt namelijk sterk de indruk dat deze figuur de stok ten onderste boven houdt.
4 Voor de geschiedenis van deze daguerreotype zie het artikel van E. N. Doring in *Musica* 1955 deel III p. 103.
5 *Paganini le Magicien,* Genève 1950.
6 Van deze tekening heeft Ingres er circa 300 gemaakt die hij voor veertig francs verkocht. (Bénézit: *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres,* deel V p. 65).
7 Codignola op. cit. p. 333 noot.
8 Schottky op. cit. p. 273.
9 Deze mededeling wordt belangrijker, als men weet dat Borda in 1822 Paganini met kwik en opium trachtte te genezen van syfilis.
10 Vineta op. cit. p. 1.
11 Heinrich Heine: *Ausgewählte Prosa* (Goldmans Gelbe Taschenbücher) pp. 23-25.
12 Pulver op. cit. p. 189.
13 Pulver op. cit. p. 191.
14 de Courcy op. cit. vol. II p. 53.
15 Harold Spivacke, *Paganiniana,* Washington 1945 p. 15.

PORTRETTEN

VAN

NICOLÒ PAGANINI



Daguerreotype die Paganini zou voorstellen in 1839, toen hij 56 jaar oud was. (zie p. 30)



Afbeelding die Renée de Saussine geeft met het onderschrift „Paganini à trente-deux ans". (zie p. 31)



Portret vervaardigd door Horace Vernet. Dit portret zou Paganini voorstellen in 1811, op 31 jarige leeftijd. (zie p. 31)



Afbeelding van Achille Paganini geschilderd door G. Isola in 1835. Renée de Saussine meent dat dit een jeugdportret van Nicolò Paganini is. (zie p. 31)



Lithografie van L. Boulanger (1832). Het feit dat de afbeelding als portret volkomen mislukt is bewijst dat zij met een ander oogmerk gemaakt en verkocht is. (zie p. 31)



Paganini naar een tekening van J. P. Lyser. (zie p. 31)



Gravure van Paganini op 31 jarige leeftijd door Luigi Rados (1813). (zie p. 31)



Paganini. Afbeelding vervaardigd door Kriehuber (1828). (zie p. 31)



Nicolo Paganini door Ingres (1818). (zie p. 31)



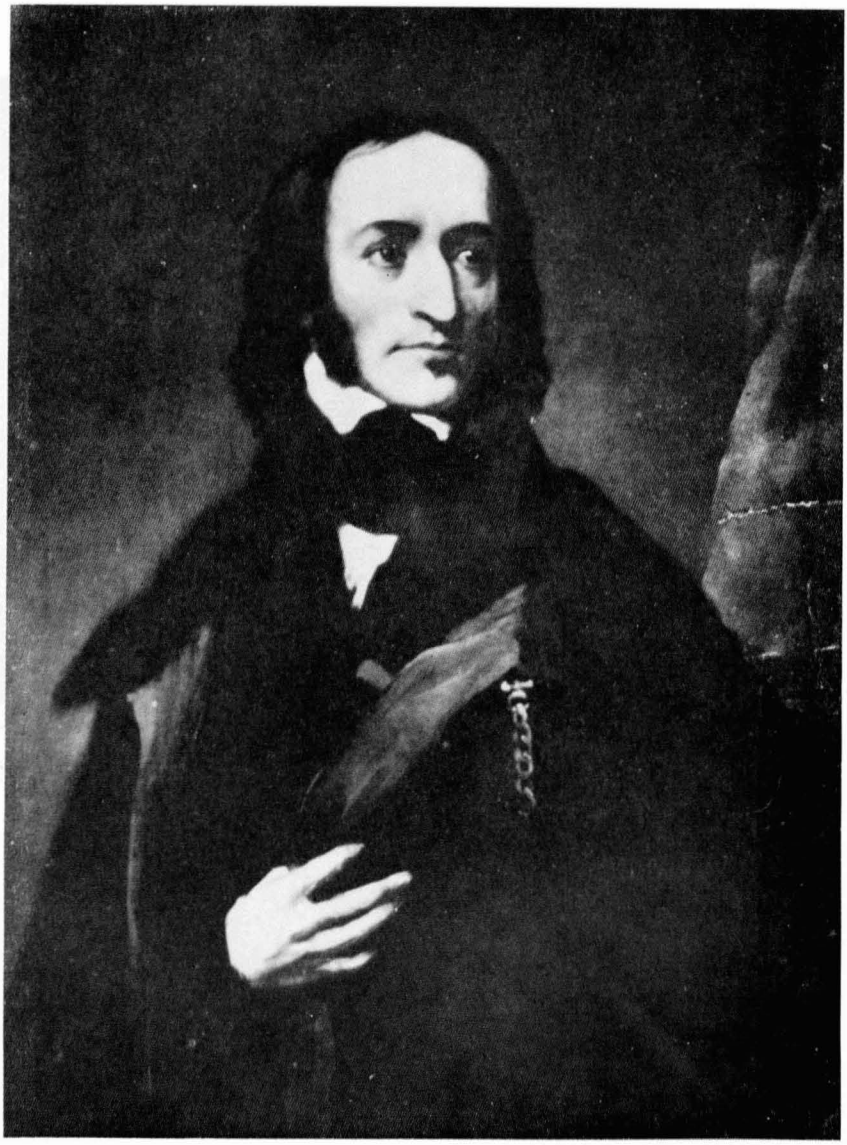
Paganini door A. Krug (1829-1830). (zie p. 32)



Afbeelding van Paganini door G. Döbler. (zie p. 31)



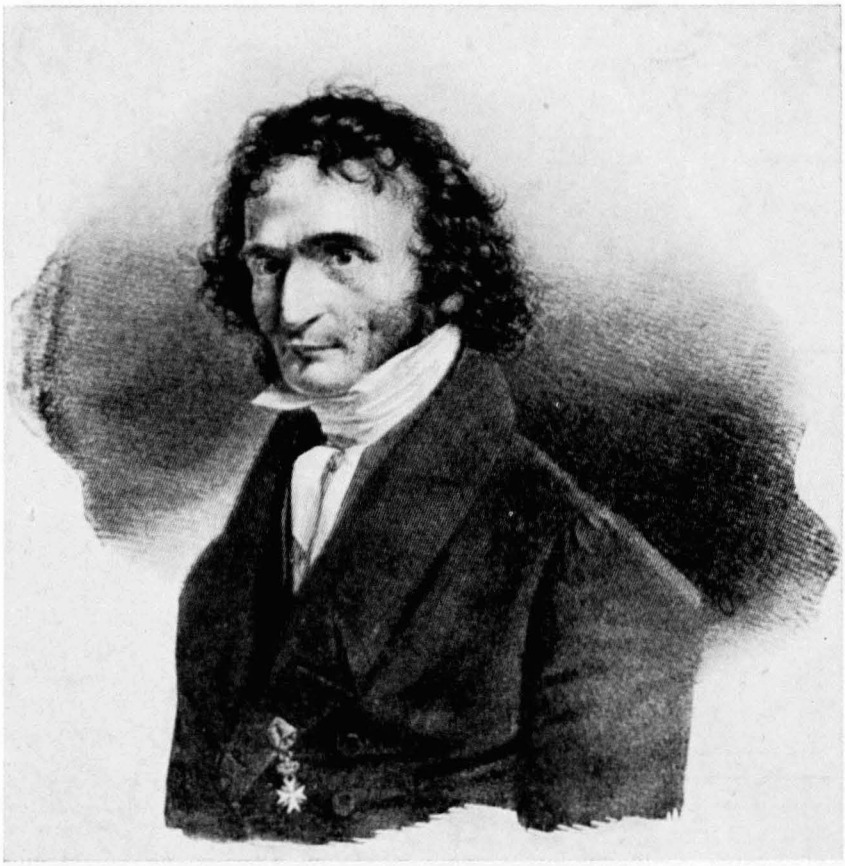
Tekening van Paganini door Ludwig Emil Grimm (8 juli 1830).
(zie p. 32)



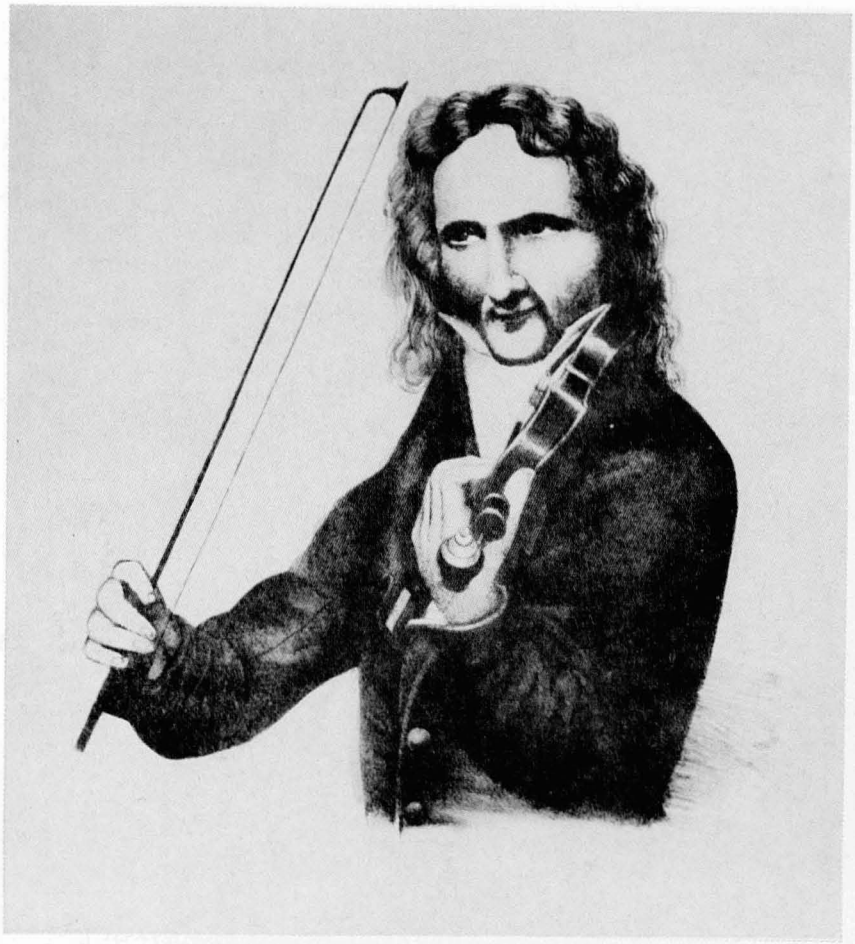
Schilderij van Paganini door G. Patten (1834). (zie p. 32)



Paganini door George Friedrich Kersting (1829). (zie p. 32)



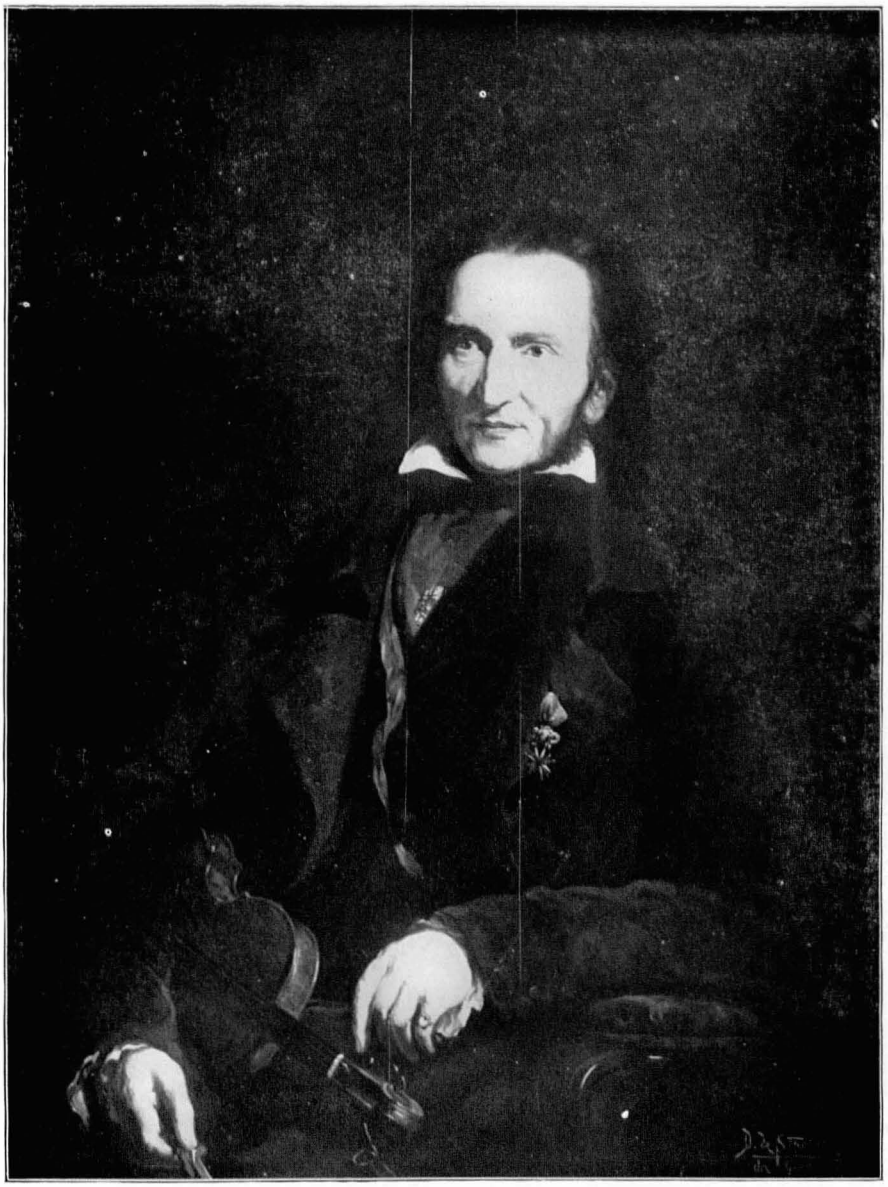
Paganini naar een tekening van F. Krüger. (zie p. 32)



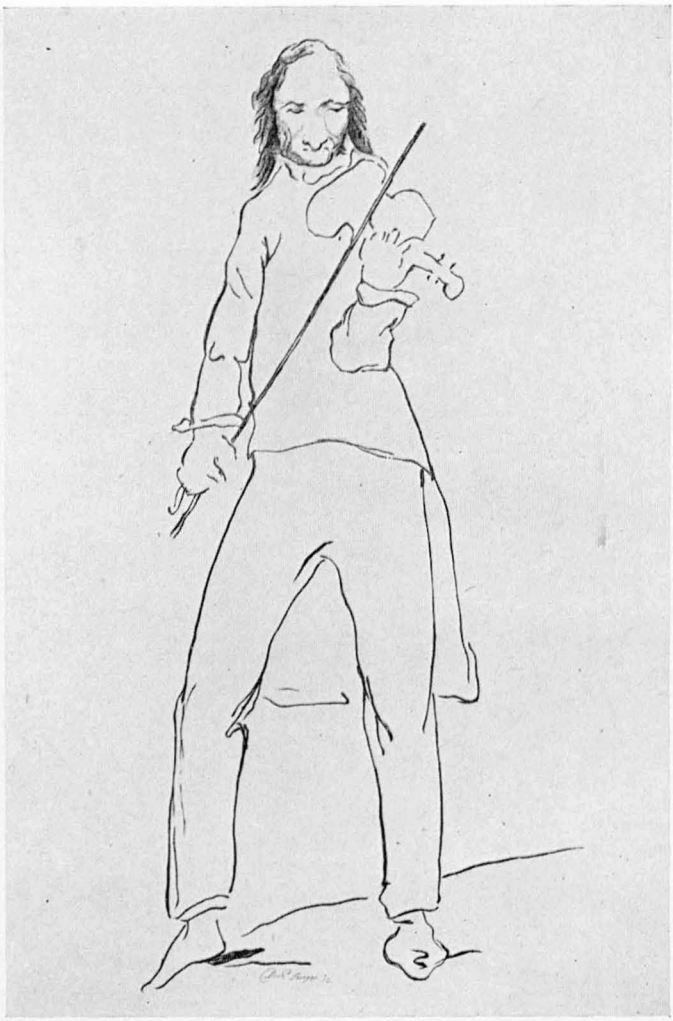
Lithografie van Paganini door Karl Begas (1830). (zie p. 32)



Paganini zoals Eugène Delacroix hem zag. (zie p. 32)



De naar George Patten door D. Strobel geschilderde afbeelding van Paganini.
(zie p. 32)



Karikatuur van Paganini door Singer. (zie p. 32)



Statuette van Paganini door J. P. Dantan (1837).



Kop van Paganini door David d'Angers (1835). (zie p. 34)



Paganini naar een lithografie van Maurin.
(zie p. 31)

De cliché's voor de afbeeldingen van Paganini's geboortehuis te Genua, en de portretten van Ingres, Kriehuber, Strobel, Krug, Delacroix, Singer en Dantan, zijn welwillend afgestaan door Kruseman's Uitgeversmaatschappij te 's-Gravenhage.

Uitgeverij J. H. Gottmer te Haarlem was zo vriendelijk de cliché's beschikbaar te stellen voor de afbeeldingen van de portretten door Vernet, Boulanger, Lyser en Döbler.

HOOFDSTUK III

Lucca

Onder de vele verwijten die Nicolò Paganini ten onrechte getroffen hebben, weegt het verwijt dat hij de jaren 1800-1805 in een gevangenis doorgebracht zou hebben, zeker niet het minst zwaar. Tot circa 1800 was het weinig interessant, en voor eventuele belangstellende tijdgenoten betrekkelijk gemakkelijk zijn leven na te gaan. Na 1805 waren er gegevens genoeg. Maar juist de jaren tussen ± 1800 en ± 1805 waren in het duister gehuld. Stendahl beschrijft vrij uitvoerig hoe Paganini wegens moord op zijn vrouw of op zijn minnares in de gevangenis geworpen, zich daar bekwaamd zou hebben in het spel op één snaar[1], nadat alle andere snaren het successievelijk begeven hadden[2]. Het is begrijpelijk dat Paganini met een schouderophalen aan het verhaal voorbij gegaan is[3]. De nuchtere manier waarop hij opmerkt in de laatste zin van Lichtenthal's interview[4], dat er geruchten zijn dat hij gedurende vele jaren in de gevangenis het vioolspel geleerd zou hebben, bewijst wel hoe weinig hij deze verhalen au sérieux nam.

Maar als in 1828 in Wenen en in 1831 in Parijs, ondanks zijn laaiend succes, het verhaal, gesteund door talrijke andere domme, nare en van grote bijgelovigheid getuigende verhalen, een grote verspreiding krijgt, verzet hij zich fel tegen deze aantijgingen in het beroemd geworden artikel van 21 april 1831, verschenen in de *Revue Musicale* en in de *Moniteur Universal* van 4 mei 1831[5].

Weinig vermocht hij echter tegen de boosaardigheid waarmee zijn medemensen hem zijn gehele leven, en lang daarna, tot op de huidige dag vervolgd hebben. Hoewel de strijd tegen achterklap moeilijk is, en nooit geheel gewonnen wordt, had Paganini toch de leugenverhalen over de jaren 1800-1805 grotendeels, zo niet geheel kunnen ontzenuwen als hij nauwkeurige gegevens met data over die jaren bekend gemaakt had.

Toch is het niet onbegrijpelijk dat Paganini, die zo onnoemelijk veel grote en kleine concertreizen gemaakt had, zich de gebeurtenissen die vijfentwintig jaar en langer tevoren plaats gehad hadden niet nauwkeurig herinnerde. Dit is daarom zo aannemelijk, omdat hij in zijn verhaal aan Lichtenthal wel degelijk een aantal gebeurtenissen vermeldt die plaats gevonden hebben gedurende zijn verblijf te Lucca tussen de jaren 1800 en 1805, zoals zijn concert op 14 september 1801, het feit dat hij van Livron een kostbare Guarneri ten geschenke kreeg (waarschijnlijk in april 1802 ter gelegenheid van de inwijding van het theater), zijn aanstelling tot eerste violist van het hoforkest te Lucca op 22 januari 1805, de compositie van een concert voor viool en Engelse hoorn, en enkele

bijzonderheden, die nu niet meer na te gaan zijn, maar die destijds (28 februari 1828) gemakkelijk te verifiëren moeten zijn geweest. Dit gedeelte uit Lichtenthal's artikel luidt:

> Quattro anni prima dell'incoronazione di Napoleone a Milano[6] mi recai a Lucca per la rinomata funzione di S. Croce[7]. Esaminato, secondo gli statuti tutti, mi si burlava del mio lungo arco e della grossa armatura di corde. Altri candidati concertizi non azzardavano più farsi sentire. In una grande funzione di chiesa notturna il mio concerto fece fanatismo tale che tutti i frati correvano fuori gridando silenzio al popolo.
>
> La Republica di Lucca mi nominò primo violino di Corte, nella quale qualità restai circa tre anni, dando lezione a Baciocchi.
>
> Dovendo sonare nei due concerti, che si davano settimanalmente, sonai sempre a cappricio, accompagnato dal pianoforte, per cui scrissi sempre un basso immaginandovi un tema.
>
> Un giorno, era mezzodi, la Corte voleva un concerto di violino e di corno inglese per la sera. Il Maestro di Capella lo ricusò per non aver tempo materiale; pregato io di farlo, lo composi in due ore, con accompagnamento di orchestra e fece furore, eseguito nella sera da me e dal professore Gallo. Cercando varietà, nelle sonata, eseguite alla Corte, una sera togliendo due corde dal violine (la seconda e la terza) improvvisai una sonata intitolata *Scena Amorosa,* figurando la quarta corda il maschio (Adone) ed il cantino la femmina (Venere), ed ecco donde nacque in me di sonare sopra una sola corda, perchè dietro le congratulazione della sonata mi si domando se fossi pur capace di sonare sopra una corda sola. Certo! — Fu la mia risposta; e composi una sonata con variazioni, eseguendola nella grande occasione datasi nel giorno di S. Napoleone (15 agosto). Ne scrissi poi delle altre di simil genere.
>
> La sovrana Elisa, cadendo talvolta in isvenimento al mio sonare, allontanossi sovente per non privare gli altri del piacere.
>
> Diressi anco un'opera intera a Lucca con un violino, avendo due corde sole, e ne guadagnai una scomessa di una cena di venticinque persone. Sempre adetto a questa Corte viaggiai in Toscane.....[8]

Het argument dat de Courcy aanvoert om de zwijgzaamheid van Paganini over deze jaren te verklaren:

> .....these first Lucca years (were) very little consonant with his glory[9],...

vraagt wel om commentaar. Had Paganini vóór 1800 reeds enige faam gehad als wonderkind, en na 1805 als virtuoos, of althans als uitstekend violist, er is geen enkele reden om te veronderstellen dat zijn roem tussen 1800 en 1805 gering zou zijn geweest. Ja, het tegendeel is eerder het geval. Zijn faam is in die jaren snel gegroeid zij het dat zij pas een tiental jaren later internationaal was. Immers, op 14 september 1801 heet het:

> .....un tal Paganini, Giacobino Genovese; il quale quanto era celebre nel patriottismo, era altrettanto celebre per il suono del violine.....

en verder:

> .....L'abilità e la bravura di questo Professore era certamente inaudita e nuova. Egli creava dalle sue corde il canto degli uccelli, del flauto, delle trombone e dei corni, e mentre ognuno restava ammirato della sua sorprendente bravura, in sentendo tanto mattacciaia uscir da un violino, muoveva il riso ancora in chiesa. In somma egli era un Professore di grande abilità; ma senza criterio en senza giudizio. Egli anche sopra una sola corda era capace a suonarci un concerto intiero. Dissi senza criterio e senza giudizio, perchè il canto degli uccelli e degli altri strumenti che andava imitando col violino, mostrava certamente grandissima abilità; ma essendo poi lontano dal vera non mostrava che capriccio giovanile da farsi soltanto in un'accademia di teatro, non però in luogo sacro[10].

terwijl een aankondiging van 28 september 1804 luidt:

> A di 28 Settembre 1804 venerdi: In una sera della decorsa Settimana dal cittadino Niccolò Paganini eccelente suonatore di violino ha data al Teatro Publico un academia[11].

