

NICCOLO PAGANINI

*Kompositionen
für Gitarre und
Streichinstrumente*

*Aus dem Nachlaß erstmalig herausgegeben
von*

ERWIN SCHWARZ-REIFLINGEN

Nr. 3
Sestante di Sonate
(Sechs Sonaten)
für Violine und Gitarre

Grande Sonata
a Chitarra sola
con' Accompanamento di Violino
Composta da
Niccolò Paganini
Partitura

Titelblatt der „Großen Sonate für Gitarre allein mit Begleitung der Violine“.
Originalgröße 21,5 : 30,5 cm.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are two staves with the word "Vane" written in a decorative, cursive script. Below this, there are six staves of musical notation. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are also some rests and dynamic markings. The handwriting is very fluid and characteristic of the early 19th-century manuscript style.

Seite aus der „Großen Sonate für Gitarre allein mit Begleitung der Violine“
3. Satz. 2. Variation; die Stimmen in Partitur. Originalgröße 21,5 : 30,5 cm.

Handwritten musical score for guitar and violin. The top system shows the end of the second movement and the beginning of the third. The second system is a large, decorative flourish with the word "Fin" written across it. The third system begins the third movement with the tempo marking "Allegretto" and the instruction "con brio e leggerezza".

Seite aus der „Sonata concertata“ für Gitarre und Violine.
Schluß des zweiten und Beginn des dritten Satzes; Stimmen in Partitur. Originalgröße.

Handwritten musical score for guitar, viola, and violoncello. The score is written for guitar and includes dynamic markings such as "p", "f", and "con forza". It features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Seite aus der Gitarrenstimme des „Terzetto concertante“ für Viola, Gitarre und Violoncello.
(3. Satz.) Originalgröße.

ZUR VERÖFFENTLICHUNG DER GITARRISTISCHEN KOMPOSITIONEN NICCOLO PAGANINIS

Es mag sonderbar erscheinen, daß die moderne Gitarristik an einem ihrer interessantesten Vertreter bisher vorübergegangen ist, ohne von ihm sonderlich Notiz zu nehmen. Wir besitzen von Niccolò Paganini, dem berühmten Virtuosen, der vor hundert Jahren halb Europa durch die Macht seiner Kunst in einen Taumel der Begeisterung versetzte, von seinen Gitarrenkompositionen nur gelegentliche Proben in Sammelbänden¹⁾.

Erklärlich wird diese in einer Zeit emsiger Nachdrucke alter Gitarrenwerke doppelt befremdliche Erscheinung durch die Tatsache, daß zu Lebzeiten P.s nur vier Werke erschienen (op. 2 und 3, je sechs Sonaten für Violine und Gitarre, op. 4 und 5, je drei Quartette für Violine, Viola, Gitarre und Violoncello, Mailand, 1821, Ricordi²⁾), während die übrigen sehr zahlreichen Kompositionen für Gitarre allein, bzw. in Verbindung mit Bogeninstrumenten sich handschriftlich bei dem Nachlaß P.s befanden.

Es ist bekannt, daß P. sich aus eigensüchtigen Motiven — er wollte, daß niemand ihm seine Werke nachspielte — weigerte, außer seinem op. 1—5 Weiteres erscheinen zu lassen und später, in diesem Entschluß durch das Zureden seiner Freunde wankelmütig geworden, das glänzende Angebot des Verlegers Troupenas³⁾ ausschlug, da dieser auf seine phantastisch hohen Bedingungen nicht eingehen konnte. Auch P.s Sohn und Enkel widersetzten sich der Veröffentlichung einzelner Stücke, bis schließlich der gesamte Nachlaß im Jahre 1910 in Florenz zur öffentlichen Versteigerung kam⁴⁾ und von dem dortigen

¹⁾ Alte Gitarrenmusik für Violine und Gitarre, herausgegeben von E. Schwarz-Reiflingen (enthält Scherzo mit Variationen), Magdeburg, Heinrichshofen; Leichte Spielmusik für Violine und Gitarre (E. Schwarz-Reiflingen), Leipzig, Anton J. Benjamin; „Die Gitarre“, Jahrg. IV, Nr. 10/11 (in beiden Sonaten aus op. 2 und 3).