D.d. 11 oktober 1804 lezen wij:

> I detti concerti furono tenuti precisamente il 28 settembre e l' 11 ottobre: "a di 11 ottobre 1804 Giovèdi. In questa sera il celeberrimo Professore di violino Niccolò Paganini del Genovesato ha dato al Teatro Nazionale di Lucca un'Accademia di violino con canto, e un'altra ne aveva data a 28 Settembre„[11].

Op 14 januari 1805 schrijft Martelli, minister secretaris, in een brief aan „Il Magistro dell'Intorno e delle Finanze":

> .....Noi (bisogna pur confessarlo) non saprebbemo nella nostra Patria, e fors'anco altrove, trovare persona di tanto merito, che non facesse risentirci della mancanza del Professore sudd(ett)o, e che potesse impunimente rimpiazzarlo nel difficile impegno di regolare un orchestra.
>
> Il solo Paganini celebre in quest'arte crediamo di tanto bastante nel nostro Paese, e la vostra superiore cognizione, cittadino Anziani ne sarà pure persuasa, poichè non e nuovo il suo nome in questa Città, dove si è fatto sentire con applauso e ammirazione[12].

Het spreekt vanzelf dat de overgang van "un tal Paganini„ op 14 september 1801 tot: "eccelente suonatore di violino„ op 28 september 1804 en "il celeberrimo Professore di violino Niccolò Paganini„ op 11 oktober 1804, of tot "persona di tanto merito„ op 14 januari 1805, niet gemaakt is in gehele of gedeeltelijke onbekendheid.

Dit wordt gesteund door andere feiten. Uit de "Intendenza dei principi e Cassa dello Straordinari„[13] blijkt dat Paganini als tweede violist op 1 januari 1806, met 1146 francs per jaar, evenals de eerste violist Remaggi, het hoogst bezoldigde lid van het hoforkest, en tevens een van de hoogstbezoldigden van het hof van Elise Baciocchi was. M. G. Martelli, „premier Medicin", verdiende 1200 francs evenals de „dames du palais". Een „femme de chambre" verdiende 800 francs, en met uitzondering van de hoboïst, Galli, bedroeg het salaris van ieder orkestlid minder dan 1000 francs per jaar. Paganini's naam komt ook voor op de betalingslijst van de nieuwe „Capella di Camera o di Corte":

> Paganini, 2e violon de la chapelle (Brevet du 1er janvier 1806) Doit: 1806 janvier 31. Payé le traitement du Mois, 95, 10. Avoir: le traitement du second joueur de violon de la chapelle est fixé à 1146 (frcs) par an à compter du 1er janvier 1806[13].

Paganini zelf zegt dat hij in de jaren te Lucca (d.w.z. vóór oktober 1809) „die Summe von 20 000 Franken baar gesammelt (hatte)"[14]. Dat wil dus zeggen, dat hij ongeveer acht jaar lang, per jaar ongeveer het dubbele van zijn salaris aan het hof kon sparen, welk salaris toch berekend moet zijn geweest op het normale levensonderhoud van een hoveling. Hij moet dit geld dus verdiend hebben met concerten, wat vanzelfsprekend zijn bekendheid in de hand gewerkt moet hebben.

Het huis waar Paganini in 1809 samen met het gezin Bucchianeri ge-

woond heeft te Lucca is, naar Italiaanse begrippen van die tijd, een zeer redelijk woonhuis in een ruime straat vlak bij een van de belangrijkste kerken van Lucca, de San Frediano[15]. Het is duidelijk dat men aan Paganini's klacht:

> Nachdem ich längere Zeit am Hofe von Lucca gelebt hatte, wo die geringe Besoldigung meinen Wünschen jedoch nicht entsprechen konnte, so beschlosz ich wieder selbstständig auf zu treten und als ungebundener Künstler zu reisen[14].

geen absolute waarde mag hechten. Lang voor 1809 moet Paganini zich bewust geworden zijn van het feit dat hij een kunst tot in de perfectie verstond, zoals niemand. Het is begrijpelijk dat hij dit wilde laten betalen. Dit is dan ook het ogenblik dat zijn grote concertreizen in Italië aanvangen.

Even onjuist is de redenering van de Courcy, dat Paganini:

> was silent through a deep loyalty to what was evidently one of the most tender and lovely memories in his life — his first boyhood liaison with the "ragazza Eleanora" — and a determination never to throw a spotlight on a period that might cause her any embarrassement[16].

Eleanora Quilici werd in 1791 geboren[17]. Het is moeilijk aan te nemen dat Paganini met Eleanora op haar tiende of elfde jaar "his first boyhood liaison" gehad zou hebben. In de eerste plaats is die leeftijd voor een liaison van een meisje uit een normaal gezin met een normale, zij het misschien vurige, jonge man (en er is geen houdbare reden om het normale van het gezin Bucchianeri, of van Paganini in twijfel te trekken) niet slechts bitter jong maar gewoonweg abnormaal, zelfs voor het zonnige Italië. In de tweede plaats is er reden te over om aan te nemen dat Paganini vóór zijn twee en twintigste jaar (d.w.z. vóór 1804) wel met enig ander meisje, of enige andere meisjes een liaison gehad heeft.

Wat betreft de verhouding tussen Paganini en Eleanora Quilici: Drie maal vinden wij haar naam vermeld in de tot nu toe bekende geschriften.

1. In zijn testament, gedateerd 27 april 1837.

> Lascio a titulo di legato a Eleanora Quilici Lucchese sorella di Anna Bucchianeri l'annua pensione di lire nuove seicento, vita sua naturale durante.

2. In een brief van 25 mei 1838 aan Luigi Gullielmo Germi.

> Ti prego ancora di ordinare che sia remessa la somma di 300 franchi, per mio conto alla signora Eleanora Quilici in Manovi a Pistoia.

3. In een brief van 7 september 1839, aan Germi, waarin hij schrijft: „Riparlermo di Eleanora"[18].

Vooral de woorden "ancora di ordinare„ in de brief van 25 mei 1838 zijn zeer belangrijk omdat zij bewijzen dat Paganini herhaaldelijk geld stuurde of gestuurd had.

Uit de opdracht van opus 3 "a la ragazza Eleanora„ , welke opus tussen 1801 en 1806 gecomponeerd schijnt te zijn[19], uit het testament van 1837, waarin Paganini aan Eleanora Quilici, als enig niet-familielid, een jaar-



Via San Frediano no 8 te Lucca. Het huis waar Paganini in 1809 met het gezin Bucchianeri gewoond heeft. Het gevelopschrift luidt:

In questa casa/fu ospite nel 1809
della famiglia Bucchianeri
Niccolò Paganini
amore e poverta
Ne tormentavano il Genio
Ma la città musicale
Dava al suo arcano violino
Le ali della gloria

Il Commune di Lucca e la Reale
Accademia Lucchese
Nel centenario della Morte
Posero

geld van 600 lire nalaat, en uit de brieven van 25 mei 1838 en 7 september 1838 blijkt duidelijk dat Paganini zijn leven lang een warme genegenheid voor Eleanora gekoesterd moet hebben. Dat hij in 1809 of later een liaison met Eleanora gehad zou hebben is verre van onmogelijk. Immers in dat jaar woonde hij bij de familie Bucchianeri[20]. Francesco Bucchianeri was getrouwd met Eleanora's zuster, Anna. Het ligt dus in de rede dat Eleanora vaak in het gezin Bucchianeri kwam, waar Paganini haar herhaaldelijk ontmoet zal hebben. Maar toen was Eleanora 18 jaar.

Twee feiten kunnen er toe bijdragen aan de veronderstelling dat Paganini in deze tijd een liaison met Eleanora gehad zou hebben meer grond te geven.

1. De aantekening "sortite,, in de marge van de "stato d'anime,, , die elk jaar ter gelegenheid van het Paasfeest werd opgesteld, wijst er op dat de familie Bucchianeri na Pasen 1809 uit de parochie van San Frediano vertrokken is. Had de verhouding tussen Paganini en Eleanora het leven in de parochie onmogelijk gemaakt, juist zoals Elvira Puccini het leven van Doria Manfredi onmogelijk gemaakt heeft[21]? Wij weten het niet, want wij vinden de naam nergens anders in de vele kerkelijke archieven van Lucca, maar mogelijk is het wel.

2. Het blijkt later dat Eleanora Lucca verlaten heeft en te Pistoia is gaan wonen. Was het leven niet alleen in de parochie van San Frediano, maar in geheel Lucca, dat binnen zijn wallen slechts circa 30 000 mensen herbergde[22], onmogelijk geworden? Ook dit weten wij niet maar de waarschijnlijkheid van de veronderstelling wordt steeds groter.

Het is dus duidelijk dat de redeneringen die het gebrek aan gegevens over de jaren ± 1800—± 1805 moeten verklaren ondeugdelijk zijn. Maar heeft Paganini met opzet, om welke reden dan ook, zijn belevenissen uit die jaren verzwegen? Een nauwkeurige bestudering van Lichtenthal's artikeltje leert ons dat er geen enkele reden is om dit te veronderstellen. Lichtenthal begint met te zeggen dat Paganini niet veel inlichtingen kon geven op zo een koortsachtig ogenblik[23]. Het is duidelijk dat de beroemde twee of drie bladzijden het kenmerk moesten dragen van haast. Paganini noemt dan ook slechts op de eerste regel, en helemaal aan het eind een jaartal. De data van alle andere door hem genoemde feiten moeten afgeleid worden. De toon van het gehele artikel wijst erop dat Paganini dit beschouwd heeft als een soort interview, dat voor hem een buitengewoon welkome reclame kon zijn. Hij spreekt uitsluitend van wat hij aan bijzonders op het gebied van vioolspel en compositie gepresteerd heeft. In zo een artikel is geen plaats voor feitelijke gegevens uit iemands privé leven. Iets minder dan een vierde deel van het artikel is gewijd aan zijn jaren te Lucca. In deze twee alinea's spreekt hij slechts éénmaal over een uitvoering zonder componeren erbij te betrekken. In de andere gevallen wordt een eventuele uitvoering gekoppeld aan de compositie die hij ervoor gemaakt heeft. Dat is niet bevreemdend als men dit artikel als reclame blijft zien. Immers Paganini's composities konden als bewijs van zijn prestaties dienen en als zodanig het publiek naar de concertzaal trekken om zijn nieuwsgierigheid te bevredigen. Men kan er zeker van zijn dat

de jaren te Lucca jaren van intense studie geweest zijn. En geregeld dag in dag uit studeren maakt bar weinig indruk op het publiek; de resultaten van zo een studie wel; en die noemt hij dan ook.

In Schottky's autobiografische schets is Paganini zelfs nog schaarser met tijdsaanduidingen. Een foutief geboortejaar en een viertal vage aanduidingen zoals „op mijn negende jaar" of „ten tijde van de Franse revolutie" is alles. Ook dit artikel geeft, met één uitzondering, uitsluitend weer wat Paganini aan wederwaardigheden heeft beleefd in zijn carrière als kunstenaar, tot ongeveer 1828. Slechts in de laatste alinea beklaagt hij zich over de ondankbaarheid van zijn vader die al zijn spaargeld wil hebben (20 000 francs) in plaats van de aangeboden 5 000 francs, en die zodoende het odium van gierigheid op hem laadt. Maar met dit artikel wordt niet de verwachting gewekt dat Paganini zijn waarschijnlijk weinig interessante belevenissen uit zijn tijd te Lucca nu eens uit de doeken zal doen; aangenomen dat er iets noemenswaardigs gebeurd was in zijn particuliere leven dat de moeite van het vermelden waard was, en dat Paganini zich nog herinnerde. Er waren wel belangrijkere gebeurtenissen in het leven van Paganini die hij niet onthouden kon:

> .....Paganini non ricordava mai esattamente la data di nascita dell' unico figlio[24].

Ook het artikel van 21 april 1831 in de *Revue Musicale*[25] geeft aanleiding tot enkele opmerkingen. Ten eerste weerlegt Paganini het dwaze verhaal van de moord op zijn maîtresse op overtuigende wijze.

> .....Ces messieurs m'ont representé en prison; mais ils ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat. D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse elle-même; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'aurais mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard; les autres que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie: les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec quelque succès. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta:
>
> > L'habilité de Paganini n'a rien qui doive surprendre; il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival.
>
> Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi: jugez l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri;

il avait entendu dire... on lui avait affimé... il avait cru... mais il était possible qu'on l'eut trompé... Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parceque les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté dans sa chambre aussi bien que sous les verrous.

Ten tweede is het bekend dat Paganini aan Fétis een kort memorandum gegeven heeft met de feiten over deze kwestie, waarna deze de gegevens tot bovengenoemd artikel uitgewerkt heeft. Nu is het zeer wel mogelijk dat Paganini, die bepaald geen fraai duidelijk handschrift had, in de opwinding van het ogenblik zo onduidelijk geschreven heeft dat Fétis zijn „treize" als „seize" overgenomen heeft, wat Paganini bij het (eventueel) nalezen ontgaan kan zijn (of: is). Twee argumenten pleiten voor deze redenering: *a.* Paganini heeft als Italiaan in het Frans geschreven, en was, zoals gezegd, waarschijnlijk nogal (of: zeer) opgewonden. *b.* Er is een overstelpende hoeveelheid brieven en composities waaruit blijkt dat Paganini een s aan het begin van een woord als een lange s (een Duitse s) schreef. Bij slordig schrift kan treize gemakkelijk als seize met een lange s gelezen worden, en omgekeerd.

Ten slotte is er nog een derde argument dat de redenering ondersteunt dat Paganini niet met opzet gezwegen heeft over zijn particuliere belevenissen in de jaren dat hij te Lucca verbleef. Het is niet met zekerheid te zeggen wanneer Paganini voor het eerst te Lucca geweest is. Pulver stelt het op november 1797[26] (terugrekenend van 1813, naar aanleiding van Paganini's gegevens in zijn memorandum aan Fétis?) Zelf zegt Paganini in zijn relaas aan Schottky in de alinea na zijn beschrijving van zijn concertreizen met zijn vader, dat hij op het volgende feest van Sint Maarten (11 november) met zijn broer naar Lucca ging: „Ich war damals etwa vierzehn Jahre alt"[27]. Als wij rekenen vanaf het foutieve geboortejaar dat Paganini aan Schottky opgegeven heeft (1784) dan moet „damals" in 1798 geweest zijn. Naar zijn eigen zeggen heeft hij voordien met zijn vader concerten gegeven o.a. te Florence, Pisa en Livorno; drie plaatsen die niet ver van het voor die tijd grote en welvarende Lucca liggen. De conclusie ligt voor de hand dat hij in de jaren vóór 14 september 1801 meer dan eens te Lucca geweest kan zijn. Ook in de jaren tussen 1808 en 1813 concerteerde hij vaak niet ver van Lucca zodat het als een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid gesteld kan worden dat hij in die jaren herhaaldelijk voor kortere of langere tijd naar Lucca terugkeerde, waar hij ongetwijfeld vele goede vrienden en bekenden had. Daarnevens was hij formeel tot 1813 in dienst van het reeds genoemde hof dat aanvankelijk te Lucca resideerde en eerst in oktober 1809 naar Florence verhuisde. Het is dan niet vreemd dat in zijn (vage) herinnering de jaren 1798-1813 verbonden waren met de hofhouding, het hoforkest, Lucca, de vrienden te Lucca, etc. Als er dus in het artikel van 21 april 1831 gesproken wordt van zestien jaar, is dat wel slordig en onnauwkeurig, maar bepaald geen glasharde leugen.

Wat echter wel onjuist is, is de mededeling dat hij al die tijd in dienst van het hof geweest zou zijn als dirigent en (of) muziekdirecteur[28]. Hoewel ook dit feit een nadere verklaring vereist. In het verslag van de "Seduta del giorno 22 gennaio 1805, no. 167„[29] lezen we:

Il Gonaloniere e Anziani intesa la dimanda del Cittadino Nicolao Paganini Genovese Professore di Violino, veduto il rapporto del Magistrato dell'Interno, e la Relazione de'Cittadini Anziani Merli, Pellini e Cotenna decretano quanto segue. Il sopranominato Paganini è ascritto tra i Professori della Capella Nazionale in qualità di primo violino senza pregiudizio per altro dei diritti competenti all'attuale Professore Romaggi, il quale continuerà ad avere il primo posto nella Musiche dipendenti dalla Capella, alle quali ambedue interverranno, e in questo caso il detto Paganini dovendo sempre intervenire a tali musiche, serà il Primo dei Secondi. E'assegnato al detto Professore Paganini la somma mensuale di scudi dodici, da incominciare a decorrere dal presente giorno.

Het blijkt dus uit het verslag van deze zitting dat Paganini benoemd werd "in qualità di primo violino senza pregiudizio,,. Even verder luidt het: "primo dei secondi,,. In aanmerking genomen het fenomenale succes dat Paganini gehad had o.a. op 14 september, 12 oktober en 8 december 1801 en op 28 september en 11 oktober 1804, het feit dat Romaggi, de eerste violist, in 1805 een oud man was, en het feit dat Dominique Puccini, een telg uit het geslacht der beroemde Puccini's die al meer dan een eeuw onafgebroken het orkest van Lucca geleid hadden, te Torre del Lago woonde, circa twintig kilometer van Lucca, is het zeer waarschijnlijk dat Paganini meer dan eens de directie over het orkest gevoerd zal hebben toen hij nog niet officieel tot dirigent was aangesteld, speciaal op de repetities.

Uit deze drieledige weerlegging van de bewering dat Paganini, om welke reden dan ook, met opzet zijn belevenissen uit de jaren 1800-1805 verzwegen zou hebben blijkt duidelijk dat Paganini's vaagheid omtrent zijn jaren te Lucca volkomen plausibel is, en dat men redelijkerwijze niets anders kon verwachten. Hij heeft de ongerijmdheid van moord zonneklaar aangetoond en met enige vaagheid gesproken over de jaren die hij te Lucca doorgebracht had, omdat de bijzonderheden naar zijn smaak irrelevant waren en (of) omdat hij ze zich niet scherp herinnerde.

1 *Vie de Rossini,* Parijs 1823, herdruk: 1922 deel II p. 116.
2 De faam van Paganini's spel op één snaar had Parijs dus in 1823 al bereikt. Lang daarvoor was zijn naam al beroemd buiten Italië. In 1819 heeft Metternich reeds een poging gedaan Paganini in Wenen te doen optreden (de Courcy op. cit. vol. I p. 193). Het zou echter tot 1828 duren voordat hij zich buiten Italië liet horen.
3 Reeds in 1814 deed het verhaal van Paganini's gevangenschap de ronde. De kritiekloze beschrijving van Maxwell Montgomery is amusant te lezen (de Courcy op. cit. vol. I p. 131).
4 *Gazetta Universale di Lipsia* pp. 324-327, 1830.
5 Codignola op. cit. p. 330, v. Wasielewski op. cit. p. 405.
6 26 mei 1805.
7 14 september.
8 *Gazetta Universale di Lipsia* (324-327) 1830, en: Vincenzo Morelli: *L'Arte Pianistica,* Napels 28 februari 1925.
9 de Courcy op. cit. vol. I p. 77.
10 *Zibaldone Lucchese* tomo IV, Archivio Sardini 163, pp. 507, 508 (Archivio di Stato, Lucca). Zie ook: Jacopo Chelini: *Zibaldone Lucchese* ms. 93, pp. 507, 508, met enige varianten ms. 101, pp. 839, 840. (Dit moet zijn: ms. 161; ms. 93 is de oude nummering.)
11 Biblioteca Governativa di Lucca ms. 497 ad diem.
12 *Republica Lucchese* (*Quarto Governo Democratico*), Filza 31 (Archivio di Stato, Lucca).
13 Archivio di Stato te Lucca: *Intendenza dei Principi e Cassa dello Straordinario* Reg. 17.
14 Schottky op. cit. p. 258.
15 Via San Frediano no 8, tegenover de zijingang van de kerk.
16 de Courcy op. cit. vol. I p. 77, zie ook pp. 69 en 70.
17 de Courcy op. cit. vol. I p. 69.
18 Voor deze drie citaten zie Codignola op. cit. pp. 364, 548, 611.
19 de Courcy op cit. vol. II p. 374.
20 Prima casa di contro la Chiesa no 27 primo piano: Francesco di Giovan Pietro Bucchianeri 24 anni circa, Maria Anna moglie, 24 circa, Adelaide, Maria Anna figlie di anni 3 e 2, Nicola Paganini di Genova, di anni 25 circa (Archivio Parrochiale di S. Frediano, "Stato d'anime„ del 1809 al n 565).
21 Edward Greenfield: *Puccini, Keeper of the Seal,* Arrow Book 1958 p. 56 ff. Zie ook p. 91.
22 de Courcy op. cit. vol I p. 59.
23 Op 28 februari 1828, ongeveer twaalf uur vóór zijn vertrek naar Wenen. (Achteraf is Paganini toch pas op 6 maart vertrokken.)
24 Pietro Berri op. cit. p. 11.
25 Codignola op. cit. p. 330. Engelse vertaling: de Courcy op. cit. vol. II p. 26 ff. Von Wasielewski op. cit. p. 406.
26 Pulver op. cit. p. 35.
27 Schottky op. cit. p. 255.
28 Hij deelt dit mede in de beroemde brief aan de *Revue Musicale.* Zie von Wasielewski op. cit. p. 407.
29 Archivio di Stato te Lucca: *Republica Lucchese*: Quarto Governo Democratico no 18 cc 44 r.e.v.

HOOFDSTUK IV

Gierigheid

Kort nadat Paganini in 1828 zijn tournée in Wenen begonnen was kwamen de verwijten van gierigheid los, die steeds luider zouden gaan klinken. In 1829 ergert Guhr zich aan dit zijns inziens ongerechtvaardigde verwijt[1] en in 1830 haalt Schottky twee getuigen aan, Giovanni Gordigniani en Johann Stiepanek, „Direktor und Mitunternehmer des ständischen Theaters" te Praag om te bewijzen dat Paganini niet gierig was[2]. Anders (1831) is voorzichtig bij de beoordeling en wil eerst vaststellen waar de grens ligt tussen gierigheid en zuinigheid[3]. Maar voor de onbekende auteur die in de „Ménestrel" van 5 juli 1840 schrijft:

> On ne sait pas jusqu'où allait l'avarice de Paganini, qui a amassé tant d'or et bâti des palais de marbre sur la quatrième corde de son violon.

is de gierigheid van Paganini een vaststaand feit. Dat schrijvers als van Berkel en Armando hem gierig noemen zegt ons weinig[4], hoewel zij bewust of onbewust schrijven wat het publiek graag leest. Er zijn er gelukkig onder de serieuze contemporaine schrijvers een aantal die over Paganini's eventuele gierigheid veel genuanceerder denken. Von Wasielewski schrijft

> Wenn man ihn aber der Geldgier beschuldigte, so hat man keine haltbaren Beweise dafür gegeben[5].

En Marc Pincherle schrijft:

> L'avarice de Paganini! encore une énigme qu'on ne percera pas de sitôt.....

en iets verder:

> Toujours est-il que son avarice, réelle ou pretendue, a excité la verve d'innombrables gazetiers,.....[6]

Het is duidelijk dat al deze berichten over Paganini's eventuele gierigheid betrekking hebben op een „overdreven zucht om geld (en goed) te verwerven en het verworvene te behouden"[7]. Niet alleen de woorden van von Wasielewski spreken hier een duidelijke taal, ook Harrys (1830) laat geen twijfel bestaan aan zijn bedoeling als hij schrijft:

> Sich vom Gelde trennen ist für Paganini die allerschwierigste Aufgabe[8].

zo min als Armando, die schrijft:

> Je starker er die Neugier des Publikums anstachelte, desto hemmungsloser konnte er seine Gewinnsucht, seine Gier nach Geld befriedigen[9].

Nooit heeft iemand, sprekende of schrijvende over Paganini, laten blijken dat hij diens eventuele gierigheid als een ziekelijk verschijnsel zag. Een overdreven zucht naar geld behoeft nog niet pathologisch te zijn. En aangezien het betoog in dit hoofdstuk er toe zal strekken te bewijzen dat de veronderstelde gierigheid van Paganini bepaald niet bestond, ja dat hij zelfs vrijgevig was kunnen wij de bespreking van het eventuele ziekelijk aspect van gierigheid gevoeglijk achterwege laten.

Het zijn vooral de Fransen geweest die Paganini gierigheid verweten hebben. Wat Paganini in Frankrijk ook deed of naliet, waar hij ook bij betrokken was, of niet bij betrokken was, steeds zag het publiek er een bewijs van zijn gierigheid in. Dit vuurtje is door Jules Janin fel aangestookt in het *Journal des Débats*. Zijn gierigheid zou zich o.a. geopenbaard hebben in: 1. het vragen van abnormaal hoge entréeprijzen, 2. het weigeren voor liefdadige doeleinden te spelen, althans dit tot het minimum te beperken, 3. het weigeren gratis entréebiljetten en fooien te geven. Vooral de juistheid of de onjuistheid van de beide eerste verwijten zijn heden nog gemakkelijk na te gaan.

Entreéprijzen

Hoezeer het verwijt van abnormaal hoge entréeprijzen met emotie omkleed is, moge o.a. blijken uit het feit dat van Berkel met een ondertoon van verwijt aan Paganini, schrijft

> Schubert had met moeite de vijf harde guldens voor het tweede concert van Paganini bij elkaar gekregen[10].

De feiten zijn echter zo, dat een van de zeldzame keren dat Schubert in zijn leven een noemenswaardige som gelds gehad heeft, is geweest na zijn Academie op 26 maart 1828. Met de opbrengst van dat concert (800 gulden) heeft hij enkele schulden betaald, een piano gekocht, en zichzelf (ten tweede male!) en zijn vriend Bauernfeld op een concert van Paganini getracteerd[11]. Overigens: zelfs als Schubert het geld bijeen had moeten schrapen, wat in dit geval nu juist niet zo was, wat had Paganini daar dan aan kunnen doen? Had die zijn entréeprijzen moeten verlagen om Schubert, die hij niet kende, en niet kon kennen, niet te behoeven laten schrapen?

Schottky geeft in zijn boek van vele concerten de prijzen. Voor het concert op 29 maart 1829 in de „groszen Redoutensaale" te Wenen was de entrée 10 en 5 gulden[12]. De concerten te Praag werden geen succes door verschillende oorzaken, o.a. doordat de prijzen 50 à 100% hoger waren dan in Wenen[13]. In Leipzig was de entrée aanvankelijk op vier Thaler gesteld, maar op verzoek verminderde Paganini deze tot twee Thaler[14]. Schottky schrijft dan

> Dies also macht die schändliche Verläumdung als sey Paganini geizig u.s.w. zu Nichte.

waar men uit concludeert dat Schottky twee Thaler geen onbehoorlijke prijs vond. In Berlijn bedroeg de entrée twee Thaler, evenals in Breslau[15]. Voor het concert te Frankfort op 26 augustus 1829 bedroeg de entrée 3 fl., of 30 kroon, of twee thaler[16]. Vergelijkt men nog meer entrée-

prijzen[17] dan blijkt het dat Paganini op zijn tournee in 1828 en 1829 vrijwel altijd twee Thaler, of de tegenwaarde daarvan, entrée geheven heeft. Alleen te Wenen en te Praag heeft hij beduidend meer gevraagd.

Het Engelse verwijt van verdubbelde entréeprijzen[18] treft niet Paganini maar zijn impresario Laporte[19].

De biografen van Paganini spreken zonder uitzondering over de enorme sommen geld die hij verdiend heeft. Sommigen, zoals de Courcy[19a], van Berkel[20], Salvaneschi[21], en de Saussine[22] specificeren deze bedragen. Anderen: Couturier[23], von Wasielewski[24], en Armando[25] doen dat niet. Niet altijd zijn de getallen en de bedragen die zij noemen juist. De Saussine zegt

> Dans cette dernière ville (i.e. Leipzig), Paganini ayant triplé le prix des places refusa d'augmenter le cachet des artistes.....[22]

In werkelijkheid had Paganini aanvankelijk de entréeprijs op vier Thaler gesteld. Later verminderde hij de entréeprijs tot twee Thaler, maar toen de theaterdirectie hem wilde dwingen het gehele orkest te huren in plaats van de vijfentwintig instrumentalisten die hij nodig had, en dan tegen een dubbel honorarium, en daarbij nog 300 Thaler pacht vroeg, weigerde hij eenvoudig te spelen, en het concert ging niet door[26].

Bernet Kempers zegt: „Paganini verdiende met 1 concert 20 000 gulden"[27]. Deze zin wekt de indruk dat hij herhaaldelijk, meestal of vaak dit of ongeveer dit bedrag verdiend zou hebben met het geven van een concert. Niets is echter minder waar dan dat. Paganini heeft nooit, met één concert, welk dan ook, 20 000 gulden verdiend. In Wenen is het tweede concert het best betaalde geweest, 5158 gulden[28]. Op zijn concertreizen door Duitsland, Oostenrijk en Polen heeft het concert te Berlijn op 29 april 1829 meer dan 2000 Thaler opgebracht, terwijl de tweede uitvoering te Frankfurt op 27 augustus 1829, 3100 gulden opbracht[29]. De revenuen van het derde te München, 25 november 1829, waren 5500 gulden. In Parijs is het best betaalde concert het derde geweest dat op 30 maart 1831 gegeven werd en 21895 francs opbracht, en in Londen heeft Paganini het meeste geld getoucheerd voor de uitvoering van 22 juni 1831 (£ 1463)[30]. De elf concerten te Parijs tussen 9 maart en 24 april 1831, hebben totaal 165 052 francs opgebracht. In Engeland hebben slechts drie concerten, respectievelijk op 10 juni, 22 juni en 27 juni 1831, elk meer dan £ 1000 opgebracht[30]. Vijftien uitvoeringen in Londen leverden totaal £ 10 208 op, d.w.z. circa 130 000 gulden[30]. Het hoge gemiddelde van bijna 9000 gulden per concert wordt hier echter uitsluitend bereikt door de drie genoemde concerten in juni 1831[30]. En welk concert men ook neemt, steeds blijft de opbrengst, hoewel soms zeer hoog, ver beneden 20 000 gulden. Het verhaal als zou Paganini met één concert een dergelijk formidabel bedrag verdiend hebben vindt zeer waarschijnlijk zijn oorsprong in de opmerking die Bauernfeld tegen Schubert gemaakt heeft, dat Paganini na zijn achtste concert te Wenen reeds 20 000 gulden verdiend had[31]. Om nauwkeurig te zijn: na het achtste concert te Wenen had Paganini 21 737 gulden ontvangen[32]. Stel nu dat Paganini per concert gemiddeld 1000 à 5000 gulden verdiende, en dat dit een plausibele veronderstelling is kan gemakkelijk

nagegaan worden aan de hand van de vele bedragen die Schottky, Kapp, Prod'homme en de Courcy noemen[33], bewijst dit dan dat Paganini gierig was?

Paganini was een man die hard gewerkt heeft bij een zwakke gezondheid[34]. Hij presteerde iets dat uniek was, liet zich daarvoor flink betalen en werd dus spoedig rijk, zeer rijk zelfs. Maar dat is geen reden om hem gierig te noemen.

Op 7 december 1960 heeft Maria Callas na twee en een half jaar voor het eerst weer een concert gegeven in de Scala te Milaan. Bij deze gelegenheid werd er voor de beste plaatsen aan de kassa 200 gulden betaald, die „zwart" 3000 gulden opbrachten[35]. Is Maria Callas nu gierig?

Madame Mara-Schmeling debuteerde op 8 april 1828 in de Italiaanse Opera. Zij ontving daarbij een bedrag van 50 000 francs voor een seizoen, met het recht op een benefice concert. Dit laatste bracht haar nog eens 18 000 francs op. In 1833 kwam zij uit Londen terug met 80 000 francs voor veertig uitvoeringen en daarenboven 50 000 francs voor twee benefice concerten[36]. Moeten wij haar nu gierig noemen?

Moeten wij Luiza Todi of enig ander groot kunstenaar die Engeland in de 18e of 19e eeuw bezocht heeft en daar schatten verdiend heeft gierig noemen? Waarom moest alleen Paganini dit verwijt treffen?

Antonin Dvorak's betrekking te Praag bracht hem Fl 2400 per jaar op. In 1892 werd hij directeur van The National Concervatory of Music in New York, wat hij tot 1895 bleef, tegen een salaris van circa Fl 60 000 per jaar. Is Dvorak nu gierig omdat hij een voor die tijd ongehoord salaris verdiende?

En als wij even verder kijken, in de wereld van handel en industrie: Is Lord Nuffield (Morris Motors Ltd.) gierig omdat hij in vijfentwintig jaar van arm, onvoorstelbaar rijk werd? Is Onassis gierig? of Henry Ford?

Het is dwaas en zeldzaam onbehoorlijk op iemand het odium van gierigheid te laten op grond van de hoeveelheid geld die hij verdient of verdiend heeft. En als dan Franz Farga schrijft

> Es ist wahr dass er für seine Konzerte sehr hohe Eintrittspreise verlangte, aber dafür bot er seinen zuhörern schliesslich einzigartige Genüsse[37].

of als Guhr schrijft:

> Wollte man recht streng gegen ihn sein, so dürfte und könnte man ihm allerdings jetzt sehr grosse Liebe zum Gelde vorwerfen, welche, bei seinem ungeheuern Einkommen, leicht als Geiz erscheinen dürfte,.....[38]

zoals zovelen woorden van gelijke strekking geschreven hebben, falen zij allen in de juiste en rechtvaardige beoordeling van Paganini omdat zij allen zonder uitzondering nalaten er op te wijzen dat Paganini's aard zeker niet gierig was, en dat hij vaak royaal en vrijgevig was.

Liefdadigheidsconcerten

Een ander argument dat vaak aangevoerd wordt om Paganini's gierigheid te bewijzen is het feit dat hij vaak, meestal of bijna altijd geweigerd zou hebben voor liefdadige doeleinden te spelen en de ontvangsten ervoor af te staan. Als Paganini dat inderdaad zonder goede reden gedaan zou

hebben, zou dat een aanwijzing kunnen zijn voor zijn eventuele gierigheid. Maar is het waar?

Op 16 maart 1828 komt Paganini te Wenen aan, zeker niet als een arm man, maar ook beslist niet rijk. Het ligt in de rede dat hij eerst wat concerten wil geven voordat hij aan liefdadigheidsuitvoeringen of benefice uitvoeringen gaat denken. Hij heeft in Wenen twintig concerten gegeven, waarvan twee benefice uitvoeringen[39]. Daarna trekt hij in de jaren 1828, 1829 en 1830 her en der door Duitsland. Deze jaren komen niet bijzonder goed in aanmerking voor liefdadigheidsuitvoeringen, immers: in de meeste plaatsen concerteert hij maar een of twee maal. Toch geeft hij, afgezien van Dresden en Frankfurt, in Berlijn (een van de weinige plaatsen waar hij gedurende enige tijd vertoefd heeft) in één maand twee liefdadigheidsconcerten, op een totaal van tien uitvoeringen; t.w. op 6 en op 29 april 1829[40]. In 1831-32 geeft hij in Engeland in negen maanden 132 uitvoeringen, waarvan een twaalftal ten bate van anderen[41]. En het is wel volkomen duidelijk dat hij in Engeland nauwelijks de gelegenheid gehad heeft meer liefdadigheidsconcerten te geven. 132 uitvoeringen in negen maanden wil zeggen gemiddeld om de andere dag optreden. Deze concerten moest hij contractueel geven[42]. Daarbij vergete men niet dat Paganini vaak ziek was. Bovendien gold voor deze concerten wat ook voor die in Duitsland gold: veel reizen en trekken en in elke plaats een of twee dagen verblijven. In 1832, terug in Parijs, is het tweede concert (20 april) voor de cholera-slachtoffers. Een globale telling leert dat Paganini in zes jaar tijd meer dan dertig liefdadigheidsconcerten of benefice uitvoeringen gegeven heeft, en een nauwkeurig onderzoek zou er ongetwijfeld nog meer opleveren. En dan dringt de vraag zich op: Is een kunstenaar verplicht een bepaald aantal liefdadigheidsconcerten te geven (en dan: méér dan Paganini gegeven heeft!) op straffe van gierig genoemd te worden?

Paganini heeft in Engeland zijn concerten laten regelen door een impresario: Laporte. Met dat impresariaat is het toch eigenlijk ook wel vreemd gegaan. Hij is een van de eerste kunstenaars geweest die alle rompslomp van zaalhuur, kaartverkoop, controle, reclame, etc. van zich af heeft gezet door een impresario ervoor te laten zorgen. In Londen bleek dat die voor het eerste concert prijzen vroeg die liepen van zes gulden en vijftig cent voor de bovenrangen tot honderd dertig gulden voor een loge[43]. En weer is de vraag: Wie is nu geldzuchtig, Paganini of zijn impresario? Men heeft het Paganini kwalijk genomen dat hij een impresario nam, maar toch... Welke kunstenaar zou er heden ten dage aan denken zelf zijn optreden te regelen? Men heeft dus Paganini datgene kwalijk genomen wat later normaal zou blijken te zijn, dus... dat hij zijn tijd vooruit was.

Tweemaal heeft Paganini geweigerd mee te werken aan een liefdadigheidsuitvoering te Parijs, op 11 februari 1831 en einde maart 1833. Voor het eerste concert dat in de Opéra gegeven zou worden bedankte hij „als zijner onwaardig"[44]. Dat hij, wat hij toch in de *Revue Musicale* bekend gemaakt had, een voor hem, voor 11 februari gereserveerde zaal afstond, waardoor hij een recette van misschien 10 000 francs derfde, en dat hij in plaats van dit geweigerde concert de recette van het eerst-

volgende, dat een paar dagen later plaats vond[45], af zou staan en ook afgestaan heeft, werd eenvoudig door het publiek genegeerd. Men was verontwaardigd omdat... men verontwaardigd wilde zijn. Wat betreft de uitvoering op het einde van maart 1833 : hier lag de zaak anders.

Harriet Smithson was in haar tijd een zeer bekende Shakespeare-vertolkster. Toen de groep waarmee zij in Odéon optrad en later in het Théatre des Italiens, financieel aan de grond raakte en zij door een ongelukkige val haar been brak, trachtte Berlioz, die hartstochtelijk verliefd op haar was, de situatie te redden door een benefice voorstelling te organiseren, waaraan een tiental bekende kunstenaars, onder wie Chopin en Liszt, toegezegd hadden mee te zullen werken. Paganini weigerde toen hij ook uitgenodigd werd. Waarom? De Courcy oppert verschillende mogelijkheden :

> Was he ill, or just out of practice? Did he perhaps dislike the miscellany[46] or was he moved by practical considerations such as the necessity of conserving his strength for his English engagements[47]?

Het feit dat,

> twelve days later when he wished "to get some money for the journey to London", he had no difficulty in working up the requisite "electricity".....[47]

zegt natuurlijk niets. Als hij ziek geweest is kan hij twaalf dagen later wel weer geheel hersteld zijn geweest. Ook zijn „practice" kan hij in twaalf dagen wel weer geheel bijgewerkt hebben. Terwijl de beide andere argumenten : "the dislike of the miscellany" en "conserving his strength for his English engagements", niet voor discussie in aanmerking komen. Het eerste niet omdat het uit zijn aard en uit zijn kunst voortvloeide, het tweede niet omdat het alleszins plausibel was, zeker gezien zijn wankele gezondheid.

De pers heeft het Paganini echter hoogst kwalijk genomen dat hij geweigerd heeft aan deze voorstelling mee te werken. Speciaal de *Courrier des Théatres*. Nu is het vreemde dat in datzelfde blad de Engelse groep met Harriet Smithson, Kemble, e.a. genadeloos afgebroken werd[47]. Is het een wonder dat Paganini weigerde mee te werken[48]? Het blad geeft dus eerst een volslagen negatieve kritiek op een groep Engelse spelers. Als dan een kunstenaar weigert om deze, artistiek blijkbaar waardeloze prestaties financieel te redden, richt dit blad zijn invectieven tegen deze kunstenaar, die mede op grond van de mededelingen in dit blad zelf, weigert zijn tijd en energie te verspillen aan een verloren zaak.

Ten opzichte van het publiek was Paganini een vreemd mens. Bij herhaling heeft hij de grote massa, en vaak ook individuele mensen tegen zich in het harnas gejaagd[49], waarschijnlijk doordat hij de gave miste met mensen om te gaan, maar ook wel door een grenzeloos, hoewel zeer begrijpelijk wantrouwen. In de concertzaal was dat geheel anders. Daar wist hij de mensen te boeien, men zou bijna zeggen te biologeren. Is het nu vreemd dat Paganini, die uiterst gevoelig was voor wat aan zijn succes op podium afbreuk kon doen, zich niet voor een zaak zoals die van Harriet Smithson wilde inspannen? En hoe juist heeft hij deze figuur ge-

taxeerd. Circa zes maanden na het bovengenoemde incident trouwde Hector Berlioz met Harriet Smithson, die inmiddels geheel aan lager wal geraakt was en een schuld van 14 000 francs meebracht[50]. Het zou maar zes jaren duren voordat men van haar kon zeggen dat zij dik, jaloers en drankzuchtig was, zodat Berlioz meer en meer van haar vervreemdde[50].

Het is opvallend dat echt venijnige kritiek op Paganini's tournée door Oostenrijk en Duitsland niet geleverd is. Zeker, er zijn negatieve kritieken over zijn spel geweest, vooral in Praag[51]. Maar het is pas als Paganini ten tweeden male in Parijs optreedt dat het venijn los komt en het publiek er door de steeds terugkerende artikelen stelselmatig mee vergiftigd wordt[52]. Hoe komt dat? Paganini's boze genius in Parijs is vooral Jules Janin geweest, „le prince de la critique", die zozeer door de Balzac gehaat werd. De verklaring die de Courcy geeft van het kwade hart dat Jules Janin Paganini toedroeg klinkt zeer aannemelijk:

> With his inborn streak of showmanship — a touch of exhibitionism perhaps, or in his own words "a weakness for playing to the gallery" he may have secretly coveted Paganini's power "to stir the crowd" — the envy of one man towards another whom he subconciously feels is his superior. He admired him, obviously. Deep within his heart, we may be sure, he was supremely jealous of him, since in his code of ethics the essential thing was to attract attention. Yet his fame, flattering though it was, could not compare with Paganini's whose flightiest amourettes created a sensation. The mere idea was distasteful to him; otherwise, it is difficult to believe that sympathy for suffering humanity, a desire to help his fellow townsmen, was the sole moral leverage behind his viscious action[53].

Later, nadat Berlioz van Paganini een geschenk van 20 000 francs ontvangen had (16 december 1838) heeft Jules Janin zich uitgeput in vriendelijkheden over Paganini:

> Qui l'eut dit cependant que ce serait cet homme qui donnerait chez nous ce grand exemple de générosité et de justice? A cette heure, Paganini est, à Paris, le seul gentilhomme qui ait gardé les nobles traditions du temps de Francois I er[54].

Toen echter bleek Janin een apprenti sorcier te zijn. Zijn amende honorable had weinig uitwerking. Hij kon het kwaad dat hij ontketend had niet meer bedwingen, nog minder het terug dringen. Het publiek achtte Paganini niet tot zo een edele daad in staat, zodat al spoedig allerlei geruchten, o.a. als zou Janin zelf er achter gezeten hebben, circuleerden. Ook werden de namen van Liszt en Bertin (de eigenaar van het *Journal des Débats*) genoemd. Het was echter uitgesproken onfatsoenlijk te veronderstellen dat de betrokken 20 000 francs niet van Paganini afkomstig waren, daar er geen enkel houdbaar bewijs tot het tegendeel was. Bernet Kempers heeft te dezen gezegd:

> de eenvoudigste oplossing schijnt echter om niets te beweren wat men niet bewijzen kan, en aan te nemen dat een groot kunstenaar als Paganini ook enthousiast en royaal kon zijn[55].

En wat voor reden kon men hebben om dit niet aan te nemen? Berlioz had toch zelf geschreven, nadat hij zich wegens het delicate karakter van

de zaak verontschuldigd had voor het feit dat hij de juiste toedracht van de zaak niet verteld had.

> Je ne crois pas même necessaire de relever les sottes insinuations, les dénégations folles, et les assertions erronées auxquelles la noble conduite de Paganini donna lieu dans la circonstance dont je parle[56].

Deze woorden van Berlioz vormen een degelijke achtergrond voor het overtuigende bewijs dat intussen geleverd is: de brieven van Paganini aan zijn bankier, Migone, en aan Germi, beide van 17 december 1838. Van deze brieven is een facsimile afgedrukt in Codignola en in de Courcy.

Het is wel duidelijk dat Paganini herhaaldelijk voor liefdadige doeleinden gespeeld heeft en dat hij alleen om zeer gegronde redenen geweigerd heeft, zodat ook dit tweede argument om zijn gierigheid te bewijzen niet alleen krachteloos wordt, maar zelfs in het tegendeel verkeert.

Fooien en gratis entréebiljetten

Er is nog een derde punt: Paganini zou niet genoeg fooien en gratis entréebiljetten gegeven hebben. Het is buitengewoon moeilijk vast te stellen hoeveel „genoeg" is, maar het is bekend dat Paganini soms zeer verstrooid kon zijn, vooral na uitvoeringen. Dan was hij lichamelijk volkomen uitgeput[57]. Schottky vermeldt dat toen men hem er eens opmerkzaam op maakte dat hij een bediende geen fooi gegeven had, hij de fout op royale wijze herstelde[58]. Overigens is het tot op de huidige dag in Italië in plaatsjes als Lucca, Pistoia, Cremona, etc., die nog niet door massa's buitenlandse toeristen overstroomd worden, en voor een belangrijk gedeelte het karakter van vroeger bewaard hebben, nog steeds ongebruikelijk fooien te geven in de vorm van een bepaald percentage van wat men gebruikt heeft. Wel heeft men in restaurants etc. een schaaltje staan voor het gezamenlijke personeel, waarin men naar believen enige lires, ter waarde van enkele centen kan deponeren. Maar niemand zal de klant lelijk aankijken die strikt zijn vertering betaalt en weg gaat.

Een recensent te Augsburg schrijft in een zeer nuchter artikeltje o.a.:

> Freibillete theilte Herr Paganini mehrere aus, der Vorwurf von Knauserei hierin kann ihn also von Augsburg aus nicht gemacht werden[59].