²⁾ Nach seinem Tode erschienen mit Begleitung der Gitarre 1851 bei Schoenberger, Paris: 60 Variationen über das Lied „Barucaba“ und „Variationi di bravura sopra un tema originale“. (Die Violinstimme des letzten Werkes erschien auch als Nr. 24 seiner „24 Capricen“ op. 1.

³⁾ F. J. Fétis: Notices biographiques sur N. P. Paris 1851.

⁴⁾ J. Kapp: Paganini, S. 152ff. Schuster & Loeffler. Berlin-Leipzig 1913.

Antiquar Leo S. Olschki erworben wurde, der ihn wieder im Jahre 1911 an die Autographensammlung des Musikhistorischen Museums von W. Heyer in Köln verkaufte. Das Museum wurde nach dem Tode seines Inhabers aufgelöst. Ein Teil des gitarristischen Nachlasses Paganinis wird durch den Verlag Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M. veröffentlicht.

P. ist der breiten Öffentlichkeit nur als Geiger bekannt. Seine Biographen erwähnen wohl die Tatsache, daß er sich mit der Gitarre beschäftigt hat, gehen aber dieser rätselhaften Doppelbegabung des großen Virtuosen nirgends nach. Es muß doch mehr als auffällig erscheinen, daß bei den fünf zu Lebzeiten P.s erschienenen Werken vier mit Verwendung der Gitarre geschrieben wurden und uns im Nachlaß 140 kleine Stücke für Gitarre allein, 28 Duos mit Violine, 4 Trios und 9 Quartette für Gitarre mit Streichinstrumenten erhalten sind. Julius Kapp in seiner 1913 mit Benutzung des Nachlasses geschriebenen P.-Biographie (Schuster & Loeffler, Berlin-Leipzig 1913) begnügt sich mit einer summarischen Aufzählung der Werke und verliert kaum ein Wort über sein Gitarrenspiel. Ähnlich geschieht es bei Andreas Moser in dessen „Geschichte des Violinspiels“, während W. J. v. Wasielewski („Die Violine und ihre Meister“, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904) sich zu folgendem Erguß versteigt: „Kaum aber hatte er mit günstigem Erfolg seine Virtuosenlaufbahn begonnen, so warf er das bisher mit aufopfernder Hingebung kultivierte Instrument plötzlich beiseite. War es eine natürliche Reaktion seiner maßlos übertriebenen Exerzitien, die ihn dazu trieb oder einer jener unvermittelten Sprünge, zu denen exzentrische Charaktere so leicht hinneigen. Wer mag es heute noch zu ergründen! Genug, Paganini bemächtigte sich der Gitarre, jenes prosaischen Instrumentes, das er mit ebenso großer Virtuosität gehandhabt haben soll wie die Violine, und trieb daneben auf dem Landsitz einer Dame, die seine Neigung fesselte, agronomische Studien. Mit diesem Zeitvertreib brachte er vier Jahre hin“ usw. Diese und ähnliche Fehltritte sind vielleicht dadurch zu erklären, daß P.s Biographen meistens Geiger waren, die mit der Gitarre nichts anzufangen wußten.

Unzweifelhaft bestehen zwischen beiden virtuoson Fähigkeiten Zusammenhänge, die bisher noch nicht erforscht sind und die geeignet sind, wichtige Wechselbeziehungen zwischen Violin- und Gitarrentechnik aufzudecken. Besonders deutlich zeigen sich diese Zusammenhänge in den 24 Capricen op. 1, in welchen die meisten Etüden deutlich gitarristische Einflüsse technischer und melodischer Natur aufweisen.