Verder vermeldt de Courcy dat Paganini vrijkaarten beschikbaar stelde voor de leerlingen van het conservatorium te Wenen[60]. Uiteraard heeft niemand bijgehouden hoeveel vrijkaarten en (of) fooien Paganini wel of niet gegeven heeft, maar toch zijn er wel verschillende gevallen opgetekend. Plaatsen wij nu dit moeilijk te verifiëren verwijt, dat in ieder geval ten dele onjuist is, in het geheel van onjuist gebleken verwijten en argumenten die zouden moeten dienen ter staving van de bewering dat Paganini gierig was, dan staat het toch wel bijzonder zwak.

Er zijn echter talrijke feiten te noemen waaruit blijkt dat Paganini verre van gierig te zijn geweest, juist zeer vrijgevig was. Daar is in de eerste plaats zijn familie. Het is bekend dat Paganini vaak en veel geld stuurde, zowel aan zijn moeder als aan zijn beide zusters Nicoletta en Domenica. Bij zijn dood ontvingen beide zusters legaten van respectievelijk 75 000

en 50 000 francs. Ook de brief die Paganini in de zomer van 1831 uit Londen aan zijn vriend en zaakwaarnemer, Germi, in Italië schreef spreekt boekdelen.

> Mio caro Germi, leviamo della miseria Domenica mia sorella e la sua famiglia. Procurale un alloggio decente; provvedi la di mobili, compresi i letti e tutto l'occorrente; pezze di tela per camicie, pezze d'indiana od altro per vestiti; calze scarpe, fazzoletti e tutto che è necessario per il buon vivere, indi assegnale 150 franchi al mese, se credi che bastino, pel mentenimento delle sue creature; se occorre spendi per organizzare il tutto 8 o 10 milla franchi ch'io acconsento. Se tu hai un amico abile potresti incaricarlo di tutto. Mia madre mi ha scritto una lettera, e mi chiede di porre a mie spese in collegio il mio nipote Carlo, e se ciò mi consigli io lo farò volentiere. Abbi dunque la compiacenza di vedere ove converebbe situarlo per l'educazione, e fa tu nel modo che ti piace, ch'io sarò contentissimo di quel che verrà da te disposto[61].

In de tweede plaats zijn er talrijke dankbetuigingen van instellingen en van vooraanstaande personen, van het Blindeninstituut te Berlijn, van de President van de Ministerraad van Frankrijk, van Minister Montalivet, van the Musical Fund, van het Comité voor wezen te Parijs, van de Armlastigen van Parma, van het Comité van Poolse Bannelingen, van het Kinderziekenhuis te Londen, het Stedelijk gasthuis te Parijs en nog zoveel andere instellingen[62]. En als een van de Weense kranten Paganini's liefdadigheidsconcert voor het St. Markus Armenhuis beschrijft als een „donum gratuitum pro bonum publico" (sic)[63] dan kunnen wij hier toch een degelijk bewijs van vrijgevigheid in lezen, evenals in het feit dat hij zijn vriend Agnostino Samengo een „Graff" piano cadeau deed ten bedrage van 400 Thaler[64]. Zo is het ook bekend dat Paganini Joseph Panny tweehonderd gulden die hij vooruit betaald had voor een te leveren orkest compositie, waar hij dan de solovioolpartij bij zou schrijven, zonder bezwaar liet behouden toen hij (P) van de compositie afzag. Hij heeft Berlioz uit financiële moeilijkheden geholpen in 1838, door hem 20 000 francs te geven. Hij heeft ook zijn vriend Germi uit pure vriendschap 50 000 lire ten geschenke gegeven, zoals hij ook schrijft in zijn brief van 6 april 1835[66]. En wij weten dat toen Paganini Vuillaume's replica van zijn eigen Guarneri op verzoek van Sivori aan hem „ten geschenke" gaf, hij de vijfhonderd francs die hij ervoor bedong terstond aan Vuillaume liet overmaken. Vuillaume's maximum prijs voor een door hem gebouwde viool was 500 francs[66a]. Trouwens Johann N. Stiepanek, „Direktor und Mitunternehmer des Ständischen Theaters", te Praag verklaarde op 12 januari 1829 nadrukkelijk dat hij gedurende zes concerten Paganini had leren kennen als een achtbaar openhartig mens zonder klein gewinzucht[67]. Zo zou ook nog de anekdote te vertellen zijn van het kleine straatmuzikantje dat met „vioolspel" enkele stuivers bij elkaar probeerde te krassen. Paganini zou zijn viool overgenomen hebben en er enkele melodietjes op gespeeld hebben, wat het muzikantje een regen van geldstukken zou hebben bezorgd[68].

Als wij nu de bekendste en de belangrijkste bewijzen van liefdadigheid, vrijgevigheid en royaliteit in chronologische volgorde recapituleren dan krijgen wij een indrukwekkende lijst.

1808 Paganini had 20 000 francs gespaard, waarvan hij het grootste deel aan zijn vader gaf. Bovendien leende hij zijn zuster 5000 francs.

1814 22 september. Hij deponeert 20 000 lire bij een bankier in Masnata als annuïteit voor zijn ouders.

1820 5 september. Hij verhoogt de annuïteit voor zijn moeder tot 30 000 lire.

1828 Hij geeft te Wenen aan zijn vriend Agostino Samengo een „Graff" piano cadeau (franco!).

1828 Hij geeft te Wenen aan Panny 200 gulden, zilver, voor een compositie die nooit geleverd is, zonder dat het geld terug gevraagd is.

1828 25 mei. Hij draagt Joseph Panny op *La Tempesta* te schrijven waarvoor hij 200 gulden betaalt.

1831 8 juni. Hij schrijft aan Germi om zijn zuster Domenica te helpen. Germi mag 8000 à 10 000 francs uitgeven voor huisraad en kleren en daarenboven 150 francs per maand betalen voor levensonderhoud.

1831 20 (21 of 22) december. Hij betaalt aan Madame Sala £ 50 terug wegens de geringe ontvangst aan entréebiljetten.

1832 15 januari. Hij biedt zijn zuster Nicoletta hulp.

1832 Hij geeft zijn nicht Antoinetta (de dochter van Nicoletta, zijn zuster) een bruidschat van 20 000 lire.

1834 11 november. Hij leent aan Stefano Sanvitale 36 693 lire.

1835 18 maart. Hij leent aan Sanvitale wederom 180 000 lire.

1835 6 april. Hij geeft Luigi Germi 50 000 lire als teken van vriendschap.

1835 22 september. Hij geeft 1000 lire aan Genua voor de cholera slachtoffers.

1838 25 mei. Hij schrijft een brief aan Germi met het verzoek aan Eleanora Quilici, *zoals gewoonlijk,* weer 300 francs te zenden.

1838 18 december. Hij geeft Berlioz 20 000 francs.

Verder geeft Paganini tussen 1828 en 1834, voor zover wij kunnen nagaan circa dertig liefdadigheidsconcerten:

1820	1 maart.	Palermo	voor de armen
1824	18 juni.	Como	voor de armen
1827	23 december.	Milaan	voor de armen
1828	16 mei.	Wenen	voor St. Markus Armenhuis (Fl. 1408)
1828	12 juni.	Wenen	Benefice concert voor Bianchi (Fl. 1500)
1829	6 februari.	Dresden	voor Gem. Armenfonds (216,18 Thalers)
1829	25 maart.	Berlijn	voor het Blindenasiel
1829	29 april.	Berlijn	voor de stad Danzig (2000 Thalers)
1829	30 juni.	Warschau	voor de weduwen en wezen van de muzikanten
1830	7 februari.	Frankfort	voor de armen van het Nationale Theater

1830	23 november.	Frankfort	voor de armen
1831	18 maart.	Parijs	voor de armen (8000 francs)
1831	17 april.	Parijs	voor de armen (6105 francs)
1831	7 mei.	Lille	¼ voor het Philharmonisch Genootschap
1831	24 juni.	Londen	voor the New Musical Fund
1831	29 juni.	Londen	Beneficeconcert voor de Bégnis
1831	30 juni.	Londen	voor the Adult Orphan Institution
1831	juni.	Londen	Beneficeconcert $^2/_3$ voor Lablache
1831	1 juli.	Londen	Beneficeconcert voor William Hawes
1831	5 juli.	Londen	Beneficeconcert voor Spagnoletti
1831	11 juli.	Londen	Beneficeconcert $^2/_3$ voor Torri
1831	5 november.	Kilmarnock	voor de armen
1831	16 november.	Edinburgh	voor de armen
1832	22 april.	Parijs	voor de Poolse Bannelingen
1832	10 juli.	Londen	voor de Cholera slachtoffers (9800 francs)
1832	12 juli.	Londen	voor de kinderen van the Royal Military Infirmary
1832	15 juli.	Londen	voor the Ear Dispensary
1833	4 mei.	Londen	voor the New Musical Fund
1834	11 maart.	Amiens	voor de armen (300 francs)
1834	17 juni.	Londen	Beneficeconcert voor Watson
1834	7 november.	Parma	voor de armen
1834	14 november.	Piacenza	voor de armen
1834	5 december.	Genua	voor de armen
1837	9 juni.	Turijn	voor de armen) (beide concerten samen
1837	16 juni.	Turijn	voor de armen) 9885 lire)

Al deze gegevens zijn te verifiëren in Schottky, Kapp, Prod'homme, en de Courcy. Het is dus onweerlegbaar dat er niet alleen geen enkele reden is om Paganini gierig te noemen, maar dat wij, als wij hem liefdadig, vrijgevig en royaal noemen geen woord te veel zeggen. Hoe komt het dan, zo vraagt men zich af dat hij algemeen als gierig bekend staat?

Aangezien Paganini onnoemelijk veel geld verdiende en spoedig een rijk man was, probeerde iedereen geld van hem te krijgen of aan hem te verdienen, zoals de organisatoren van het mislukte concert te Leipzig, die hem het gehele orkest wilden verhuren tegen een dubbel honorarium, plus 300 Thaler pacht, terwijl Paganini maar vijfentwintig musici wilde hebben[69], de organisatoren van de liefdadigheidsuitvoering in februari 1831 te Parijs[70], die van het beneficeconcert voor Harriet Smithson[71], die van het Casino de Paris[72], de heer Loveday[72], en nog vele anderen. Zelfs na zijn dood heeft men nog geprobeerd geld te verdienen aan Paganini. Nadat de bisschop van Nice een begrafenis in gewijde aarde had verboden, heeft de paus uiteindelijk gelast dat het lijk voorlopig in Genua bijgezet zou worden. Daarna is de begrafenis te Polevra gevolgd. Het heeft Paganini's zoon, Achille, echter veel geld gekost om van de bisschop van Parma toestemming te krijgen het lijk van zijn vader te doen overbrengen naar het kerkhof vlak bij de Villa Gajone, waar het in gewijde aarde werd begraven[74].

Iedereen probeerde Paganini voor zijn persoonlijk liefdadigheidswagentje te spannen, of persoonlijk iets aan hem te verdienen. Iedereen wilde geld, fooien of vrijkaarten van hem hebben. En dat was nu precies datgene waar Paganini niets voor voelde. Zijn ziekte heeft hem handen vol geld gekost, zijn familie heeft in de loop der jaren ten minste enkele tonnen gelds ontvangen. Twee grote giften aan het einde van zijn leven belopen samen circa ¾ ton. Op liefdadigheidsvoorstellingen heeft hij in de loop van zijn leven naar ruwe schatting een à twee ton bij elkaar gespeeld. Maar hij heeft alleen gespeeld wanneer het hém goed dunkte. En verder wilde hij met rust gelaten worden. Dit echter lokte protest uit, met als gevolg: verwijten. Verwijten die even onredelijk als onjuist gebleken zijn.

1 op. cit. p. 2.
2 op. cit. pp. 400 en 402.
3 op. cit. p. 36.
4 v. Berkel op. cit. pp. 64, 79, Armando op. cit. p. 149.
5 *Die Violine und Ihre Meister* p. 416.
6 *Le Monde des Virtuoses* p. 169.
7 Zie *Woordenboek der Nederlandsche Taal* deel IV kolom 2301-03, gierigheid.
8 op. cit. p. 61. Zie ook von Wasielewski op. cit. p. 416 voor Rossini's mening.
9 Armando op. cit. p. 9.
10 op. cit. p. 104.
11 Kapp op. cit. p. 80, de Courcy op. cit. vol. I p. 265.
12 pp. 10-12.
13 pp. 155-156.
14 p. 160.
15 pp. 175, 176, 177, 192.
16 p. 194.
17 pp. 166, 169, 188.
18 *The Times,* May 19th, 1831.
19 Zie de Courcy op. cit. vol. II chapter XX-ii.
19a op. cit. vol. I p. 276.
20 op. cit. pp. 87, 93.
21 op. cit. pp. 156, 157.
22 p. 116.
23 op. cit. p. 70.
24 op. cit. p. 414.
25 op. cit. p. 149.
26 Schottky p. 160 ff.
27 *Meesters der Muziek* 5e druk p. 121.
28 de Courcy op. cit. vol. I p. 276.
29 Schottky op. cit. p. 195.
30 Kapp op. cit. p. 64.
31 Kapp op. cit. p. 80.
32 de Courcy op. cit. vol. I p. 276.
33 Kapp op. cit. pp. 64, 65, 66; de Courcy op. cit. vol. I pp. 276, 292, 328, vol. II pp. 21, 90 en 113. Ook Schottky noemt zeer veel bedragen evenals Prod'homme.
34 Schottky op. cit. passim, Kapp op. cit. pp. 62, 64, 65.
35 *Algemeen Handelsblad* 8 december 1960.
36 Escudier op. cit. pp. 92, 93, 95.
37 op. cit. p. 274, Eng. vert. p. 171.
38 op. cit. p. 2.
39 Zie dit hoofdstuk p. 79.
40 Kapp op. cit. p. 62.
41 de Courcy op. cit. vol. II p. 101.
42 In Engeland liet Paganini zijn concerten contracteren en organiseren door een impresario, Laporte geheten (brief van 6 april 1831 aan Germi).
43 Kapp op. cit. p. 46.
44 Kapp op. cit. p. 44.
45 Kapp op. cit. p. 45.
46 Er zouden zowel instrumentalisten als vocalisten en toneelspelers meewerken.
47 de Courcy op. cit. vol. II p. 128.
48 "Whatever his underlying motive, he revealed it to no one, though Berlioz must have understood his reasons for this action since he seems to have borne him no ill will", de Courcy op. cit. vol. II p. 128.
49 b.v. in de Watson affaire, de zaak Harriet Smithson, en het ‚Casino de Paris' schandaal.
50 Bernet Kempers, *Meesters der Muziek* pp. 124, 125; Donald Brook op. cit. p. 25.
51 Zie het hoofdstuk: De critici, voor de soms verbluffende ondeskundigheid van critici en recencenten.
52 de Courcy op. cit. vol. II pp. 129, 171-176.
53 de Courcy op. cit. vol. II p. 173.
54 *Journal des Débats* 24 december 1838.
55 *Meesters der Muziek* 5e druk p. 125.
56 Berlioz: *Les Soirées de l'Orchestre,* 2me edition, 1854, p. 218.
57 Kapp op. cit. p. 35.
58 Schottky op. cit. pp. 398 en 400.
59 Schottky op. cit. p. 217.
60 op. cit. I p. 277.
61 Tibaldi-Chiesa, op. cit.
62 Salvaneschi op. cit. Ned. vert. p. 204. Zie ook: Bonaventure op. cit. p. 19 .
63 de Courcy op. cit. vol. I p. 277.
64 Dubourg op. cit. p. 128.
65 Schottky op. cit. p. 399.
66 de Courcy op. cit. II p. 187.
66a Zie Paganini's brief aan Germi van 15 februari 1840 en de brief van 25 februari 1840 aan Vuillaume.
67 Schottky op. cit. p. 402.
68 de Courcy op. cit. vol. I p. 272.
69 Schottky op. cit. p. 160.
70 Kapp op. cit. p.. 44, 45.
71 Kapp op. cit. pp. 47, 48.
72 Kapp op. cit. pp. 54 en 55.
73 Kapp op. cit. p. 54.
74 Kapp op. cit. p. 60.

HOOFDSTUK V

De Critici

> (Man) sollte glauben, alle Kunstrichter würden in ihren Urtheilen über diesen Künstler übereinstimmend sein, dies ist jedoch keineswegs der Fall: viele, die ihm Vollendung in dem Technischen seines Instrumentes zugestehen, suchen ihm dabei den Lorbeer in *dem* zu entziehen oder wenigstens streitig zu machen, was eigentlich den *grossen* Künstler macht und ihn als solchen *adelt*, weil sie behaupten: er verstehe nicht, die dem jedesmaligen Ganzen zum Grunde liegende poetische Idee, das eigenthümliche Lebensbild in voller Wahrheit und jugendlicher Frische kräftig hervortreten zu lassen; selten oder nie gelänge es ihm, uns die erhabenen, schönen Gefühle vorzuführen, uns bis zur Region des Heiligen zu erheben und die höchsten Ideale anzuregen, die in der geweihten Brust des reinen Menschen ruhen; anstatt die Technick als Mittel zum Zwecke zu gebrauchen suche er vielmehr durch dieselbe allein auf seine Zuhörer zu wirken, indem er Kunststücke ohne inneren Zusammenhang auf einander häufe, die blos Erstaunen erregten, ohne dem Gemüth etwas zu sagen, weswegen man ihm mit Recht den Namen: *Tausendkünstler* beilegen müsse, ohne dass er Anspruch auf den Namen eines *grossen* Künstlers, — *das Wort in seiner hohen Bedeutung genommen* — machen könne.
>
> So manches scheinbar Wahre für den nicht tiefer Eindringenden auch in dieser Ansicht bei *näherer* Bekanntschaft mit Paganini's Leistungen wirklich liegen mag, so geht man doch gewiss viel zij weit, wenn man ihm *jede poetische Auffassung* absprechen will. Und gewiss hatte Paganini's Genius auch an dem Tage eine Niete gezogen, wo ihn einer unser trefflichsten Kunstkenner — Hr. Professor *Frölich* aus Würzburg — hörte, oder Paganini achtete irriger Weise sein Publikum nicht hoch genug, sonst wäre es unmöglich, dass jener Kunstrichter bei seiner anerkannten Unpartheiligkeit folgendes über Paganini geschrieben hätte;.....

Aldus schreef Carl Guhr in *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen*[1]. In het dan volgende stuk citeert de schrijver Frölich die stelt dat Paganini geen „begeisterter Künstler" was, geen „Sänger". Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Hummel en B. Romberg waren doordrongen „einer poetischen Anschauung", aldus Frölich, die voortgaat: „Wie weit aber ist Herr Paganini davon entfernt". Intussen heeft de tijd bewezen dat Frölich zes componisten van wel zeer verschillend gehalte in een adem noemt. Haydn, Mozart en Beethoven, naast Hummel en Romberg, die alleen terug te vinden zijn in zeer uitgebreide handboeken, en wier werken nooit meer gespeeld worden. Terwijl Spohr toch eigenlijk slechts één concert geschreven heeft dat de tand des tijds weerstaan heeft: het achtste „In Form einer Gesangsszene". Daarentegen worden van Paganini ten minste drie concerten en een twaalftal kleinere werken nog geregeld ten gehore gebracht. Er is trouwens onmiskenbaar een grotere belangstelling voor Paganini dan voor de tweede wereldoorlog.

Paganini's critici kunnen in hoofdzaak in de twee zojuist genoemde groepen ingedeeld worden: zij die „ihm Vollendung in den Technischen seines Instrumenten zugestehen", maar menen dat „die poetische Idee" bij hem ontbreekt, en degenen die menen dat „die poetische Idee" wel degelijk, en in ruime mate aanwezig is.

Er is over Paganini vaak emotioneel en ondeskundig geoordeeld. Bij voorbeeld door Sievers die in Cäcilia zonder enig houdbaar bewijs Nicolo Paganini en Alexandre Jean Boucher (1778-1861) de twee grootste „Geigencharlatanen" in Europa noemt[2]. Men kan ook geen enkele waarde hechten aan het afbrekende artikeltje in *Schmetterling,* waarin de schrijver alleen maar zijn gal spuwt omdat hij... geen vrijkaartje voor het concert van Paganini gekregen heeft[3]. De recensent van *Morgenblatt* maakt het wel zeer bont door in twee kolommen zijn lompe domme kritiek te spuien, die culmineert in de van schoolse ondeskundigheid getuigende opmerking: „sein Bogenführung ist die elendste, die man sich denken kann"[4]. Zeker, zijn stokvoering was niet normaal, maar zeer deskundige tijdgenoten zoals Carl Seidel en Carl Guhr noemen haar: „eigenthümlich, merkwürdig", etc. Men leze overigens de zeer waarderende woorden die Guhr erover schrijft[5]. En de honderdduizenden die in de jaren 1800-1835 enthousiast geweest zijn over de resultaten van die „elendste Bogenführung" leggen toch ook wel een zwaar gewicht in de schaal. Het is volslagen onbegrijpelijk dat iemand zulke dwaze beweringen kan lanceren zelfs in een van venijn druipend artikel zoals dit.

Veel meer aanleiding tot verschil van mening geven de esthetische prestaties van Paganini. De kritiek erop is daarom veel moeilijker. Vooreerst is er het vrijwel vernietigende oordeel dat Goethe velde over Paganini in zijn brief van 9 november 1829 aan Zelter. Goethe beklaagt zich er over dat hij de intelligente ondergrond van het muzikaal converseren in Paganini mist; dit naar aanleiding van zijn in dezelfde brief neergeschreven waardering voor de uitvoeringen van het kwartet van Carl Möser. Velen hebben Goethe's muzikaliteit in twijfel getrokken of ontkend, daarbij wijzend op zijn onverschilligheid voor de muziek van Beethoven en Schubert[6]. Zonder de muzikaliteit van Goethe hier ter discussie te stellen, is het belangrijk op te merken dat E. W. Schallenberg in zijn *Muziekhistorische Perspektieven* meer dan één voorbeeld geeft van Goethe's scherp inzicht[7] en diepgaande invloed[8] waar het muziek betrof. Friedrich W. Sternfeld maant:

> to drop the old and sterile question, "Was Goethe musical?" with the realization that the term "musical" has different meanings in different cultural contexts[9].

Indien we een ogenblik afzien van het feit dat Goethe, waar het muziek betrof sterk onder de invloed van Zelter stond, die bepaald niet de man was om over Paganini te oordelen, kunnen we vaststellen dat Goethe als literair voelend kunstenaar muziek prefereert die het woord dient, niet muziek die het woord interpreteert, en dus, mutatis mutandis, ook niet muziek waaraan „die poetische Idee" ten grondslag ligt[10]. Het is dan ook geen wonder dat het noch aan Schubert, noch aan zijn vrienden, von Spaun en Schober, gelukt is Goethe voor de liederen te interesseren

die Schubert geschreven had op teksten van Goethe. Goethe, noch Zelter besefte in de verste verte de kwaliteit van deze composities; dat kònden ze ook niet.

Het is pikant te bedenken dat Goethe op het concert te Weimar op 30 oktober 1829 enkele van de fraaiste composities van Paganini gehoord heeft: het *Eerste Vioolconcert* in Es dur, „een conventioneel doch briljant concert dat in détails (flageoletten, spel op één snaar) reeds veel nieuws biedt"[11], de *Sonata Militaire,* en *Nel cor piu non mi sento,* „een introductie met variaties over een aria uit *La Molinara* van Paisiello dat tot Paganini's beste stukken gerekend wordt"[12]. Het grote *Eerste Vioolconcert* en *Nel cor piu non mi sento* zijn beide stukken die, ongeacht de technische moeilijkheden, wel zeer sterk exponenten zijn van „die poetische Idee".

Tenslotte hebben Goethe en Zelter zich niet alleen vergist in het geval van Paganini. Hiervóór hebben wij reeds gezien dat zij Schubert en Beethoven verkeerd beoordeeld hebben. Ook Berlioz hebben zij niet op zijn juiste waarde geschat. Toen Berlioz de partituur van *Huit Scènes de Faust* aan Goethe wilde opdragen,

> .....the German poet passed the score on to Carl Friedrich Zelter (1758-1832) with a request that he should send Berlioz a friendly acknowledgement. Zelter — the man who tried to improve Bach's *St Matthew Passion,* by the way — described it to Goethe as "a musical miscarriage, the result of an abominable incest"[13].

Het is moeilijk de mening van Goethe te scheiden van die van Zelter. Wat Goethe aangaat is het duidelijk dat zijn geestelijke habitus niet zodanig was dat hij Paganini's kunst kon begrijpen of waarderen. Met Zelter staat de zaak enigszins anders.

Zelter was een muzikale autodidact. Hij werd aanvankelijk voor het beroep van zijn vader (metselaar) opgeleid. Met een bewonderenswaardige energie werkte hij zich op tot violist, dirigent en componist. Hij voelde zich aangetrokken tot de muziek tot en met Bach. Bij Bach is hij stil blijven staan. Hij heeft weinig of geen besef gehad van de contemporaine muziek, uitgezonderd die van Felix Mendelssohn Bartholdy. Is het dan een wonder dat Zelter, die zeventig jaar was toen Paganini zijn tournee in Wenen begon, de muziek noch de speelwijze van deze violistische revolutionair kon waarderen? Zelter moge dan „man van het vak" geweest zijn, hij was wel de laatste om een redelijk oordeel over Paganini te kunnen geven.

Ludwig Spohr (1784-1859) had ook bezwaren, maar die gaf een gefundeerd deskundig oordeel.

> Seine linke Hand, sowie die immer reine Intonation schienen mir bewundernswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Gesmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoszen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem hören für mich nicht befriedigend war[14].

Bij deze beoordeling moeten wij wel bedenken dat het spel en de manier van componeren van Spohr en van Paganini hemelsbreed verschilden. Zoals ook de muzikale smaak en opvattingen in hun beider geboortelanden grote verschillen vertoonden. Men aarzelt het matige succes dat Spohr in 1815 in Italië en in 1820 in Frankrijk geboekt heeft als mogelijk argument

aan te voeren voor de beperkingen in zijn lof over Paganini, gezien de voorzichtige formulering. Veeleer lijkt het waarschijnlijk dat Spohr bij zijn beoordeling, in goede trouw, maatstaven aanlegde waar niemand aan kon voldoen, aangezien noch het spel van Christoph Gottfried (geb. te Ansbach 24 september 1777), noch dat van Ignaz Fränz(e)l (geb. te Mannheim 3 juni 1736), Friedrich Wilhelm Pixis (geb. te Mannheim 1786), Alexandre Jean Boucher (1778-1816), Jacques Pierre Joseph Rode (geb. te Bordeaux, 1774-1830), Johann Nicolaus August Kreuszer (1781-1832), Pierre Marie François de Sales Baillot (geb. te Passy, 1771-1842), François Antoine Habenek (1781-1849), Ole Bornemann Bull (geb. 5 februari 1810 te Bergen) of Andreas Romberg (geb. te Vechta, 1767-1821) hem volledig kon bevredigen[14a]. Paganini heeft zelf ook wel begrepen dat hun muzikale opvattingen zo ver uiteen liepen, dat hij van Spohr geen onverdeelde lof zou krijgen. Dat is dan ook de verklaring voor het feit dat hij in 1816 weigerde voor Spohr te spelen onder het voorwendsel dat zijn manier van spelen voor het grote publiek bestemd was. Hij wilde voor Spohr iets anders spelen, maar daarvoor was hij op dat moment niet gedisponeerd[15].

Het oordeel van Liszt over Paganini is ook zeer belangwekkend. Liszt trekt de „nimmer te evenaren grootheid"[16] van Paganini geen ogenblik in twijfel, en noemt hem „naar het geestdriftig eensluidend oordeel van de wereld een weergaloos heerscher in het Rijk van de kunst op eenzame hoogte". Hij verwijt hem geen ogenblik charlatannerie of violistische clownerie. Maar hij verwijt Paganini dat hij is wie hij is. Hij, Liszt, het enfant chéri van de grote massa, die in een verfijnd muziek cultiverend milieu werd geboren en groot gebracht, die de voorspraak van Metternich genoot bij Paer (dezelfde Paer die aan Paganini theorie onderricht had gegeven) verweet hem, Paganini, het kind uit een klein burgerlijk gezin, dat behoudens enkele maanden lessen van Rollo, Ghiretti en Paer te Parma, zeer grotendeels zelf zijn weg per aspera ad astra had gebaand:

> Niemand kon ooit bevroeden wat er in zijn hart omging, geen gemeenschap van geest of hart verbond hem aan een van zijn medebroeders;..... Paganini's God is nooit een andere geweest als zijn eigen duister treurig: Ik[17].

Dit verwijt is — mild uitgedrukt — gespeend van elk gevoel van liefde voor zijn naaste, en geeft blijk van angstwekkend weinig voorzichtigheid bij het oordelen over zijn medemensen. Paganini mag misschien niet véél vrienden gehad hebben (wat voor Liszt dan een reden had moeten zijn om hem te beklagen), hij had er toch wel zoveel dat men hem beslist niet als een eenzame figuur mag beschouwen. Daar is in de eerste plaats zijn vriend en zaakwaarnemer de advocaat Luigi Germi, die men zo vaak tegenkomt als toegewijde vriend, en die hem keer op keer adviseert, dat het overbodig is bewijsplaatsen aan te halen. Ook generaal Pino behoorde tot zijn vriendenkring[18]. En de verhouding tussen Rossini en Paganini is van meer dan alleen maar zakelijke aard geweest. Pulver en de Courcy beschrijven op smakelijke wijze hoe de lange magere Paganini, en de korte dikke Rossini, samen met twee vrienden, Pisaroni en Massimo d'Aseglio,

in februari 1822 in Rome Carnaval gevierd hebben, verkleed als bedelaarsters, zingend:

> Siamo ciechi; siamo nati per campar di cortesia.
> In giornata d'allegria non si nega carita[19].

Schottky beschrijft evenals Harrys hoe vriendelijk en gemoedelijk Paganini kon zijn in gezelschap van landgenoten. Dus: in een hem vertrouwde en vriendelijk gezinde omgeving.

Bij de bespreking van Paganini's critici moet men niet uit het oog verliezen dat geen serieus musicus of musicoloog, ooit zijn meer dan volmaakte beheersing van het vioolspel betwist heeft, terwijl degenen die de artistieke waarde van Paganini's composities en spel gering achten toch tegenover zich vinden de mening van een half dozijn van de grootste componisten en talrijke kleinere.

Na het concert van 29 maart 1828 te Wenen, vertelt Anselm Hüttenbrenner:

> (sagte) Schubert..... mir, er habe in einem auf der Violine gespielten Adagio einen Engel singen gehört. Dieser Engel war Paganini[20].

Chopin's eerste étude is gecomponeerd „onder invloed van de indruk die Paganini op Chopin gemaakt had"[21].

Mendelssohn, die Chopin zeer hoog schatte, hoewel hij niet van zijn composities hield, stelde, over Chopin schrijvende, vast dat deze op zijn instrument evenveel vernieuwingen bracht als Paganini op de viool[22].

Robert Schumann was zo zeer onder de indruk van Paganini dat hij in 1832 zijn *Paganini Etudes* (op. 3) schreef, en een jaar later een tweede serie (op. 10). Deze werken bestaan uit ieder zes variaties op de nummers 2-6, 9-13, 16 en 19 van de *Capricci*. Schumann heeft zich uitgeput in woorden om zijn diepe bewondering voor Paganini uit te drukken in zijn dagboek, na het concert te Frankfort op 8 november 1830[23].

Johannes Brahms schreef zijn beroemde *Paganini Variaties* (op. 35).

Franz Liszt is zich door Paganini bewust geworden van wat er op een klavier mogelijk was, wat waarschijnlijk zijn latere leven als kunstenaar in niet onbelangrijke mate beïnvloed heeft. Hij schreef zijn beroemde *Klokken Rondo* naar aanleiding en op het thema van het rondo van het *Tweede Vioolconcert*. Ook schreef hij *La Chasse* op het thema van opus 1 no 9, en *Preludio* op het thema van opus 1 no 5.

Blijkbaar heeft Paganini ook op Rachmaninoff grote indruk gemaakt, getuige zijn *Rhapsodie op een thema van Paganini* (1934), en zijn variaties op de *Capricci* nos: 1, 6, 17 en 24.

Het heeft weinig zin de vele mindere goden op te sommen die onder de invloed van Paganini, of à la Paganini gecomponeerd hebben, zoals Strausz (*Walzer à la Paganini*), Czerny (*Rondeau über das beliebte Glökchenspiel*), Lanner, etc. Schottky noemt er een twintigtal, waaronder vele namen zijn van musici en componisten die in hun tijd als degelijke vakmensen bekend stonden[24]. Deze talrijke bewijzen van waardering van grote en kleine componisten en vakmusici doen de balans toch wel duidelijk doorslaan ten gunste van Paganini.

Tot op de huidige dag blijft Paganini meer belangstelling trekken in

Romaanse landen dan in Germaanse. Het is een bekend verschijnsel dat sommige componisten in bepaalde landen graag gehoord worden, en in andere veel minder. Zo wordt Bach in Italië veel minder op het programma geplaatst dan in Nederland of Duitsland. Zelfs Toscanini plaatste Bach niet vaak op zijn programma's.

Afgezien van enige Russische belangstelling voor Paganini (waarschijnlijk trekt het virtuoze de Russen aan, omdat de technische moeilijkheden zo groot zijn dat zij de solist een prachtige kans geven te epateren; iets waar het moderne Rusland behoefte aan schijnt te hebben) zijn het veelal Romaanse solisten die zijn werken vertolken, zoals Zino Francescatti, Ruggiero Ricci en Arthur Grumiaux.

NOTEN HOOFDSTUK V

1 p. 61.
2 *Cäcilia,* 1828, Heft 28. Voor wat Boucher betreft is die bewering moeilijk te ontkennen. Zie: Balfoort op. cit. p. 97.
3 *Smetterling, ein Flugblatt zum Spiegel,* no. 2 (Schottky op. cit. p. 187).
4 *Morgenblatt* no. 66, 1829.
5 Carl Guhr op. cit. p. 7.
6 Friedrich W. Sternfeld: *Goethe and Music* p. 7. Zie ook: A. Koole *Mendelssohn,* 1953, p. 17.
7 op. cit. p. 34.
8 op. cit. p. 35.
9 op. cit. p. 22.
10 Bernet Kempers *Muziekgeschiedenis* pp. 260 en 261.
11 Kapp op. cit. p. 96.
12 Kapp op. cit. p. 97.
13 Donald Brook: *Five Great French Composers,* Londen 1947, p. 14.
14 von Wasielewski: *Die Violine und Ihre Meister,* Leipzig 1920, p. 419.
14a Zie resp. von Wasielewski op. cit. pp. 260, 275, 277, 359, 380, 386, 391, 569, 621, en Balfoort op cit. pp. 135, 136.
15 von Wasielewski op. cit. pp. 140 en 141. Zie ook: Balfoort op. cit. pp. 141 en 142.
16 Kapp op. cit. pp. 81-84.
17 Kapp op. cit. p. 82, *Gazette Musicale* 23 augustus 1840.
18 Schottky op. cit. p. 276, de Courcy op. cit. vol. II p. 297.
19 Pulver op. cit. p. 111, de Courcy op. cit. vol. I p. 204.
20 O. E. Deutsch: *Schubert, die Erinnerungen seiner Freunde,* Leipzig 1957, p. 158.
21 Camille Bourniquel: *Chopin* p. 114 (Pictura Serie).
22 Koole op. cit. p. 85.
23 Kapp op. cit. p. 81, de Courcy op. cit. vol. I p. 342.
24 Schottky op. cit. p. 36, 45-55.

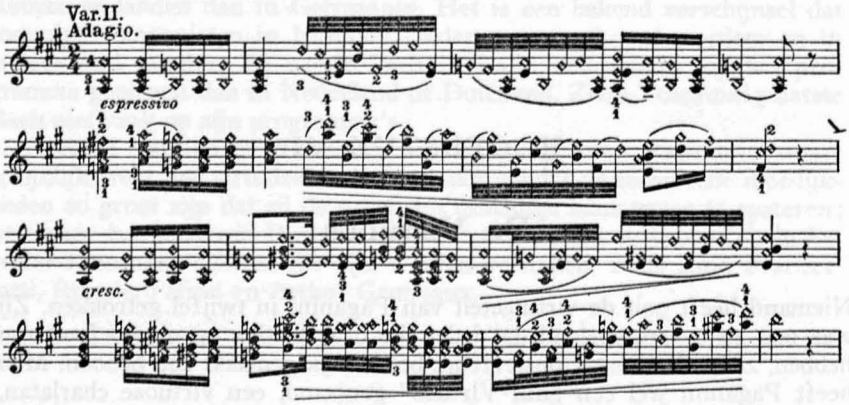
HOOFDSTUK VI

De Virtuoos

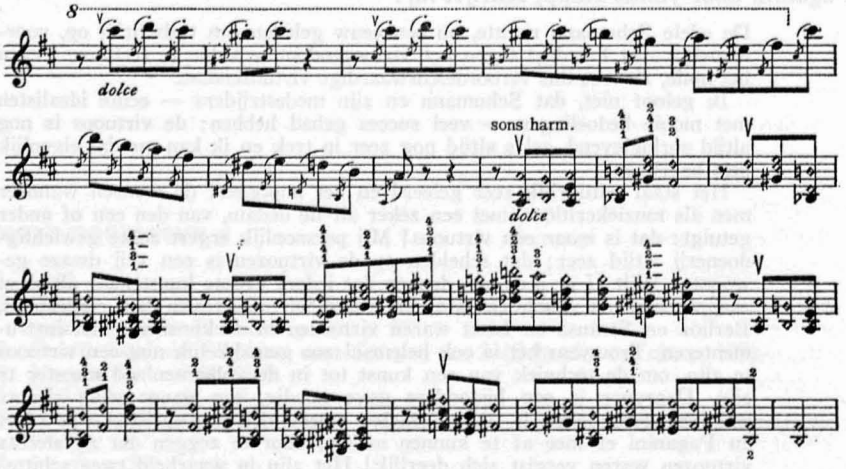
Niemand heeft ooit de virtuositeit van Paganini in twijfel getrokken. Zij was ook zo overrompelend dat ieder die daar kritiek op uitgeoefend zou hebben, zich alleen maar onsterfelijk belachelijk gemaakt zou hebben. Men heeft Paganini wel een „nur-Virtuos" genoemd, een virtuoze charlatan, of een charlatan zonder meer. Willem Landré dacht daar echter anders over. In het voorwoord tot de Nederlandse vertaling van de biografie over Paganini door Julius Kapp, schrijft hij :

> De edele Schumann richtte, nu een eeuw geleden een tijdschrift op, voornamelijk met het doel tegen het virtuozendom te velde te trekken. Tegen het holle, zielloze dus veroordelenswaardige virtuozendom.
>
> Ik geloof niet, dat Schumann en zijn medestrijders — echte idealisten met mooie bedoelingen — veel succes gehad hebben; de virtuoos is nog altijd springlevend, zelfs altijd nog zeer in trek en ik kan me dat eigenlijk best begrijpen!
>
> Het staat natuurlijk zeer geleerd en het imponeert de mensen wanneer men als muziekcriticus, met een zeker air de dédain, van den een of ander getuigt: dat is *maar* een virtuoos! Mij persoonlijk ergert zulke gewichtigdoenerij altijd zeer; dat schelden op de virtuozen is een vrij dwaze gewoonte! Wilt U er eens aan denken dat iedere groote kunstenaar absoluut een virtuoos is. Bach en Mozart waren virtuozen van het contrapunt, Berlioz en Strausz en Liszt waren virtuozen in de kunst van het instrumenteren. Trouwens het is ook helemaal zoo gemakkelijk niet een virtuoos te zijn, om de techniek van een kunst tot in de volkomenheid meester te zijn. Daarvoor is een bijzondere gave noodig, een gave welke slechts weinigen geschonken is. Wie derhalve meent zich ten opzichte van Liszt en Paganini er mee af te kunnen maken, door te zeggen dat zij slechts virtuozen waren vergist zich deerlijk! Het zijn in waarheid twee schitterende verschijningen in de Kunst geweest, persoonlijkheden van den eersten rang, die een onberekenbaren invloed op de ontwikkeling van de Kunst geoefend hebben, wier namen met eerbied genoemd moeten worden in lengte van dagen.
>
> Hebt geen vrees voor virtuozenjagers! Niemand blameert zich wanneer hij Paganini een van de grootste verschijningen in de muziek van de negentiende eeuw noemt. Een raadsel was hij zijn tijdgenoten; welbeschouwd is hij het nog voor een ieder die zich in zijn levensgeschiedenis, in zijn kunst verdiept!

En het is waarlijk niet alleen Willem Landré die er zo over denkt. Marc Pincherle schrijft in *Le Monde des Virtuoses* in het eerste hoofdstuk (La Virtuosité) woorden van vrijwel gelijke strekking, evenals Georges Duhamel in het hoofdstuk „Le Virtuose" in *La Musique Consolatrice*. Verder heeft Dirk Balfoort waarderende woorden geschreven ten aanzien van virtuozen zoals Antonio Veracini, Jacques Thibaud, Fritz Kreisler, Pablo Sarasate, en anderen[1].



I Palpiti, variatie no II: dubbele flageoletten.



Eerste Vioolconcert, Rondo: dubbele flageoletten.

Louis Couturier onderstreept deze meningen nog eens als hij schrijft:

> Over het virtuozendom kan men denken zooals men wil, men kan het verachten, het beschouwen als het toppunt van smakeloosheid. Toch wekt een op de spits gedreven technische vaardigheid onwillekeurig bewondering. Onbewust eert men het meesterschap, dat eruit spreekt, gevoelt men eerbied voor de vlijt en de volharding waarmede het werd veroverd, beseft men iets van de moeite die eraan ten grondslag ligt. Ook voor den grootsten kunstenaar is virtuositeit onmisbaar. Wil hij als kunstenaar een volkomen gaven indruk maken, de technische beheersching moet vlekkeloos zijn. Al is het sentiment nog zoo diep, de muzikaliteit nog zoo groot, het temperament nog zoo overweldigend, als de technische beheersching niet volledig is, zal de toehoorder zich altijd min of meer onvoldaan gevoelen. Hij gevoelt, dat er iets in de vertolking ontbreekt, dat deze niet geheel af is, dat hij werd belemmerd zich geheel aan zijn indrukken over te geven. Al spreekt de techniek niet het laatste woord, de rol welke zij

in de kunstuiting vervult is zoo groot dat een volkomen techniek onmisbaar is.

Hoezeer de virtuositeit juist bij de allergrootste kunstenaars ontwikkeld is, bespeurt men pas goed, als men gaat realiseren wat men eigenlijk hoort, gaat ontleden wat de impressie zoo diep, den indruk zoo volkomen en harmonieus maakt[2].

In een artikel van Franco Gallini — de dirigent die met het Orchestre des Concerts Lamoureux, met Arthur Grumiaux als solist in het, in 1954 terug gevonden *Vierde Vioolconcert,* op 7 november 1954 in de Salle Pleyel de „tweede première" gegeven heeft[3] — lezen wij betreffende het eerste deel (allegro maestoso)

> The exposition is constructed on a double theme and concludes with very difficult sixth passages.....[4]

Gottfried Weber schrijft over het passagewerk dat Paganini in staat was om

> .....sogar mit zwei Fingern auf zwei Saiten im schnellsten Tempo ganze lange chromatische Läufe in Oktaven aus zu führen.....[5]

Heinrich Ludwig Rellstab, de toen ter tijd bekende Berlijnse criticus, zei van Paganini:

> Er überwindet keine Schwierigkeiten, denn für ihm gibt es keine. Doppelgriffe sind ihm Kinderspiel[6].

De *Leipziger Allgemeine Zeitung* van 6 april 1814 schrijft:

> Sein Spiel ist wahrhaft unbegreiflich. Er hat gewisse Gänge, Sprünge und Doppelgriffe die man noch von keinem Violinkünstler gehört hat.

Zo zijn er legio kritieken, artikelen, etc. te vinden waarin bewondering of verbazing uitgedrukt wordt voor het passagewerk dat Paganini feilloos uitvoerde.

Het is waar dat er geen vioolcompositie bestond die Paganini niet kon spelen. Reeds in 1793 bracht hij, elf jaar oud, Rolla tot uiterste verbazing door een pas gecomponeerd concert in moeilijk te ontcijferen handschrift a prima vista zo brillant te spelen, dat Rolla dit kind liever naar Paer zond, dan dat het bij hem zijn tijd zou verdoen[7]. Herhaaldelijk heeft Paganini zich bereid verklaard elk willekeurig vioolwerk à vue te spelen[8]. Paganini's beheersing van het vioolspel was weergaloos. Niet alleen heeft hij de viool literatuur tot en met zijn eigen tijd volkomen beheerst, hij heeft ook technische mogelijkheden, die nog in geen enkele compositie toegepast waren, behalve misschien een hoogst enkele keer, als pikant effect voor enkele noten, tot in de perfectie beheerst: het flageoletspel, enkel- en dubbelsnarig[9], het pizzicatospel zowel met de rechter als met de linkerhand[10], passagewerk van allerlei aard[11], dubbelsnarig spel in tertsen, sexten, octaven en decimen ook in passagewerk[12], scordatura[13], etc., niets was hem te moeilijk. Wij volstaan hier met het geven van een aantal voorbeelden die vrijwel volkomen willekeurig gekozen zijn uit het oeuvre van Paganini, waarvan men bladzijde na bladzijde zou kunnen gebruiken als bewijsplaats.



I Palpiti regel 1, 4 t/m 8: enkel en dubbelsnarige flageoletten; regel 9 t/m 11: halsbrekend dubbelsnarig passagewerk met linkerhand pizzicato.

Paganini is beroefd om zijn scordatura spel, wat een nadere beschouwing vergt. Evenals voor een klarinettist een noot „*niet* de verlangde klank betekent, maar een vingergreep, een bepaalde stand, houding van de vingers op kleppen en brillen"[14], zo betekent voor een violist een noot een bepaalde plaats waar de vinger op een bepaalde snaar gezet moet worden, afhankelijk van de „hoogte" van de noot en van de positie van het vioolspel. Schrijft een componist een concert in Es, en schrijft hij voor dat de solo viool as, es′, bes′, f″ gestemd moet worden in plaats van g, d′, a′, e″, dan laat hij het orkest in Es spelen, terwijl hij de solo violist in D laat spelen. Wat hij dus voor de solo viool noteert als:



klinkt als:



Paganini stemde zijn viool voornamelijk om technische redenen hoger, waardoor hij technische moeilijkheden kon uitvoeren, die bij normale stemming niet mogelijk geweest zouden zijn. Hij kon nu bij voorbeeld gebruik maken van losse snaren voor passagewerk en voor natuurlijke flageoletten, in toonaarden waar dit normaal niet in mogelijk is. Zo speelde Paganini zijn *Eerste Vioolconcert* en *Le Streghe* in D maar het klonk in Es. Voor zijn beroemde spel op de g snaar stemde hij die snaar soms een kleine terts en zelfs wel een grote terts hoger. Bij de composities van Paganini komen de toonaarden G, D, A, opvallend veel vaker voor dan de andere. E, C en Bes komen we ook nog wel tegen, andere vrijwel niet, met uitzondering van de *Capricci*. Dit zijn echter vierentwintig kleine composities. Het voordeel dat de scordatura Paganini bood die zich kennelijk tot enkele toonaarden wenste te beperken, opdat zodoende zijn trefzekerheid volmaakt zou zijn, was dat zij hem de gelegenheid gaf het aantal toonaarden te verdubbelen of met drie te vermenigvuldigen.