Seine erste Anregung zum Gitarrenspiel erhielt P. wohl schon als Kind im Elternhause. Sein Vater Antonio P. war in seinen Mußestunden ein eifriger Gitarrenspieler¹⁾ und gab dem Knaben neben dem Violinunterricht wohl auch die ersten Unterweisungen in dieser Kunst, die ihm sicher geläufiger war als das Geigenspiel. Im Besitz des Musikhistorischen Museums zu Köln befindet sich eine einfache Terzgitarr²⁾ (kleiner dimensionierte Gitarre, die eine Terz höher als die gewöhnliche Gitarre gestimmt ist, wie sie damals häufig von Kindern benutzt wurde). Das mit einfachen Verzierungen versehene Instrument stammt aus dem Nachlaß P.s und soll von ihm in seiner Jugend benutzt sein. Daß P. später geregelten Unterricht gehabt hat, ist kaum anzunehmen. Seine geniale Natur und die eifrig betriebenen Violinstudien wiesen ihm den Weg zu einer einzigartigen Virtuosität. Die Gitarre war Anfang des 19. Jahrhunderts das beliebteste Hausinstrument. Zahlreiche Virtuosen bereisten den Kontinent, unter ihnen besonders die italienischen Gitarristen Mauro Giuliani (1780 bis nach 1830) und Luigi Legnani (1790—1840). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie P.s Wege gekreuzt haben, da verwandte Züge in der Behandlung der Gitarre darauf hinweisen, daß P. beide gekannt hat³⁾.

¹⁾ Eduard Bernsdorf: Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Andre, Offenbach 1861. J. Kapp: Paganini, S. 2. Schuster & Loeffler, Berlin 1922.

²⁾ G. Kinsky: Katalog des Musikhistorischen Museums von W. Heyer zu Köln, Köln 1922, Bd. II, Nr. 568; ferner auch „Collezione del celebre Violinista Niccolò Paganini“, Catalogo Nr. 84. Luigi Battistelli, Florenz 1910 (Nr. 223).

³⁾ Trotz des gegenteiligen Zeugnisses nach G. Imbert de Laphaleque. N. P. Paris, 1830, S. 34ff. „Giuliani, Der geschickteste Gitarrist unserer Zeit ist nicht das gleiche Genie wie P.“. Ein gemeinsames Konzert mit L. Legnani gab P. kurz vor seinem Tode am 9. Juni 1837 in Turin.

Der spanische Gitarrenvirtuos Ferdinand Sor (1780 bis 1839) hat P. nicht gekannt. Er schreibt dazu in seiner Gitarrenschule (N. Simrock, Bonn): „Man machte in meiner Gegenwart eine Beschreibung von all den Kunststücken und außerordentlichen Dingen, die der berühmte Paganini auf der Violine ausführt, Jemand fragte: Und wie spielt er ohne Künstelei? Vortrefflich, antwortete der Befragte, welcher mit Sachkenntnis zu urteilen verstand. Seitdem betrachte ich diesen Künstler als ein wahrhaft kolossales Talent, daß seines großen Rufes würdig ist.“

Es ist bekannt, daß P. bald nach seinen beendeten Studien im Violinspiel und ersten öffentlichen Konzerten Ende November 1799 den Blicken seiner Zeitgenossen auf bald fünf Jahre entschwand und sich mit leidenschaftlichem Eifer dem Gitarrenspiel widmete. Dieser Zeitraum ist trotz aller Nachforschungen unaufgeklärt geblieben. P. berichtet darüber seinem Freunde Schottky¹⁾: „Für längere Zeit zog ich mich von Parma nach Genua wieder zurück . . . Dafür aber beschäftigte ich mich ziemlich fleißig mit der Komposition und schrieb auch zahlreiches für die Gitarre“ und an anderer Stelle unter Anspielung auf seine Leidenschaft am Glücksspiel: „Ich muß es aufrichtig sagen, daß ich mehr als einmal in die Hände solcher Leute fiel, die mit mir fertiger und glücklicher spielten als ich, aber freilich weder die Violine noch die Gitarre.“ Fétis²⁾ und Conestabile³⁾ berichten übereinstimmend, daß er auf Veranlassung einer befreundeten Dame, die Gitarre spielte, sich diesem Instrument hauptsächlich widmete. In dieser Zeit entstanden außer den gedruckten Werken zwei: Sei sonate per violino e chitarra, dedicati al signora delle Piane, op. 3; Sei sonate per violino e chitarra, dedicati alla Ragazza Eleonora, op. 4. Tre gran quartetti a violino, viola, chitarra e violoncello, dedicati delle amatrici, op. 5 dgl., Variazioni di bravura sopra un tema originale per violino con accompagnamento d. chitarra⁴⁾ zahlreiche Kompositionen für Gitarre allein, Duette, Terzette und Quartette für Gitarre und Streichinstrumente. Immerhin wäre es falsch, annehmen zu wollen, daß P. nur in dieser Zeit für Gitarre komponierte. Aus den zahlreichen Widmungen, den hin und wieder bezeichneten Daten der Niederschrift geht hervor, daß die Gitarre in keinem Abschnitt seines Lebens von ihm beiseite gelegt wurde.

Nachstehend seien einige Bemerkungen angegeben, die etwas Licht auf das Verhältnis P.s zur Gitarre werfen. Schottky¹⁾ schreibt über eine Begegnung mit seinen Landsleuten in Prag (1828), während welcher er den Italiener Raphaelo zur Mandoline begleitet in einer Fußnote dazu: „P. spielt die Gitarre vorzüglich gut; er macht Akkorde von sehr großer Schwierigkeit und von sehr schönen Arpeggien. Auch wendet er auf diesem Instrument einen ihm ganz eigentümlichen Fingersatz an. Die Begleitung seiner Konzerte, wenn er ein Akkompagnement hat, ist stets auf der Gitarre aufgefunden; sonst schreibt er bei keinem anderen Instrument. Er komponiert singend oder pfeifend.“

„Bei meinem ersten Besuch, den ich P. machte, sah ich eine Gitarre auf dem Bett liegen und, da

¹⁾ J. M. Schottky: P.s Leben und Treiben. Prag 1830 (Neudruck 1909).

²⁾ P. J. Fétis: Notices biographiques sur N. P. Paris 1851, S. 40ff.

³⁾ Giancarlo Conestabile: Vita di P. Perugia 1851. S. 40ff.

⁴⁾ Erschien ohne Gitarrenbegleitung als Nr. 24 von op. 1 „24 Capricen“.

man auch von seinem Gitarrenspiel vieles gesprochen hatte, fragte ich, ob er jetzt niemals öffentlich sich darauf hören ließ? „Nein,“ gab er zur Antwort, „ich liebe dieses Instrument nicht, sondern betrachte es nur als Gedankenleiter; ich ergreife es zuweilen, um meine Phantasie für die Komposition anzuregen oder eine Fantasie hervorzubringen, was ich auf der Violine nicht kann, sonst aber hat es keinen Wert in meinen Augen. Übrigens,“ fuhr er fort, „komponierte ich vieles für die Gitarre: Sonaten, Variationen und Konzerte, doch ist alles nur handschriftlich vorhanden und hier und da zerstreut“.

Diese Stelle ist doppelt interessant, da aus ihr hervorgeht, daß P.s Spiel der Gegenstand vieler Gespräche seiner Freunde gewesen ist und die Frage, ob er sich jetzt „niemals öffentlich darauf hören ließ“ vermuten läßt, daß P. früher Gitarrenkonzerte gegeben hat. Die Antwort P.s, daß er die Gitarre nicht liebe usw. ist wohl als die nicht ernstzunehmende Zurückweisung eines neugierigen Fragers anzusehen, da er selbst angibt, daß er vieles für Gitarre komponiert hat und die große Anzahl seiner Gitarrenkompositionen gegen diese Angabe spricht.

Ein sehr wichtiges Zeugnis über P. als Gitarristen gibt G. J. v. Laphalèque (a. a. O.): „Man sah den Künstler sich bisweilen einer Bratsche statt einer Violine bedienen und glänzende Wirkungen darauf hervorbringen; doch ein noch weniger lohnendes Instrument entwickelt unter seinen Händen bewundernswerte Effekte: P. ist auf der Gitarre ungefähr dasselbe, was auf der Geige, obgleich er nicht die Spielmethode¹⁾ Giulianis, des geschicktesten Gitarristen unserer Epoche, hat. Trefflich erscheinen die Quartette, die er für Gitarre, Violine, Bratsche und Violoncello komponierte; in ihnen spielt er die Violine und Gitarre abwechselnd: die letztere hängt ihm am Bande über die Schulter und spielt er darauf, so hält er die Geige zwischen den Knien und wechselt mit beiden Instrumenten so außerordentlich schnell, daß die Pausen dem Ohr kaum bemerkbar werden. Diese entzückenden Quartette ließ er niemals öffentlich hören, da er aufs Gitarrenspiel, das er seiner unwürdig erachtet, keinen Wert legt, nur dem Vergnügen der Freunde sind jene Spiele bisweilen geweiht“.