Het hoger stemmen van de viool vergde echter dunne snaren. Dunne snaren betekent een minder fraaie toon in de lage octaven. Dit kan de verklaring zijn van de korte adagio's in de vioolconcerten. Hij ving dit wel op door positiespel op de g en de d snaar (en op de a snaar). Wij zijn dan ook niet verbaasd, en het pleit voor Paganini's zin voor zelfkritiek, dat hij na het concert dat hij samen met Lafont gegeven heeft op 11 maart 1816, gezegd heeft:

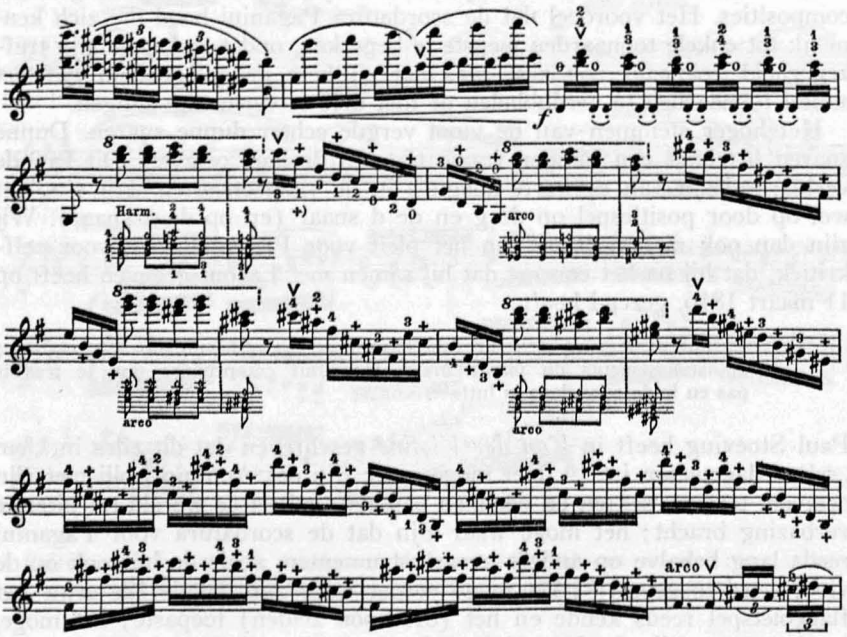
> Lafont avait peut-être sur moi l'avantage de la beauté du son, mais les applaudissements du public m'ont bien fait comprendre que je n'avais pas eu le dessous dans la lutte[15].

Paul Stoeving heeft in *Von der Violine* geschreven dat dit alles in kiem „schon dagewesen ist"[16]. Het moge waar zijn dat Antonio Lolli met zijn octaven, tertsen, sexten en decimen passages geheel de wereld tot uiterste verbazing bracht; het moge waar zijn dat de scordatura vóór Paganini reeds lang behalve op andere snaarinstrumenten, zoals de luit ook op de viool werd toegepast[17]; het moge verder waar zijn dat de 18e eeuw het flageoletspel reeds kende en het (ofschoon zelden) toepaste; het moge, tenslotte waar zijn dat Paganini verder (met uitzondering van het staccato

à ricochet! dubbele flageoletten! en linkerhand pizzicato afgewisseld met arco in passagewerk!) technisch geen novum gebracht heeft, toch is hij een groot geniaal vernieuwer geweest. Immers: geen van zijn voorgangers of tijdgenoten heeft beseft wat de artistieke mogelijkheden waren die deze technische vaardigheden in zich borgen. Tot aan het optreden van Paganini bij voorbeeld werd het flageoletspel zeer weinig toegepast. Men



Eerste vioolconcert: uiterst moeilijk passagewerk met tertsengangen.



Tweede Vioolconcert: Rondo.



Capricci, no 24 variatie no 9.
zowel het rondo van het *Tweede Vioolconcert* als variatie 9 van no 24 van de *Capricci* vergen beide afwisselend arco en linkerhand pizzicato.

besefte niet dat men een middel had om de toonscala van de viool aanmerkelijk te vergroten. Niemand had ooit kunnen bevroeden dat het vioolspel met dubbele flageoletten zo een fraai resultaat kon opleveren als wij dat horen in het rondo van het *Tweede Vioolconcert*. Er moge hier op gewezen worden dat Paganini er vaak een genoegen in schept het ijle flageoletspel te doen begeleiden door trombones en (of) hoorns, die door hun grover timbre een eigenaardig contrast vormen, dat onwillekeurig reminicenties oproept aan het minnekozen van Titania en Bully Bottom. Een frappant voorbeeld hiervan vindt men in het begin van het adagio en aan het einde van het rondo van het *Vierde Vioolconcert*.

Wat echter bij al deze beschrijvingen en verklaringen blijft intrigeren is de vraag: „Hoe kon het virtuoze fenomeen Paganini ontstaan, en waarom ontstond het juist in deze tijd? Vrijwel alle mogelijkheden die de viool in zich borg waren rond het begin van de negentiende eeuw ontdekt. Wat er nodig was, was de componist en de violist die deze mogelijkheden zo zou leren toepassen en beheersen dat zij als artistiek uitdrukkingsmiddel bruikbaar waren. Toen op 28 oktober 1782 te Genua Nicolò Paganini geboren werd, kon niemand vermoeden dat dit kind voorbestemd zou zijn om deze grote en grootse taak op het gebied van het vioolspel te vervullen, n'en déplaise de droom van zijn moeder, Teresa[18], die we in dit, in deze tijd, superstisieuze land wel met een korreltje zout moeten nemen.

Dat zijn vader, die in zijn vrije tijd graag de mandoline of de gitaar bespeelde[19], (niet vreemd voor een Italiaan) het kind, toen hij iets van een bijzonder muzikale gave bespeurde, dwong om vele uren per dag viool te studeren is pedagogisch zeker niet verantwoord, maar het bewijst wel dat hij een fijne neus gehad moet hebben voor de artistieke en (of) virtuoze muzikale potenties van dit kind, waarvan later zou blijken dat het door de natuur toegerust was met precies die eigenschappen, die het bij uitstek geschikt maakten om de bovengeschetste rol te spelen in de ontwikkeling van het vioolspel, t.w. een ijzeren wil, een opvallend fijn gehoor en een lichaamsbouw die hem voorbestemd scheen te doen zijn om viool te spelen.

Wat Paganini's ijzeren wil betreft, kunnen we kort zijn. Hij heeft zijn

gehele leven bewezen een bijna bovenmenselijk sterke wil en doorzettingsvermogen te bezitten, niet alleen waar het vioolspel of muziek betrof, ook waar het zijn gezondheid aanging. Hij heeft meer dan zijn halve leven gevochten tegen ziekten met een bewonderenswaardige moed en uithoudingsvermogen. De bewijzen liggen in elke willekeurige biografie hoog opgestapeld.

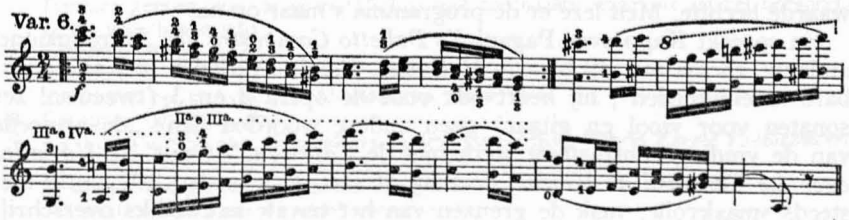
Hoe fijn Paganini's gehoor was blijkt uit het feit dat hij te midden van het sterkste fortissimo slechts even de viool met de vingers behoefde aan te raken om deze te stemmen. Evenzo kon hij met absolute zekerheid vast stellen of in het orkest een van de weinig op de voorgrond tredende instrumenten ontstemd was, al was het nog zo weinig. Herhaaldelijk heeft hij deskundigen verbaasd door op een totaal ontstemde viool zuiver te spelen[20]. Naar men zei was Paganini in staat „door een enkele ruk aan de sleutels de viool te stemmen"[21]. Deze bewering wordt echter nergens definitief bevestigd. Harrys vermeldt, vol bewondering, dat Paganini bij een orkest repetitie het zwijgen van de alt of van de tweede klarinet terstond opmerkte[22].

Ten slotte zijn lichaamsbouw: De enige nauwkeurige oorspronkelijke beschrijving van de lichaamsbouw van Paganini vindt men in de monografie van Benatti, een arts die Paganini ruim tien jaar behandeld heeft. Alle andere schrijvers die in zijn tijd leefden hebben, zo zij Paganini al gezien of gekend hebben, zich beperkt tot een beschrijving van zijn voorkomen of van zijn gezicht. Alle auteurs na Fétis nemen, als zij een beschrijving geven van de lichaamsbouw van Paganini, deze over van Benatti. Van deze laatste groep is Kapp de eerste[23]. Benatti schrijft o.a.:

> .....c'est l'épaule gauche qui est de plus d'un pouce plus haute que l'autre, ce qui, lorsqu'il se tient debout et les bras pendans, fait paraître le droit beaucoup plus long quel'autre; et l'extensibilité ligamens capsulaires des deux épaules, et le relâchement des ligamens qui réunissent le poignet à l'avant-bras, le carpe au métacarpe et les phalanges entre elles, qui les présentera, et aura ainsi la faculté de faire ce qu'il fait? Sa main n'est pas plus grande qu'elle ne doit l'être; mais il en double l'étendue par l'extensibilité que toutes ces parties présentent. Ainsi, par exemple, il imprime aux premières phalanges des doigts de la main gauche, qui touchent les cordes, un mouvement de flexion naturelle, et cela avec facilité, précision et vitesse. On dira que ces facultés psysiques ne se sont développées que par un long exercise. Peut-être; mais toujours faudra-t-il convenir que la nature devait l'avoir admirablement conformé pour arriver à ce résultat..... .....de même il est impossible de voir une ouïe plus fine que celle de Paganini. Il entend ce qu'on dit, même à voix basse, à une distance très grande et la sensibilité de son tympan est telle qu'il éprouve une véritable douleur lorsqu'on parle à haute voix auprès de lui et par côté..... La sensation est beaucoup plus forte du côté de l'oreille gauche: c'est celle qui correspond à la pose du violon. Les pavillons de ses oreilles sont en effet admirablement disposés pour recevoir les ondes sonores, sa conque est large et profonde.....
> .....Il est impossible de voir une oreille plus ample, mieux proportionnée dans toutes ses parties, et plus fortement dessinée[24].

Op het artikel van Benatti is kritiek geleverd door Révész[25] en Berri[26]. Zij stellen dat het niet bewezen is dat er enige correlatie zou bestaan tussen fysieke eigenschappen en talent; een stelling die wij volkomen kunnen onderschrijven. Maar evenals een pianist met kleine handen nooit

een decime op het klavier kan omspannen, en daardoor bepaalde composities eenvoudig niet kan spelen, zo heeft ook een violist met lange soepele vingers zeer veel voor op zijn collega met korte vingers, en zeker als hij dubbele flageoletten of passages als de volgende moet spelen.



En dan is er nog een factor die bij het zoeken naar een antwoord op de vraag hoe het fenomeen Paganini kon ontstaan, en waarom het juist tussen circa 1775 en 1850 ontstond, niet over het hoofd gezien mag worden. Paganini leefde in een tijd die alles wat vreemd en bizar was, alles wat exotisch was, hogelijk waardeerde. Het ligt voor de hand dat Paganini, die inderdaad iets ongelooflijks presteerde, sterk in the limelight geplaatst werd. Daar komt nog bij dat Paganini aanvankelijk allerlei praatjes, zoals: dat hij zijn ziel aan de duivel verkocht zou hebben in ruil voor een ongekende beheersing van het vioolspel, of: dat hij, in de gevangenis geworpen wegens moord op zijn vrouw of zijn minnares, zijn fameuze spel op de g snaar geleerd zou hebben, niet tegengesproken heeft. Later heeft hij weliswaar deze dwaze geruchten tegengesproken, maar toen waren zij reeds zo verbreid dat een logenstraffing zonder uitwerking bleek te zijn.

Er rest nu nog een antwoord te geven op de vraag: Was Paganini een kunstenaar, een virtuoze charlatan of een vioolclown? Wij kunnen geredelijk vaststellen dat al deze elementen aanwezig waren: virtuositeit, clownerie, charlatannerie en artisticiteit. Het is overbodig hier nog eens Paganini's virtuositeit te bespreken. Wat zijn charlatannerie en clownerie betreft: Het was zeker niet alleen Zelter die in zijn brief van 14 mei 1829 aan Goethe schrijft over „Schnurrpfeifereien", en die in zijn brief van 13 november 1829 uit Berlijn, eveneens aan Goethe nog veel minder goeds weet te schrijven over Paganini. Schottky vertelt bij voorbeeld hoe Paganini op een concert in Ferrara het balken van een ezel op zijn viool nabootste om aldus zijn minachting voor het publiek, dat een zangeres uitfloot, tot uiting te brengen. Ook Gründberg kan in *Meister der Violine* niet meer opbrengen dan de opmerking:

> .....aus der Fratze ein Gesicht (zu) modeln, aus den Geschmacklosigkeiten musikalische, wenn auch nicht tiefgründige Gebilde zu formen[27].

En op 14 september 1801 schreef men reeds, zoals we gezien hebben:

> .....L'abilità e la bravura di questo Professore era certamente inaudita e nuova. Egli creava dalle sue corde il canto degli ucelli, del flauto, delle trombone e dei corni.....[28]

Wat men er niet bij schrijft is dat Paganini deze clownerieën slechts uitvoerde in zijn Italiaanse jaren in kleine plaatsjes met een zeer eenvoudig auditorium, en ook wel in het buitenland in kleine plaatsjes. Nooit echter op de concerten in grote plaatsen zoals Londen, Parijs, Berlijn, Wenen, Praag, etc., en nooit wanneer hij een publiek had aan welks oordeel hij waarde hechtte. Men leze er de programma's maar op na.

En spreekt Kapp over Paganini's *Balletto Campestra* als „Introduzione, andante, thema met 49 bizarre Variaties. Finale overladen met alle denkbare moeilijkheden", hij heeft ook voor de opera 2 en 3 (tweemaal zes sonaten voor viool en gitaar) geen andere woorden dan: „de armoede van de vinding contrasteert sterk met de *Capricen.*". Opus 10, *Variaties over Le Carnaval de Venise,* doet hij af met de woorden: „Twintig niet steeds smaakvolle, vaak de grenzen van het trivale nauwelijks overschrijdende variaties op het volkslied: ‚O, Mama' "[29].

Dit alles bewijst wel hoe zeer Paganini als scheppend en als uitvoerend kunstenaar ver beneden het peil der artistieke waardigheid kon zakken. Daar tegenover staat echter dat hij ook vaak hoogtepunten bereikte. Hoogtepunten zo grandioos dat hij Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, Rossini, Berlioz, en Schumann niet alleen de verbaasde bewondering afdwong, maar ook de enthousiaste erkenning van zijn kwaliteiten, als componist en als uitvoerend kunstenaar.

1 Balfoort op. cit. resp. pp. 33, 120, 163, 208.
2 Couturier op. cit. p. 68, 69.
3 De „eerste première" vond plaats op 26 april 1830 te Frankfurt.
4 Het betrokken artikel is afgedrukt op de hoes van de Philipsplaat A 00741. Jammer genoeg kon de firma Philips niet mededelen waar dit artikel oorspronkelijk verschenen was.
5 Schottky op. cit. p. 79.
6 Balfoort op. cit. p. 62.
7 de Courcy op. cit. vol. I p. 43, Kapp op. cit. p. 9.
8 Couturier op. cit. p. 78.
9 o.a. in *I Palpiti*: var. II en elders in deze compositie, Rondo *Eerste Vioolconcert.*
10 o.a. in Rondo *Tweede Vioolconcert, Le Streghe, I Palpiti.*
11 in vrijwel het gehele oeuvre van Paganini.
12 o.a. in de rondo's van de vioolconcerten.
13 o.a. in *Eerste Vioolconcert, I Palpiti, Carnaval de Vénise, Le Streghe.*
14 Sem Dresden: *Algemene Muziekleer,* Groningen, 1959 p. 356. Dit geldt voor alle niet in C gestemde instrumenten.
15 de Saussine op. cit. p. 63.
16 Kapp op. cit. p. 92.
17 Zie Joh. Wolf *Handbuch der Notationskunde* deel II het hoofdstuk over luittabulatuur.
18 de Saussine op. cit. p. 19 ff.
19 de Courcy op cit. vol. I p. 16, de Saussine op. cit. p. 21, Kapp op. cit. p. 7.
20 Couturier op. cit. p. 92, Kapp op. cit. p. 80.
21 Kapp op. cit. p. 90.
22 op. cit. p. 47.
23 op. cit. p. 78 ff.
24 Benatti: *Notice physiologique sur Paganini.*
25 de Courcy op. cit. I p. 382.
26 Berri op. cit. p. 75.
27 Balfoort op. cit. p. 64.
28 Zie Hoofdstuk III p. 60.
29 Kapp op. cit. pp. 96, 99.

HOOFDSTUK VII

Over de waardering van de componist

Een beoordeling van Paganini als componist gaat met eigenaardige moeilijkheden gepaard. Tot het jaar 1955 zijn er, volgens de opgave van de Courcy[1], die gebaseerd is op de catalogus van het Heijer Museum te Keulen, samengesteld door Kinsky[2], en op de lijst van Bonaventura[3], vijfendertig grote en kleine composities van Paganini uitgegeven, waarbij o.a. tweemaal zes sonaten onder één opusnummer vermeld zijn. Daarentegen zijn er zesenveertig werken niet uitgegeven, waarbij één opus bestaande uit vijftien strijkkwartetten. Van vier werken, *Sonata appasionata* (1829), *Sonata Militaire* (1825(26)), *Sonatina e Polachetta con Variazione* (1831), *St. Patrick's Day* (1831), ontbreekt de solo partij, zodat deze composities vrijwel niet te beoordelen zijn. Van één werk, *Sonata Varsavia* (1838?) is nu juist alleen de solo partij bekend, wat toch ook een juiste beoordeling van de compositie niet wel mogelijk maakt. Van weer een ander werk, het *Derde Vioolconcert* (E majeur), zijn vier orkestpartijen autografen, terwijl vijfenveertig partijen door een copiïst zijn overgeschreven, met alle risico's van dien. Dan is er nog een werk voor viool en orkest, *La Tempesta,* waarvan slechts de solo partij en twee slotvariaties door Paganini geschreven zijn, terwijl de rest door Joseph Panny gecomponeerd is. Paganini heeft dit werk, overigens, slechts enkele keren gespeeld aan het begin van zijn tournee door Oostenrijk en Duitsland. En ten slotte ontbreken er van een aantal werken een of meer orkestpartijen.

Meer dan de helft van het oeuvre van Paganini blijkt niet of moeilijk toegankelijk te zijn. Het zou dus niet bevreemdend zijn als de woorden van Bernet Kempers: „zijn werk kon de geschiedenis van de soort niet beïnvloeden"[4] juist waren. Maar zijn zij juist?

Daar van Paganini's werken er aanvankelijk slechts een klein aantal in druk verscheen moest de invloed die er van uitging wel geringer zijn dan als het gehele oeuvre uitgegeven was. Verder overzag geen enkele componist de technische mogelijkheden van de viool in die mate als Paganini, waardoor ook deze invloed niet zijn volle uitwerking had. Toch zal ook Bernet Kempers de woorden van Dirk Balfoort:

> De hooge eischen, die de orkestpartijen tegenwoordig algemeen aan den musicus stellen, hadden zonder Paganini's verschijnen waarschijnlijk nooit gesteld kunnen worden[5].

niet gemakkelijk kunnen ontzenuwen, Want zo Paganini dan al niet de ontdekker van de scordatura, het flageoletspel en het pizzicato geweest

is, hij is wèl degene geweest, zoals elders aangetoond is, die deze technieken tot een hoge mate van volmaaktheid, en daardoor tot artistieke bruikbaarheid, opgevoerd heeft. En men kan veilig zeggen dat alle vioolmuziek waarin deze technieken anders dan incidenteel voorkomen, zonder uitzondering, althans technisch de invloed van Paganini ondergaan hebben. Maar er is meer:

> Un grand mérite se révèle dans les compositions de Paganini: un nouveauté dans les idées, élégance dans les formes, richesse dans l'harmonie et variété dans les effets de l'instrumentation. Ces qualitée brillent surtout dans ses concertos. Ces concertos ont exercé de l'influence sur ce qui a été fait postérieurement dans ce genre de composition. Leur forme est différente en plusieurs points de la forme classique du concerto de Viotti[6]. On y trouve une mérite d'unité et d'accroisement d'interêt qui mérite d'être médité par les violinistes compositeurs. En général, sans détourner l'attention du solo par un travail trop compliqué, l'instrumentation a un interêt qui se lie fort bien avec le dessin principal[7]. Les entrées n'y sont pas froides et symétriques; enfin les effets y sont neufs et variés.

schrijft Fétis[8]. Woorden die in rechtstreekse tegenspraak zijn met die welke hierboven van Berner Kempers aangehaald zijn. *Everyman's Encyclopaedia* schrijft:

> His dissolute and coarse character and general lack of refinement marred the sentiment of his interpretations and precluded him from truly artistic composition[9].

Niggli, echter, schrijft weer waarderend over de componist Paganini. Na anderhalve bladzijde deels eigen, deels geciteerde opmerkingen, waarin zonder uitzondering de lof van de componist gezongen wordt[10], gaat Niggli door:

> Was Berlioz, gewisz der kompetenteste Kritiker, von Paganini's Orchester überhaupt sagt, es sei glänzend und energisch, ohne lärmend zu werden. Manche Instrumente, wie z.B. die grosze Trommel, verwende er mit ungewönlichem Verständnisz, das gilt in vollem Masz schon hier. Das Adagio[11] bildet ein Zwiegespräch zwischen der vierten und den drei übrigen Saiten. Ein überaus feuriges Rondo, in welchem der Künstler durch seine eigenartige Staccatobehandlung mit geworfenem Bogen die Hörer jeweilen zum Taumel hinrisz, bildet den Abschlusz des Werkes[12].

En naar aanleiding van het *Tweede Vioolconcert* Berlioz (in vertaling) citerend gaat hij verder:

> Man muszte ein ganzes Buch schreiben, wollte man alle neuen Effekte, sinnreichen Verfahrungsweisen, edlen und groszartigen Gestaltungen und vor ihm ungeahnten Orchesterkombinationen Paganini's in seinen Werken verzeichnen. Seine Melodie ist der grosze italiänische Stil, aber im allgemeinen von viel feurigerem, leidenschaftlicherem Character, als man sie in den schönsten Stellen der dramatischen Komponisten seines Landes findet. Seine Harmonie ist stets klar, einfach und von auszerordentlichem Wohllaut[12].

Over het in 1954 teruggevonden *Vierde Vioolconcert* in D zegt Helmut A. Fiechtner waarderend:

> Das dreisätzige Werk beginnt mit einer längeren Introduction symphonischen Characters und zeigt im erster Satz nicht nur den Virtuosen,

sondern auch den kultivierten Musiker, der sich in der Sprache seiner Zeit gewandt auszudrücken versteht. Der mittlere Satz ist wohl das Intimste, Lyrischeste was Paganini geschrieben hat, während im „Rondo galante" der Virtuose Paganini mit Doppelgriffen, rapiden Lagenwechseln und Seitensprüngen, Trillerketten und Flageolets alle Künste spielen lässt[13].