Gleichfalls bei Schottky findet sich die Stelle: „Da ich manche Tage in P.s Nähe zubrachte — so schreibt mir mein Freund Gondigiani in italienischer Sprache — ward mir der Genuß zuteil, ihn sowohl auf der Violine als Gitarre, welche letztere er ebenfalls entzückend schön spielt, phantasieren zu hören“. Schottky erzählt weiter von einem Fall, in welchem P. für ein abgesagtes Konzert die Sängerin Antonietta auf der Gitarre zu einer Arie begleitet. Aus Mailand teilt Sch. eine Skizze „Fünfmaliges Begegnen“ von Alessandro Amati mit, die P.s virtuosos Gitarrenspiel zum Gegenstand hat und sehr lebendig von der Macht seiner Gitarre erzählt.

¹⁾ Siehe die Fußnote S. VI.

Diese Zeugnisse ließen sich weiter vermehren. Es sei lediglich noch Berlioz zitiert, dem man als Gitarristen besondere Sachkenntnis zusprechen muß. In seiner biographischen Skizze „P.“¹⁾ schreibt er u. a.: „Ein anderes Mal, wenn ihn die Violine zu sehr ermüdete, zog er aus seiner Mappe eine Sammlung von eigenen Kompositionen für Violine und Gitarre (eine Sammlung, welche niemand kennt). Mit Herrn Sina, einem würdigen deutschen Violinisten, welcher noch in Paris seinen Beruf ausübt, als Partner, spielte er dann die Stimme der Gitarre und zog aus diesem Instrument unerhörte Wirkungen. So musizierten die beiden, Sina, der bescheidene Violinist und Paganini, der unvergleichliche Gitarrenspieler, unter vier Augen lange Abende hindurch, ohne daß je ein Dritter und wäre er der würdigste gewesen, hätte zu ihnen Einlaß finden können“, und in einer Besprechung²⁾ eines Konzertes des Gitarrenvirtuosen Zani di Ferranti: „An Paganinis Geläufigkeit“ knüpft Z. d. F. Empfindung und die Kunst, auf der Gitarre zu singen, welche, soviel wir wissen, bisher noch von niemand erreicht war“ usw.

Daß P. auch dem Gitarrenbau tätiges Interesse zuwandte, geht aus einer zeitgenössischen Notiz³⁾ hervor: „P., der sehr gut die Gitarre spielt, hat übrigens dem Herrn Brinckmann⁴⁾ [einem Gitarremacher in Frankfurt a. M.] schätzbare Aufschlüsse über den Bau der Gitarre gegeben“⁵⁾.

Es mag einer wohlwollenen Absicht entsprechen, daß P. sich über seine Geigen- und Gitarrentechnik in Schweigen hüllte und nur ausweichend auf alle darauf zielenden Fragen antwortete. Für die breite Öffentlichkeit wollte er der große Geiger sein, während er in der Stille Komposition über Komposition für Gitarre schuf und für seinen eigenen Gebrauch eine ganze Kammermusikliteratur mit diesem Instrument schrieb. Das beständige Spiel zweier Instrumente, die scheinbar nichts in ihrer Technik miteinander zu tun haben, behinderte ihn nicht, sondern machte ihn zum größten Virtuosen seines Jahrhunderts. Das Studium des gitarristischen Nachlasses P.s läßt die Vermutung fast zur Gewißheit werden, daß P. durch das Gitarrenspiel der Schöpfer einer neuen Violintechnik wurde. Es sei hier nur auf sein Pizzikatospiel,

¹⁾ Berlioz: Literarische Werke. Bd. VIII, S. 237. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

²⁾ Zeitschrift „Débats“, Paris, vom 8. Juni 1855.