Ook Joachim Herrmann spreekt zijn waardering uit met de woorden:

Die Thematik des dreiteiligen Konzerts ist weniger konventionell, sondern eher prägnant klassizistisch zu nennen; am stärksten fesselt die echte innigkeit des langen Mittelsatzes, ein „Adagio flebile con sentimento"[13].

zij het dat hij van het rondo zegt dat onze tijd

die korrespondierende geistige Naivität

ontbreekt.

Zo zijn er meer uitspraken over de betekenis van Paganini als componist die elkaar geheel of gedeeltelijk tegenspreken[14].

Een rapport van de commissie benoemd door "il Ministro della Publica Istruzione,, , bestaande uit de heren Ettore Pinelli, Luigi Torchi en Enrico Polo, gedateerd te Milaan 30 september 1908 licht ons in omtrent zesentachtig door de kleinkinderen van Paganini ten verkoop aangeboden manuscripten[15]. Het loont de moeite dit rapport aan een nauwkeurig onderzoek te onderwerpen.

Nadat de samenstellers er op gewezen hebben dat zij hun beslissingen:

dopo lunghe discussioni e ponderate considerationi sopra ogni singola opera elencata nel "Catalago,,

genomen hebben[16] verklaren zij de voorgelegde manuscripten

veramente scritti di mano del Paganini salvo forse insignificante eccezioni.....[17]

Wij kunnen het volmaakt eens zijn met deze commissie als zij zeggen:

Circa la loro importanza per l'arte musicale la Commissione ritiene che essa dev'essere considerata con criteri relativa.

Maar als zij zeggen:

Paganini fu un mago del violino e l'arte sua ebbe del portento; ma perchè egli rivolse tutta la sua genialità a discoprire i più segreti del suo strumento, e anche perchè antepose il desiderio di eccitare lo stupore delle moltitudini a quello più alto e più nobile di soddisfare il gusto severo degli intelligenti, le opera da lui lasciateci e già di dominio publico (se si eccettuano i mirabili *24 Capricci* per violino solo) non hanno grande valore propriamente musicale, mentre invece hanno una importanza immensa per l'arte del violino.

gaan zij te ver. Men kan nooit stellen dat een componist geen waardevolle of belangrijke werken geschreven zou hebben, omdat hij een viooltechnisch geheim niet aan de openbaarheid prijs wenste te geven, of omdat hij wenste te epateren. Voor het *Derde Concert,* het *Vierde Concert* en het *Vijfde Concert,* heeft de commissie niet meer over dan de opmerking:

> .....; pur tuttavia i Tre Concerti segnati sul Catalogo coi numeri 55, 60, 65 (*3o Concerto in Mi - 4o Concerto in Re min - 5o Concerto in La*) meriterebbero davvero di essere rivelati agli studiosi cui quelle tre opere offrirebbero larghissimo campo in studio ed eccezionale materia per far brillare la loro più sfrenata virtuosità[17].

A. Bachmann, die de drie concerten in de Villa Gaione ter inzage heeft gehad kende ze veel meer waarde toe[18], en voor zover het het *Vierde Vioolconcert* betreft heeft de tijd Bachmann al in het gelijk gesteld.

Van de nummers 56-59, 63, 64 en 66, t.w. *Suonata con cinque Variazioni, Maestosa Suonata Sentimentale, La Primavera* (Suonata), *Napoleone* (Suonata), *Tarantella, Baletto Campestre* en *Suonata per la Gran Viola,* zegt de commissie:

> Tali opere, quasi tutte in forma di variazioni, sono di stile un po'antiquato e, violiniscamente parlando, meno interessanti dei tre concerti precidenti

alsof een "stile un po'antiquato„ een argument zou zijn dat afbreuk kan doen aan de muzikale waarde van een compositie. Zulke argumenten zouden er toe leiden dat men bij voorbeeld het *Andante Cantabile con Variazione* van het *Trio in c kl.t. opus 1 no 3* van Beethoven als vieux jeu zou gaan beschouwen. Het kan hoogstens de verkoopswaarde beïnvloeden. En het rapport is uiteindelijk opgemaakt om de verkoopswaarde van de verzameling te taxeren. Hoe zeer deze heren zich verdiept hebben in de handelswaarde van deze manuscripten, in plaats van primair de artistieke waarde te beoordelen, maakt de passus in het rapport over de sonate voor alt viool duidelijk:

> Soltanto il N. 66, *Suonata per la Gran Viola,* si eleva sugli altri numeri, non tantoper suo valore intrinseco, quanto pel fatto che essa andrebbe ad arrichire la esigue litteratura dell'istrumento per cui è scritta[17].

En het geeft toch ook te denken dat in het rapport *Maestosa Suonata Sentimentale* onder de werken "die minore importanza"[18] gerangschikt wordt, terwijl Kapp het..... „een der fraaiste werken van Paganini" noemt[19].

Alvorens zij een bedrag noemt ter bepaling van de commerciële waarde van de verzameling manuscripten vat de commissie haar oordeel samen in de zin:

> Riassumendo, la Commisione ha trovato nella Collezione Paganiniana tre opera veramente importanti per gli studiosi del violino: i *Tre Concerti*; altre sette menon importanti, quattro mediocri; 19 di pochissimo valore, otto affatto inutile perchè disgraziamente incomplete, e le restanti senza valore alcino.

Zoals reeds betoogd is, is het oordeel van deze commissie zeer aanvechtbaar. En wij aarzelen niet het onjuist te noemen. Zij stelt de „valore d'autografo" van de manuscripten op 9450 Lire, en de „valore puramente artistico" op 6550 Lire[20]. Het is begrijpelijk dat een handelaar de „valore d'autografo" kan taxeren. Hij weet bij ervaring (of kan dat weten) wat een bepaald geschrift op een veiling op kan brengen. Maar de „valore (puramente) artistico" vaststellen lijkt een hachelijke onderneming. Men vraagt zich dan direct af wat de artistieke waarde is van *Sacre du*

Printemps, van de *Mattäuspassion* of van *Il Trillo del Diavolo.* Is die Fl. 1 000, of Fl. 1 000 000? En waarom? Daarnaast kunnen we toch een waardeoordeel dat drie heren over 80 à 90 manuscripten in vijf dagen vellen nauwelijks ernstig nemen, al zijn zij nog zo deskundig. Bovendien zal toch ook niemand het waardeoordeel van drie heren als bepalend voor alle tijden, landen en mensen aanvaarden.

Toch kunnen er uit dit rapport nog wel conclusies getrokken worden. Zelfs deze commissie, wier rapport sterk de indruk maakt opgesteld te zijn pour le besoin de la cause, erkent de artistieke waarde van een aantal composities. De verzameling omvatte 86 manuscripten, waarvan er acht zo incompleet zijn dat zij niet te beoordelen zijn. Er wordt dus een oordeel gegeven over 78 manuscripten. Hiervan krijgen er 14 het predikaat "veramente importanti (per gli studioso del violino)„ , "meno importanti„ of "mediocri„ , terwijl 19 manuscripten toch tenminste nog enige waarde wordt toegeschreven ("di pochissimo valore„). Voeg dit bij de veertien werken die in 1851 uitgegeven zijn, en reeds lang behoren tot wat algemeen erkend wordt het beste te zijn wat Paganini geschreven heeft, dan is het totaal aantal composities van middelmatige of grote waarde: achtentwintig, waar er nog negentien van „enige waarde" bij komen. Totaal dus zevenenveertig werken waarvan de artistieke waarde varieert van „enige waarde" tot „gracieus"[21], briljant[22] of gevoelig[23], om Kapp aan te halen, of tot „brillant(s)[24], passioné[25] of: ...du plus beau caractère" volgens Fétis. Maria Tibaldi Chiesa kwalificeert verscheidene composities van Paganini met de woorden: "bel tema[26], grazioso rondo[26], chiare e luminoso[27], melodico ed espressivo[28] brillantissimo e di effetto sorprendent[29]„ , etc. waaruit duidelijk blijkt dat ook zij rebelleert tegen de mening in het bovengenoemde rapport neergelegd. En waarom verbood het Italiaanse Ministerie van Onderwijs dat de manuscripten van het derde, het vierde en het vijfde concert uit Italië uitgevoerd zou worden[30]? Het antwoord laat zich gemakkelijk raden.

Dat Paganini's oeuvre zeer onevenwichtig is, is onmiskenbaar. Soms is het triviaal, zoals de *Carnaval de Vénise*[31], soms is het alleen maar buitengewoon moeilijk, zoals zijn *Suonata con cinque Variazione*[32], soms bizar zoals *Baletto Campestre*[32], maar vrijwel altijd is het ten minste technisch de moeite waard, zoals het van alle artisticiteit gespeende *Moto Perpetuo,* een „niet te overtreffen stokstudie, die de vergelijking met talrijke moti-perpetui met eere doorstaan kan"[33]. Slechts een enkele keer schrijft Paganini zoiets als *Cantabile in C dur,* een gemakkelijk suikerzoet stukje voor viool met pianobegeleiding in een verwaterde Bellini stijl.

Maar ook talrijk zijn de werken die uitingen zijn van een ware artistieke geest. Onder deze werken moet in ieder geval genoemd worden: de vioolconcerten, *Le Streghe, 24 Capricci, Non più Mesta, I Palpiti, Variazioni sulla Preghiera dell'Opera "Mosè„ , Nel Cor più non Mi Sento, Tarantella* en *Maestoso Suonata Sentimentale.* Paganini's *Capricci* hadden de grote bewondering van Joseph Joachim[34]. Talrijke componisten zijn door het oeuvre van Paganini geïnspireerd tot variaties, études, fantasieën, etc. op de thema's van zijn composities[35]. Violisten die men tot de grootste van deze tijd mag rekenen, zoals Zino Francescatti, Ricardo Odnoposoff, Yehudi Menhuhin, Arthur Grumiaux, Ruggiero Ricci, Alfr. Campoli en

Leonid Kogan, hebben zich niet geschaamd herhaaldelijk werken van Paganini uit te voeren. In Nederland speelt Herman Krebbers Paganini's *Eerste Vioolconcert.*

Er bestaat een uitstekende gramofoonopname van het *Eerste Vioolconcert* van Paganini, met Leonid Kogan als solist begeleid door het Paris Conservatoire Orchestre, gedirigeerd door Charles Bruck (Columbia 33CX 1562). Deze uitvoering is mede zo uitstekend omdat de partituur nauwkeurig gevolgd wordt, in tegenstelling tot de uitvoeringen van Zino Francescatti (begeleid door het Orchestre de Philadelphie, gedirigeerd door Eugène Ormandy (Columbia 33FCX 140) en van Yehudi Menhuhin met the Royal Philharmonic Orchestre gedirigeerd door Alberto Erede (His Master's Voice ALP 1872). In de beide laatste uitvoeringen is er o.a. een coupure aangebracht in het rondo



Deze coupure is, artistiek gesproken geen verlies, omdat zij sterk de indruk maakt een interpolatie te zijn. Iets wat we bij Paganini vaak tegenkomen. Interessanter zijn de coupures in het eerste deel zoals die voorkomen in de uitvoering van Zino Francescatti en van Yehudi Menhuhin (ook Krebbers speelt het concert met deze coupures). Het zijn besnoeiingen van de tutti. Als voorbeeld zullen we nemen de eerste coupure: van de twaalfde tot de tweeënzestigste maat. In de oorspronkelijke partituur zijn hier, vooral in de maten 12 tot en met 19, de bekkenslagen, naast dominerende partijen voor koper, bassen en percussie instrumenten, niet van de lucht. Paganini wil hiermee zijn publiek tot stomme verbazing brengen, direct aan het begin al. Hij wil zijn publiek laten voelen dat er iets heel bijzonders gaat gebeuren en schildert zijn muziek daarom in felle kleuren. De fortissimo's en de pianissimo's wisselen elkaar vaak om de maat af. Toegegeven: deze inleiding is geen muziek die voor een verfijnd publiek geschreven is. Maar het is als de vioolsolo inzet dat de grote artisticiteit van de compositie geleidelijk aan duidelijk begint te worden. Het is misschien niet te verwonderen dat velen wat afkering zouden zijn van de barokke, enigszins kermisachtige inleiding, evenals van een aantal andere delen van de tutti (hoewel ook deze muziek bepaald kwaliteiten heeft), maar zij zouden toch te ver gaan daarom alles te verwerpen. En als men het geheel ziet in zijn tijd, tegen de achtergrond van Paganini's karakter, en van het nog weinig ervaren concertpubliek, dan groeit de psychologische appreciatie ook voor de schijnbaar overdreven luidruchtige passages. Deze neiging om het publiek in verbazing te brengen, en dit tevoren duidelijk aan te kondigen vinden we ook elders. In het rondo van het *Tweede Vioolconcert* wordt het moeilijke dubbelsnarige poco meno mosso, welk motief later in dubbel flageoletspel herhaald wordt, door unisono koper aangekondigd. Hetzelfde vinden we in het rondo van het *Vierde Vioolconcert,* alleen staat daar boven de rust

tussen het unisono koper en de solopartij nog een fermate, zodat het effect nog groter is. Vlak daarna zet de solist in met hels moeilijk dubbelsnarig flageoletspel.

Op 13 september 1959 heeft Franco Gulli, ter gelegenheid van de opening van de "XVI Settimana Musicale Senese„ te Siena het *Vijfde Vioolconcert* in a mineur van Paganini uitgevoerd met orkestbegeleiding onder de directie van Luciano Rosada. Van dit concert heeft Paganini alleen de solopartij geschreven, of de orkestpartijen en de partituur zijn verloren gegaan. Frederico Mompellio heeft op verzoek van de "Academia Musicale Chigiana„ in 1958 een orkestbegeleiding geschreven bij de bestaande solopartij. Hoewel deze begeleiding op zichzelf genomen verdienstelijk is, kunnen wij het geheel toch niet onvoorwaardelijk aanvaarden.

In het *Eerste*, het *Tweede* en het *Vierde Vioolconcert* blijft de orkestbegeleiding, behalve in de tuti, steeds op de achtergrond. De blazers spelen een bescheiden, hoewel zeer belangrijke rol. Zij worden hoofdzakelijk aangewend voor timbre-variëteiten; een enkele keer voor een weinig opvallende obligate partij, en op hoogst enkele plaatsen wordt er op spectaculaire wijze door Paganini gebruik gemaakt van de triomfantelijke martiale soms bijna brutale klank van het koper. De orkestbegeleiding van Mompellio is, vergeleken bij die welke wij van Paganini zelf kennen te onrustig. Er zijn te veel opvallende obligate partijen voor blazers die soms bijna over de solo domineren. Voeg dit bij de talrijke tempoveranderingen die het eerste deel (Allegro maestoso) ook al onrustig maken, en men komt tot de conclusie: Dit is niet echt Paganini. Zeker, hier en daar herkent men de meester wel, bij voorbeeld in de eerste dubbelsnarige passage in het eerste deel, maar de totaal indruk is niet geheel bevredigend. Het tweede deel (Andante un poco sostenuto) heeft iets meer van de sfeer van een concert van Paganini. Maar eigenlijk wordt die het beste benaderd in het derde (en het vierde) deel: Rondò (Andantino quasi allegretto). Het thema van het rondo is briljant hoewel de begeleiding iets te log blijft. Het is werkelijk niet mogelijk Paganini geheel juist te beoordelen aan de hand van dit *Vijfde Concert*, hoezeer men ook hier en daar de stijl herkent, en hoe verdienstelijk de begeleiding op zich zelf ook is. Er bestaat een grammofoonopname van dit concert, gespeeld door Franco Gulli: Disco Angelicum LPA 5933.

Tenslotte stelt men de vraag: „Wat is de reden dat Paganini in de loop der jaren als componist zo verschillend beoordeeld is en nooit volledig op zijn juiste waarde getaxeerd is. Het antwoord op deze vraag ligt gedeeltelijk in dit hoofdstuk besloten.

Evenals het niet eenvoudig is na een toneelstuk gelezen te hebben de speelbaarheid vast te stellen, is het uiterst moeilijk aan de hand van een notenbeeld de kwaliteit van een compositie te beoordelen. In de tweede plaats was het werk van Paganini slechts gedeeltelijk bekend, en het is nog steeds voor een belangrijk deel moeilijk of niet toegankelijk. Ten derde is het oeuvre van Paganini zeer uiteenlopend van kwaliteit, wat velen, bij de destijds sterke, en nog steeds bestaande, vooroordelen tot een haastig, slordig en ongefundeerd oordeel verleid heeft. Ook kunnen maar weinig

violisten de werken van Paganini spelen, zoals hij bedoeld heeft dat ze gespeeld zouden worden, en dat is ook niet bevorderlijk voor een juiste beoordeling. Er is reden om aan te nemen dat, evenals de werken van Chopin alleen door de componist zelf volmaakt konden worden uitgevoerd[36], zo ook alleen Paganini zijn eigen werken volmaakt heeft kunnen spelen[37]. Dit zij gezegd zonder aan de eminente verdiensten van de hiervoor genoemde uitvoerende kunstenaars ook maar de geringste afbreuk te doen.

1 op. cit. vol. II p. 373-380.
2 Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heijer in Cöln-Katalog, Keulen, 1916.
3 *La Bibliofila,* Florence, 1910.
4 op. cit. p. 337.
5 op. cit. pp. 65, 66. Zie ook Couturier op. cit. p. 69: „dank zij ook hem is het vioolspel op een veel hoger niveau gekomen."
6 Zie ook: Balfoort op. cit. p. 46: Wij zouden hem (= Viotti) ook den vader van de moderne vioolcompositie kunnen noemen in dien zin, dat hij aan de muziek een wereldsch karakter gaf, terwijl deze tot dien veelal in kerkelijken stijl geschreven was.
7 Zie Balfoort op. cit. p. 46: Het vioolspel en de vioolcompositie waren op een dood punt gekomen. Men had Tartini steeds nagevolgd, zonder veel nieuws toe te voegen. Sinds Haydns orkestwerken, die zooveel rijker waren, bekend werden, voldeden Tartini's vioolconcerten, waarbij de orkestbegeleiding nog weinig afstak bij de solostem, niet meer.
8 op. cit. pp. 88, 89.
9 3rd edition vol. X p. 175.
10 *Musikalischer Vorträge,* herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Vierte Reihe, Leipzig 1882, pp. 346, 347.
11 *Eerste Vioolconcert* in D Majeur.
12 op. cit. p. 347.
13 *Musica,* februari 1955, p. 66, Bärenreiter-Verlag, Kassel & Basel.
14 Nederlandse deskundigen hebben zich, ondanks biografische onjuistheden in de beoordeling van Paganini als virtuoos en componist zelden ernstig vergist. Zie o.a. W. Hutschenruijter: *Grepen uit de Geschiedenis van de Snaarinstrumenten,* Hilversum g.j., p. 100; Couturier op. cit. pp. 67, 88; Balfoort op. cit. pp.60-66.
15 Niet 87 zoals de Courcy opgeeft, op. cit. vol. II p. 387. Zie Tibaldi Chiesa op. cit. p. 402, zie ook: Kapp op. cit. p. 98. Waarschijnlijk heeft de Courcy de in 1955 gevonden *Sonate in D dur,* voor viool en gitaar meegeteld.
16 Dat is dan vijf dagen, t.w. 12-16 September 1908 (Tibaldi Chiesa op. cit. p. 402).
17 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 403.
18 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 424.
19 Kapp op. cit. p. 99.
20 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 405.
21 Kapp op. cit. p. 99.
22 Kapp op. cit. pp. 96, 99.
23 Kapp op. cit. p. 96.
24 Fétis op. cit. p. 89.
25 Fétis op. cit. p. 91.
26 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 423.
27 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 424.
28 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 427.
29 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 429.
30 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 406.
31 Kapp op. cit. p. 97.
32 Kapp op. cit. p. 99.
33 Kapp op. cita p. 97.
34 Tibaldi Chiesa op. cit. p. 411.
35 Zie p. 87.
36 Zie Schallenberg, *Studiën over Fréderic Chopin,* 's-Gravenhage, 1929, pp. 82-84. over het tempo rubato.
37 Zie ook de brief van Rahel Varnhagen von Ense aan haar man; de Courcy op. cit. vol. I p. 315.

NAWOORD

Zoals de titel van dit proefschrift aangeeft: Bijdrage tot de biografie van Paganini, is het geenszins de bedoeling geweest naar volledigheid te streven. Volledigheid zou niet te bereiken zijn, daar er maar al te veel feiten en gegevens over, alsmede composities van, Paganini wijd en zijd verspreid zijn over Europa en deels ook over Amerika. Pas nadat het duidelijk zal zijn geworden dat er, naar alle waarschijnlijkheid, geen nieuwe ontdekkingen gedaan zullen worden, zal het mogelijk zijn, tegen de achtergrond van de zeden en gewoonten van zijn tijd, en van de opvattingen die heersten in zijn land en in de landen waar hij geconcerteerd heeft, te streven naar een volledig beeld van Paganini als mens, als virtuoos en als componist.

De bijdrage die ik heb trachten te leveren bestaat veelal uit nieuwe interpretaties van bekende feiten, waarvan dan wellicht de meest revolutionaire mag heten dat Paganini niet gierig was, maar zelfs vrijgevig.

Soms heb ik ook wel de gelegenheid gehad foutieve redeneringen of conclusies te redresseren. Zo o.a. de mededeling van de Courcy dat de tedere herinneringen die Paganini aan Eleanora de Quilici gehad zou hebben de reden van zijn zwijgen over de jaren te Lucca gedeeltelijk zouden verklaren. Een enkele maal ben ik zo gelukkig geweest een tot nu toe onbekend feit te kunnen mededelen, zoals het salaris dat Paganini te Lucca genoot, in vergelijking met de andere salarissen die aan het hof betaald werden, welk feit een verhelderend licht werpt op de materiële status van Paganini en op diens eigen opvattingen daaromtrent.

Jammer is het dat de vier en negentig tot nu toe onbekende concepten van brieven aan Meyerbeer, Moscheles, Spontini en Rossini, die in 1961 in het bezit van de bibliotheek van het Congres te Washington gekomen zijn (nog) niet toegankelijk bleken.

Het stemt tot vreugde te zien dat er toch steeds weer nieuwe vondsten gedaan worden, waarvan ik noem: de ontdekking van het IVe Vioolconcert (± 1954), de ontdekking van een sonate in D dur voor „Violino Scordatura" en gitaar (of twee violen?) (± 1955)[1], en de bovengenoemde concepten van vier en negentig brieven (± 1961). En wie tijd, geld en geduld genoeg heeft om in de archieven van Lucca, Pistoia (waar Eleanora Quilici heen verhuisd is en waar Paganini ook geconcerteerd heeft) en andere Italiaanse plaatsen te gaan zoeken, kan er met een aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid op rekenen dat hij menig tot nu toe onbekend feit aan het licht zal brengen. Dit zal als bijdrage tot de biografie van Paganini van groot belang zijn.

---

1 de Courcy op. cit. vol. II p. 383 vermeldt: "With accompaniment of two violins". In *Musica* (Oktober 1955) vermeldt de Courcy: „Sonate in D dur für Violine und Gitarre in drei Sätzen....."

Er is ook grote behoefte aan een volledige uitgave van diens werken in de oorspronkelijke versie. Mede aan de hand daarvan zou het mogelijk zijn de eventuele ontwikkeling in zijn spel en de artistieke groei of verdieping in zijn composities na te gaan, terwijl zij waarschijnlijk ook zou bijdragen tot de oplossing van het zo geheten „geheim" van Paganini. Een geheim dat wel zeer grotendeels of geheel bestaan zal hebben in geestelijke en lichamelijke aanleg, technische efficiency, vindingrijkheid en... uren, dagen, maanden, jaren, van niet aflatende studie, tot welke jaren o.a. die te Lucca behoren.