³⁾ Ernst Ortlepp: Großes Instrumental- und Vokal-Konzert. Franz Heinrich Köhler, Stuttgart 1841. Bd. XIII, S. 122.

⁴⁾ Franz Georg Brinckmann, Frankfurt a. M. (1799 bis 1845): Gitarren- und Geigenmacher. Vgl. auch Willibald Leo Frhr. v. Lütgendorff: „Die Geigen- und Lautenmacher“. Frankfurt a. M. 1922. Bd. II, S. 59.

⁵⁾ P.s Gitarre erwarb nach seinem Tode Berlioz. Das ausgezeichnete Instrument, erbaut von Grobert-Mirecourt (1794 bis 1869) befindet sich jetzt im Besitz des Konservatoriums in Paris; vgl. G. Chonquet: Le Musée du Conservatoire National de Musique. Paris 1875, S. 35, Nr. 178; eine Abbildung in Ph. Bone „The guitar and mandolin“, London.

Doppelflageoletts, das Umstimmen einzelner Saiten bzw. Höherstimmen des ganzen Instrumentes hingewiesen, Anregungen, die gewiß im Keim schon in der Violinliteratur vor ihm vorhanden waren, die aber zu dem täglichen Brot des Gitarrenspiels gehörten und ihre vorher unbekannte Anwendung gerade dieser unmittelbaren Übertragung verdanken. So ist das Umstimmen der tiefen Saiten ein jedem Gitarrenspieler bekanntes Mittel, ebenso das Spiel von Doppelflageoletts bzw. Flageoletakkorden¹⁾. Den Effekt der höhergestimmten Sologeige gegenüber dem in tieferer Tonart spielenden Orchester entnahm P. wohl dem Zusammenspiel von Terz- und Primgitarre, für das um 1800 eine ganze Literatur vorhanden war. Das Spiel der linken Hand: Bindungen ohne Anschlag, stumme Klopfübungen, Akkordverbindungen, Unisonospiel mit leeren Saiten und zahlreiche andere Eigentümlichkeiten der Gitarre fanden ihren deutlichen Niederschlag in seinen Violinwerken. Es lassen sich einzelne Gitarrenkompositionen direkt als Studien für die Violine ansehen. So vollzieht sich in P. der ungeheure Ausgleich zweier scheinbar grundverschiedener Techniken, die aus gemeinsamem Ursprung hier in kolossaler Steigerung und technischer Verfeinerung wieder zusammenfinden. Nur in diesem Punkt ist das „Geheimnis“ P.s zu suchen. Es wäre für Geiger und Gitarristen gleich wünschenswert, wenn diese Zusammenhänge und Abhängigkeiten klar erkannt und methodisch ausgebaut würden.

P.s Gitarrentechnik ist violinistisch, seine Violintechnik²⁾ gitarristisch gefärbt; die Eigenarten bei-

der Instrumente vereinigt, doch so, daß sich ihre Kräfte summieren. P. müßte nicht der große Virtuos sein, als den wir ihn schätzen, wenn er nicht streng in den Grenzen jeden Instruments blieb.

Seine zahlreichen, meist kurzen Kompositionen für Gitarre allein sind zum großen Teil musikalisch von geringer Bedeutung. Aus einigen geläufigen Akkordverbindungen entsteht in wenigen Takten ein Menuett, Allegro u. dgl., Formen, wie wir sie in dieser Zeit häufig bei den Gitarrenkomponisten Fernando Carulli, Mauro Giuliani, Matteo Carcassi u. a. finden. P. benutzt dabei einen nicht immer geläufigen Fingersatz mit weiten Spannungen. Häufig bringt er nur die Melodie, die von den leeren Saiten als Bässe begleitet wird; selten sind Mittelstimmen vorhanden. Viele dieser Kompositionen waren wohl, wie die Widmungen beweisen, für seine Schüler bestimmt oder lästige Bestellungen, die er mit einem Seufzer der Erleichterung in nicht fehlerhaftem Musikerlatein wie „finis Laus Deo Patria coronat Opus“ schloß.