SUMMARY

CHAPTER I, *The Biographers,* contains a bibliography of Paganini biographies together with a number of critical observations and an appreciation of each of the books discussed.

CHAPTER II, *Portraits of Paganini.* A number of portraits or pictures of Paganini is compared with some written portraits. Half a dozen of them are proved to be fakes or spurious portraits. Caricatures are emphatically excluded, because by definition they try to make a person ridiculous by exaggerating certain characteristics.

CHAPTER III, *Lucca.* Between the years 1800 and 1808, in Lucca, Paganini gradually became a violinist of more than local fame. Meanwhile he studied hard and earned a comparatively high salary at the court of Elise Baciocchi. At the same time he made quite a lot of money by playing at concerts. The lack of data about this period cannot be accounted for by Paganini's loyalty towards Eleanora Quilici. The fact that few spectacular things happened in these years, and that he may have forgotten details and data about what little was worth imparting, may have been the cause of the inaccuracy of his information to Lichtenthal and Schottky, as well as of the carelessness demonstrated in the article in the *Revue Musicale* of april 21th 1834.

CHAPTER IV, *Avarice.* Paganini's avarice is said to have been evident from the fact that he asked abnormally high admission fees, that he refused to give any charity concerts, whenever he could avoid doing so, and that he rarely gave tips or free tickets, if ever. The first and the third reproaches are largely refuted. The second is completely disproved. Moreover the point is made that Paganini was not avaricious at all, but on the contrary liberal and generous. This is proved by a list of sixteen large or very large gifts to his family and his friends, twelve of which date from the years between 1828 and 1838, and a list of thirty-five charity concerts, thirty of which were given between 1828 and 1834.

CHAPTER V, *The Critics.* Although it is not only Goethe, Zelter and Spohr who considered Paganini merely a virtuoso, there are also many of the great composers who fully appreciate Paganini as an artist. Amongst others: Liszt, Rossini, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin and Rachmaninoff. Also experts and minor composers such as Carl Guhr, Johann Strausz and Czerny have a high regard for him as an artist.

CHAPTER VI, *The Virtuoso.* Most people look down too much upon virtuosity, in spite of its necessity. Paganini's virtuosity was manifest in his application of double string playing in thirds, sexths, octaves and deci-

mes, left hand pizzicato either alternating with "arco" or not, harmonics either on one or two strings, also in passage-work and all sorts of variations in bowing, scordatura, etc. The phenomenon of Paganini is to be accounted for by his incredible perseverance, together with his spiritual and physical constitution. These qualities caused him to use a number of devices theoretically known, but rarely if ever applied as means of artistic expression, in addition to developing some new ones. Although Paganini sometimes wrote music that was artistically unworthy, on the other hand he composed so much splendid music that he is to be counted, though not among the greatest, certainly among the most important composers for the violin.

CHAPTER VII, *The Composer.* The critics greatly differ in their appreciation of Paganini as a composer. It is clear that Paganini, partly owing to his compositions, raised the art of playing the violin to its present high level. Words of appreciation of Fétis about Paganini's influence on the violin concerto are opposed by Bernet Kempers' contention that he did not influence the violin concerto at all. Niggli as well as Berlioz write in appreciative terms about Paganini, while others deny that his achievements were truly artistic. Helmut A. Fiechtner and Joachim Herrmann praise his *Fourth Concerto.* An analysis of the report of september 30th, 1908 about the compositions of Paganini reveals that Paganini's works have much more artistic value than the reporters pretend. Although they do not value them higher than 16000 lires, the Italian Government forbade the exportation of a number of compositions, when the heirs proved not prepared to accept this offer. So it is evident that the government set great value on those compositions. That Paganini never had a square deal as a composer is a result of the great difficulty and the greatly diverging qualities of his compositions, which, next to the existing prejudices, led to an unfounded judgement.

Epilogue. Only when it becomes clear that further compositions, letters, etc. by Paganini are unlikely to be found, will it be possible to write a complete biography of Paganini. A complete edition of his compositions is also badly needed.

RÉSUMÉ

LE CHAPITRE I^er^, *Les Biographes,* contient la bibliographie de Paganini avec quelques remarques critiques et un jugement de valeur sur chacun des livres soumis à l'examen.

CHAPITRE II, *Portraits de Paganini.* Comparaison de quelques images de Paganini avec quelques portraits écrits. Raisons pour lesquelles cinq à six images sont inexactes ou faussées. Exception est faite pour les caricatures, vu que celles-ci, par la force des choses, tendent à ridiculiser une personne par l'exagération ou la charge de ses traits ou qualités les plus caractéristiques.

CHAPITRE III, *Lucques.* Entre les années 1800 et 1808 Paganini, violoniste inconnu à Lucques, est devenu homme renommé tant sur le plan local que sur le plan interlocal. Il a beaucoup travaillé et à côté de ses appointements à la cour de Baciocchi, appointements des plus élevés, il a gagné de l'argent en donnant des concerts. La loyauté de Paganini envers Eleanora Quilici n'explique pas le manque de données sur la période de 1800 à 1805. Les négligences dans ses communications à Lichtenthal et Schottky, ainsi que dans l'article du 21 avril 1834 sont dues à la circontance qu'il jugeait cette période peu intéressante pour le public, ainsi qu'au fait qu'il ne se rappelait plus exactement, voire plus du tout, nombre de dates et de détails.

CHAPITRE IV, *Avarice.* L'avarice de Paganini ressortirait du fait qu'il aurait demandé des prix d'entrée excessifs, que, dans tout les cas où la possibilité s'en présentait, il aurait refusé de participer à des manifestations de charité et que, jamais ou presque, il n'aurait distribué ni billets de faveur, ni pourboires. Le premier et le troisième reproche sont réfutés pour une très grande part, le deuxième en sa totalité. Il est démontré, en outre, que Paganini, loin d'être avare, était au contraire libéral et généreux, ce que prouve une liste de seize dons importants ou même très considérables (dont douze entre 1828 et 1838) ; parents et amis en ont largement bénéficié. Puis une liste de trente-cinq concerts de bienfaisance, dont trente entre les années 1828 et 1834.

CHAPITRE V, *La Critique.* Bien que plusieurs personnes, avec Goethe, Zelter et Spohr considèrent Paganini comme un virtuose sans plus, il se trouve parmi les grands compositeurs, tels que Liszt, Rossini, Schubert, Schumann, Chopin et Rachmaninoff, des célébrités qui apprécient Paganini pleinement comme artiste. Des experts et des compositeurs de moindre envergure comme Carl Guhr, Johann Strausz et Czerny l'estiment hautement comme artiste.

CHAPITRE VI, *Le Virtuose*. La majeure partie des gens méprisent trop la virtuosité indispensable. Celle de Paganini se manifestait en son application du jeu à deux cordes dans les tierces, les sixtes, octaves et dixièmes, le pizzicato de la main gauche, alterné ou non d'un „arco", sons harmoniques à simple ou à double corde, également dans les variations du coup d'archet de toute nature, scordature, etc. Le phénomène Paganini s'explique par une persévérance inimaginable et par son état physique. Grâce à cela il a su transformer des possibilités connues, mais non appliquées encore au violon, en moyen d'expression artistique, profitant en outre du fait que l'époque y était particulièrement favorable. La musique artistiquement sans valeur qu'a écrite Paganini est compensée par tant de compositions magnifiques qu'il faudrait en compter l'auteur, sinon parmi les plus grands, certainement parmi les compositeurs d'importance.

CHAPITRE VII, *Le Compositeur*. Les appréciations de Paganini comme compositeur diffèrent souvent. Il est évident que ses compositions ont contribué à porter au niveau actuel la technique du violon. Aux paroles élogieuses de Fétis sur l'influence de Paganini sur le concerto pour violon s'oppose l'assertion de Bernet Kempers contestant cette influence. Niggli, comme Berlioz, s'exprime en termes élogieux sur Paganini, d'autres par contre, contestent des performances de valeur réellement artistique. Helmut A. Fiechtner et Joachim Herrmann vantent son *IVe Concerto pour Violon*. Une analyse du rapport du 30 septembre 1908 permet de constater que l'œuvre de Paganini a une valeur beaucoup plus artistique que ne le prétendent les rapporteurs. Quoiqu'ils n'évaluent pas à plus de 16000 lires l'œuvre de Paganini, le gouvernement italien interdit l'exportation d'un certain nombre de compositions quand les héritiers n'acceptent pas la proposition à ce taux de taxation, ce qui prouve qu'on y attache une grande valeur. Le fait que Paganini n'a jamais été estimé à sa juste valeur doit être attribué à la difficulté technique de ses compositions, et à leur qualité très variée, ce qui, joint aux préjugés existants, a fait naître une opinion non fondée.

Epilogue. La biographie complète de Paganini ne pourra être écrite que lorsqu'il sera évident que ni compositions, ni lettres de sa main ne seront plus découvertes. L'édition complète des oeuvres de Paganini est hautement désirable.

BIOGRAFIEËN

Anders, G. E. *Nicolo Paganini. Sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret.* Paris, 1831.

Armando, Walter G. *Paganini. Eine Biographie.* Hamburg, 1960.

Bachmann, Alberto. *Les grands violinistes du passé.* Paris, 1913.

Berkel, Cor van. *Paganini.* Haarlem-Antwerpen, 1948.

Berri, Pietro. *Il Calvario di Paganini.* 1940. *Paganini, Documenti e Testimonianze.* Genova, 1962.

Bonaventura, Arnaldo. *Niccolò Paganini.* Roma, 1911.

Bruni, Oreste. *Niccolò Paganini.* Firenza, 1873.

Codignola, Arturo. *Paganini intimo.* Genova, 1935.

Conestabile, Giancarlo. *Vita di Niccolò Paganini da Genova.* Perugia, 1851.

Courcy, G. I. C. de. *Paganini the Genoese.* Oklahoma, 1957. Two volumes. *Nicolo Paganini, Chronology of his life.* Wiesbaden, 1961/New York, 1962.

Day, Lillian. *Paganini of Genoa.* New York, 1929.

Dubourg, George. *The Violin.* London, 1836 (ed. 1852).

Eller, L. *Erinnerungen an Paganini.* Dresden, 1864.

Escudier, Marie et Leon. *Aus dem Leben Paganini's.* Paris—Leipzig, 1856.

Farga, Franz. *Geigen und Geiger.* Zürich, 1940. *Storia del Violino.* Milano, 1942. *Violins and Violinists.* London, 1950.

Fétis, F. J. *Notice biogrphique sur Nicolo Paganini.* Paris, 1851.

Harrys, George. *Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in Gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Konzerten.* Braunsweig, 1830.

Istel, Edgar. *Nicolo Paganini.* Leipzig, 1919.

Kapp, Julius. *Paganini.* Berlin, 1913. Ned. Vert. 's Gravenhage, g.j.

Kuhnert, A. Arthur. *Paganini.* Leipzig, 1929.

Laphalèque, Imbert de. *Notice sur le célèbre violiniste Nicolo Paganini.* Paris, 1830.

Nicolai, Gustav. *Arabesken für Musikfreunde.* Leipzig, 1835.

Niggli, Arnold. *Nicolo Paganini.* Leipzig, 1882.

Polko, Elise. *Nicolo Paganini und die Geigenbauer.* Leipzig, 1876.

Prod'homme, J. G. *Paganini.* Paris, 1908.

Pulver, Jeffrey. *Paganini, the Romantic Virtuoso.* London, 1936.

Salvaneschi, Nino. *Un violino, 23 donne, ed il diavolo.* Milano, 1938. Ned. Vert. Naarden, 1948.

Saussine, Renée de. *Paganini, le magicien.* Paris, 1938. *Paganini.* Genève, 1950.

Schottky, J. M. *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch.* Praga, 1830.

Schütz, F. C. J. *Leben, Character und Kunst der Ritters von Paganini.* Leipzig, 1830.

Stratton, Stephen S. *Nicolo Paganini: His Life and Works.* London, 1907.

Tibaldi-Chiesa, Maria. *Paganini, Sa Vita e l'Opera.* Milano, 1940.

Valensi, Theodore. *Nicolo Paganini.* Nice, 1950.

Vineta, Ludolf. *Nicolo Paganini; Leben und Character.* Hamburg, 1830.

Wagner. *Paganini, le virtuose infernal. (Les grands Destins).* Paris, 1945.

Wartanoff, Boris. *La vie amoureuse de Paganini.* Genève, 1946.

MONOGRAFIEËN EN ARTIKELEN

Benatti, D. M. &c. *Notice physiologique sur Paganini.* Paris, 1831.

Bienvenu du Busc, Gustave le. *Paganini.* g.j.

Boschetti, Ottavio. *Al Celebratissimo Barone Cavalier Niccolò Paganini.* Parma, 1835.

Donoghue, O. *Paganini à Boulogne sur mer.* Paris, g.j. (*Revue Brittanique,* nov. 1835)

Doring, E. N. *A Falsed and an Authentic Portrait of Nicolo Paganini.* Chicago, 1954. (In: *Violins and Violinists.* Ook in: *Musica* IX, vol. 3, 1955)

Fayolle, F. *Paganini et Bériot.* Paris, 1831.

Grimm, Ludwig Emil. *Erinnerungen aus meinem Leben.* Kassel-Basel, 1955 (*Musica,* IX)

Guhr, Carl. *Paganini's Kunst die Violine zu spielen.* Mainz, 1829.

Halsky, Czeslaw, Raymand. *Paganini and Lipinski.* (*Music and Letters,* vol. 40, number 3, July 1959) O.U.P.

Kestner, A *Römische Studien: Paganini in Italien.* Berlin, 1850.

Kohut, A. *Aus dem Zauberlande Polyhymnias.* Berlin, 1892.

Krone. E. *Studium der 24 Capricen.* Mainz, 1900.

Lazareschi, E. *Il soggierno di Paganini a Lucca.* Lucca, 1940.

Liszt, Franz. *Sur Paganini, à propos de sa mort.* Paris, 1840 (Gazette Musicale).

Mandelli, Alfr. *Carlo Bignami a Nicolò Paganini.* Milano, 1893.

Regli, Francesco. *Storia del Violino in Piemente.* Torino, 1863.

Rovray, A. de. *Paganini.* Paris 1860-61 (Moniteur, 28-VIII-1860/19-XI-1861).

Sourdon, *Paganini.* Paris, 1833.

Spivacke, Harold. *Paganiniana.* Washington, 1945.

Stratton, Stephen S. *Die Paganini Ausstellung in Turin.* (in: *Das Orchester* 5-VI-1898.)

Vyborny, Zdenek. *Paganini und die Romantik.* (*Musica,* IX 1955 p. 476 ff.) *Paganini as music critic.* (*Musical Quarterly* 46, 1960) *The Real Paganini.* (*Music and Letters,* vol. 42, number 4, 1961, O.U.P.)

Werner, Jack. *Paganini in Britain, A Contemporary Estimate* (*Hinrichsen's Musical Yearbook,* 1945/46).

Ziem, F. *Das Ende Nicolo Paganini's.* Frankfurt a/M, 1898.

ALGEMENE EN INCIDENTEEL GECITEERDE WERKEN

Archivio di Stato in Lucca. *Republica Luccheso* (Quarto Governo Democratico.)

Archivio d'Italia e Rassegna Internationale degli Archivi (Serie II, XXVI). Roma, 1959.

Balfoort, Dirk J. *De Viool en Hare Meesters.* 's-Gravenhage, g.j.

Berlioz, Hector *Les Soirées de l'Orchestre.* Paris, 2me edition, 1854.

Beccaro, Felice del. *Visita a Lucca.* Lucca, 1957.

Bernet Kempers, K. Ph. *Muziekgeschiedenis.* Rotterdam, 1955. *Meester der Muziek.* Rotterdam, 1954

La Bibliofila. Firenza, 1910.

Bourniquel, Camille. *Chopin.* Ned. vert. Utrecht-Antwerpen, g.j.

Brook, Donald. *Five Great French Composers.* London, 1947.

Cäcilia, 1828, Heft 28.

Corsi, Domenico. *La Dinastia dei Puccini.* Lucca, 1958.

Couturier, Louis. *Over de Viool, haar Makers en Virtuozen.* 's-Gravenhage, g.j.

Daguerre, Louis J. M. *Historique et Description des Procédés de Daguerréotypie.* 1839.

Deutsch, O. E. *Schubert, die Erinnerungen seiner Freunde.* Leipzig, 1957.

Dresden, Sem. *Algemene Muziekleer.* Groningen, 1959.

Duhamel, Georges. *La Musique Consolatrice.* Ned. Vert.: De Tovertuin der Muziek. Naarden, g.j.

Fasquelle. *Encyclopédie de la Musique.* Tome III, 1961.

Gazette Musicale. Paris, 23 Aug. 1840.

Gervasoni, Carlo. *Nuovo Teoria di Musica.* Parma, 1812.

Greenfield, Edward. *Puccini, Keeper of the Seal.* Arrow Book, 1958.

Grove. *Dictionary of Music and Musicans.* 3rd ed. 1928, vol. IV.

Handelsblad, Algemeen. Amsterdam, 8 dec. 1960.

Heine, Heinrich. *Ausgewählte Prosa.* München, 1956.

Hutschenruyter, W. *Grepen uit de Geschiedenis van de Snaarinstrumenten en van het Snarenspel.* Tweede druk, Hilversum, g.j.

Intendenza dei Principi e Cassa dello Straordinario. Archivio di Stato, Lucca.

Javolec, Karel. *Italian Violinmakers.* London, g.j.

Kinsky, Georg. *Katalog Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heijer in Cöln.* 1916.

Koole, Arend. *Lelix Mendelssohn-Bartholdy.* Haarlem, 1953.

Leeuwen Boomkamp, Carel van. *De Klanksfeer der Oude Muziek.* Amsterdam, 1947.

Liszt, Franz. *Correspondence.* ed. La Mara. Leipzig, 1893.

Maupassant, Guy de. *Sur l'Eau.* Paris, 1908.

Moniteur Universel jaargangen 1860, 1861.

Morelli, Vincenzo. *L'Arte Pianistica.* Napoli, 28-II-1925.

Morgenblatt, no. 66, 1829.

Musica. (Bärenreiter Verlag) Kassel & Basel, Febr. 1955.

Nerici, Luigi. *Storia della Musica in Lucca.* (Archivio Sardini) Lucca, 1879.

Pincherle, Marc. *Le Monde des Virtuoses.* Paris, 1961.

Revue Brittanique. Nov. 1835.

Riemann, Hugo. *Musik Lexikon.* Berlin, 1916.

Schallenberg. E. W. *Over Willem Pijper, Spel van Emotie en Intellect. Varia Historica.* Assen, 1955. *Studiën over Frédéric Chopin.* 's-Gravenhage, 1929. *Muziekhistorische Perspectieven,* 1939.

Stendahl (Henri Beyle). *Vie de Rossini.* Paris, 1823 (ed. 1922).

Sternfeld, Frederic W. *Goethe and Music.* New York, 1954.

Schmetterling, ein Flugblatt zum Spiegel.

Wasielewski, Wilh. Jos von. *Die Violine und Ihre Meister.* 6e druk, Leipzig, 1920.

Waldersee, Paul Graf. *Musikalische Vorträge IV.* Leipzig, 1822.

Wolf. Joh. *Handbuch der Notationskunde,* Leipzig 1913-1919.

Woordenboek der Nederlandse Taal, deel IV.

Zibaldone Lucchese, tomo V Archivio Sardini, Lucca. (Archivio Archivescoville)

Zibaldone Lucchese, tomo IV Archivio Sardini, Lucca. (Archivio di Stato)

STELLINGEN

I

Bij het flageoletspel wordt de artisticiteit meer bepaald door het thema en de begeleiding, met haar eventuele obligate partijen, dan door het spel zelf.

II

Paganini is als componist en musicus bepaald niet eenzijdig te noemen.

III

Van het oeuvre van Paganini gaat nog steeds een inspirerende werking uit.

IV

De opvattingen over de directie van een orkest zijn in de twintigste eeuw zodanig gewijzigd dat Paganini, die zich in zijn tijd een uitstekend en algemeen aanvaard dirigent getoond heeft, in onze tijd als dirigent volslagen onmogelijk zou zijn.

V

De suggestie van Heinrich Werlé, dat Schubert zelf zijn h moll symfonie als voltooid zou hebben beschouwd, is op goede gronden te verdedigen.

(Heinrich Werlé: Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen pp. 115 en 116).

VI

Bij het literatuuronderwijs behoort het drama apart, door een specialist behandeld te worden, en niet in verband met de literatuur uit dezelfde tijd.

VII

Elke V.H.M.O. (V.W.O.) abituriënt behoort een toneelstuk van Shakespeare bestudeerd te hebben.

VIII

Engelse Masks worden, faute de mieux, tot het domein der literatuur gerekend. Zij behoren in feite evenzeer tot het terrein der muziek en van de dans.

STELLINGEN

I

Bij het flageoletspel wordt de artisticiteit meer bepaald door het thema en de begeleiding, met daar eventuele obligate partijen, dan door het spel zelf.

II

Paganini is als componist en musicus bepaald niet eenzijdig te noemen.

III

Van het oeuvre van Paganini gaat nog steeds een inspirerende werking uit.

IV

De opvattingen over de directie van een orkest zijn in de twintigste eeuw zodanig gewijzigd dat Paganini, die zich in zijn tijd een uitstekend en algemeen aanvaard dirigent getoond heeft, in onze tijd als dirigent volslagen onmogelijk zou zijn.

V

De suggestie van Heinrich Werlé, dat Schubert zelf zijn b moll symfonie als voltooid zou hebben beschouwd, is op goede gronden te verdedigen.

(Heinrich Werlé: Franz Schubert in seinen Briefen und Aufzeichnungen pp. 115 en 116).

VI

Bij het literatuuronderwijs behoort het drama apart, door een specifiek behandeld te worden, en niet in verband met de literatuur uit dezelfde tijd.

VII

Elke V.U.M.O. (V.W.O.) afdeling behoort een toneelstuk van Shakespeare bestudeerd te hebben.

VIII

Fopgeke Maske worden, laute de mieus, tot het domein der literatuur gerekend. Zij behoren in feite evenzeer tot het terrein der muziek en van de dans.

IX

Fonetische transcripties van teksten, en zelfs van woorden behoren op een school voor V.H.M.O. (V.W.O.) vermeden te worden.

X

[graundz] als pluralis van [graund] is te verkiezen boven [graunz].

(Kruisinga: The Phonetic Structure of Englisch Words p 91: Thus a word like ground when made plural becomes a form in -nz rather than in -ndz, although the transcription (graundz) is phonetically to be justified.....).

XI

Op alle scholen voor V.H.M.O. (V.W.O.) behoren de examens in de moderne talen behalve schriftelijk ook mondeling afgenomen te worden.

XII

Er behoort aanmerkelijk meer tijd uitgetrokken te worden voor de pedagogische, de didactische en de psychologische vorming van de leraren bij het V.H.M.O. (V.W.O.).

XIII

De salariëring van de leraren bij het V.H.M.O. (V.W.O.) per gegeven lesuur is funest voor dit onderwijs.

XIV

De opleiding tot leraar bij het V.H.M.O. (V.W.O.) in Nederland behoort zo ingericht te worden dat de afgestudeerden bij het aanvaarden van een betrekking bij het onderwijs twee bevoegdheden bezitten.

XV

Zolang de universitaire student niet gesalarieerd wordt, behoort de studie drastisch bekort te worden.

XVI

De culturele vorming van de marineofficier is even belangrijk als zijn militaire vorming.

(F. L. Polak: Cultuur en Defensie-Overzicht van Automatie, 1951).