Seine ganze Virtuosität offenbart sich erst in den größeren Kompositionen¹⁾, in denen er die Violine als Begleitinstrument heranzieht. Die weiteren Kammermusikwerke für Violine, Gitarre, Violoncello; Viola, Gitarre, Violoncello; Violine, Viola, Gitarre, Violoncello bzw. Viola, Violine, Gitarre und Violoncello enthalten die apartesten Klangmischungen, die beredt für den Belcantospieler P. sprechen. Die Schönheiten dieser erfindungsreichen Kompositionen zeugen für den nie versagenden Klangsinne ihres Schöpfers.

Abschließend sei noch erwähnt, daß P. die ab Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchliche, um eine Saite vermehrte sechssaitige Gitarre benutzt, die er auch ausdrücklich als Gitarre „a sei corde“ bzw. „chitarra francese“ bezeichnet.

¹⁾ Es sei hier an die P. wohl unbekanntete Technik der Viola d'amour erinnert.

²⁾ In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß P. außer der Violine auch die Bratsche spielte und für sie komponierte. Auf seine Veranlassung wurde eine größer dimensionierte, weitergriffige „Contraviola Paganini“ gebaut, die sich dadurch in ihrer Mensur und Tonlage der Gitarre nähert.

¹⁾ Die erste nicht fehlerfreie Aufzählung des gitarristischen Nachlasses findet sich bei A. Bonaventura: *Gli Autografi di N. P. Bibliofilia*, Florenz 1910. Eine allen Ansprüchen genügende Beschreibung gab G. Kinsky in dem ausgezeichneten Katalog des Musikhistorischen Museums zu Köln. Köln 1922. Bd. II, Autographensammlung.

Centone di Sonate

(Sechs Sonaten)

Gitarre

für Violine und Gitarre

N. Paganini

Sonate I

Introduzione
Larghetto

1 5

f

dolce

10

pp

Allegro maestoso. Tempo di marcia

5

10

15

20

25

ff

p

* Die Anschlagsbezeichnungen sind: p = Daumen, i = Zeigefinger, m = Mittelfinger, r = Ringfinger.

Maggiore

Musical score for 'Maggiore' in G major, 4/4 time. The score consists of eight staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is not explicitly stated but the piece is marked 'Maggiore'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. Measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80 are indicated in boxes. Dynamics include *p*, *f*, and *cresc.*. A section starting at measure 80 is marked *piu stretto*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Rondoncino
Allegro dolce

Musical score for 'Rondoncino' in G major, 2/4 time. The score consists of five staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro dolce'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated in boxes. Dynamics include *piu f*, *p*, and *ff*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

45 50 55 60 65 70 75 80 85 90 95 100 105 110

Minore
f marc.
ff
smorz.

1. 2.

1. 2.

IX

Sonate II

Adagio cantabile

5 10 15 20 25

m
p
cresc.
mancando

1. 2.

3 2 3

Gitarre

Rondocino

Andantino morendo. Tempo di Polacca

The score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a *smorz.* marking and includes a measure number 5 and a fingering diagram for a barre (B II). The second staff is marked *aperto* and includes measure number 10. The third staff includes measure numbers 15 and 20, and a *cresc.* marking. The fourth staff includes measure numbers 25 and 30, and markings for *ff* and *dolce*. The fifth staff includes measure number 35. The sixth staff includes measure number 40 and a *ff* marking. The seventh staff includes measure number 45. The eighth staff is marked *Minore* and includes measure numbers 50 and 55. The ninth staff includes measure numbers 60 and 65. The tenth staff includes measure numbers 70 and 75, and markings for *p* and *m i*.

This guitar sheet music is written in D major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music, each with a measure number in a box. The piece features a variety of guitar techniques and dynamics:

- Staff 1 (Measures 80-84):** Starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with eighth-note runs. Measure 80 is marked with a box containing '80'. A first ending bracket labeled 'B II' spans measures 83 and 84.
- Staff 2 (Measures 85-89):** Continues with eighth-note patterns. Measure 85 is marked with a box containing '85'. A first ending bracket labeled 'B II' spans measures 88 and 89. Dynamics include *p* and *m*.
- Staff 3 (Measures 90-94):** Features eighth-note runs. Measure 90 is marked with a box containing '90'. A first ending bracket labeled 'B II' spans measures 93 and 94. Dynamics include *p*.
- Staff 4 (Measures 95-99):** Continues with eighth-note patterns. Measure 95 is marked with a box containing '95'. Dynamics include *p* and *cresc.*
- Staff 5 (Measures 100-104):** Includes a *ff* dynamic marking. Measure 100 is marked with a box containing '100'. A first ending bracket labeled 'B II' spans measures 103 and 104.
- Staff 6 (Measures 105-109):** Continues with eighth-note patterns. Measure 105 is marked with a box containing '105'. A first ending bracket labeled 'B II' spans measures 108 and 109.
- Staff 7 (Measures 110-114):** Features a rhythmic pattern of eighth notes and rests. Measure 110 is marked with a box containing '110'.
- Staff 8 (Measures 115-119):** Continues with eighth-note patterns. Measure 115 is marked with a box containing '115'. Measure 120 is marked with a box containing '120'.
- Staff 9 (Measures 125-129):** Continues with eighth-note patterns. Measure 125 is marked with a box containing '125'.
- Staff 10 (Measures 130-134):** Continues with eighth-note patterns. Measure 130 is marked with a box containing '130'.
- Staff 11 (Measures 135-139):** Continues with eighth-note patterns. Measure 135 is marked with a box containing '135'. Dynamics include *cresc.* and *ff*. Measure 140 is marked with a box containing '140'.

Sonate III

Introduzione Prestissimo

f *cresc.* *p* *ff* *cresc.* *p* *ff* *decresc.*

Larghetto cantabile

B III *p* *1.* *2.* *cresc.*

BI

1 2

20

BI.....

cresc.

25

pp

3 1 0 4

cresc.

ff

Detailed description: This system contains the first 25 measures of a guitar piece. It features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth-note runs. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings such as *p*, *pp*, *cresc.*, and *ff*. Measure numbers 20 and 25 are boxed. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Sonate IV

Adagio cantabile

5

1. 2.

10

cresc.

25

1. 2.

20

pp

6

rit.

Detailed description: This system contains the first 25 measures of the second piece, 'Sonate IV', marked 'Adagio cantabile'. The music is characterized by a slower tempo and a more melodic, lyrical quality. It includes first and second endings, fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6), and dynamic markings like *p*, *pp*, *cresc.*, and *rit.*. Measure numbers 5, 10, 20, and 25 are boxed. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Rondo
Andantino Allegretto

This musical score is for a guitar piece titled "Rondo Andantino Allegretto". It consists of ten staves of music, each containing measures 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, and 65. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece begins with a "dolce" marking. The first staff (measures 1-5) features a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff (measures 6-10) includes a "1/2 BII" section with dynamic markings of *p*, *pp*, and *f*. The third staff (measures 11-15) continues the rhythmic pattern. The fourth staff (measures 16-20) includes a *p* marking. The fifth staff (measures 21-25) continues the pattern. The sixth staff (measures 26-30) includes a *ff* marking. The seventh staff (measures 31-35) includes a "B II" section with dynamic markings of *p* and *pp*. The eighth staff (measures 36-40) includes a "B IV" section with dynamic markings of *p* and *pp*. The ninth staff (measures 41-45) includes a "B II" section with dynamic markings of *p* and *pp*. The tenth staff (measures 46-50) includes a "B IV" section with dynamic markings of *p* and *pp*. The eleventh staff (measures 51-55) includes a *cresc.* marking and a "dolce" marking. The twelfth staff (measures 56-60) includes a "dolce" marking. The thirteenth staff (measures 61-65) continues the rhythmic pattern.

20

cresc.

25

30

cresc.

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115

120

decres.

p

B IV.....

dolce

cresc.

ff

ff

rit. e decres.

atempo
ff
125 130 1

135 *cresc.*

140 *BII* 145

150 *cresc.* *dolce*

155

Minore
160 *ff*

165 *decresc.* 170 *ff*

175 *f dolce* *decresc.* *decresc.*

180 *f dolce*

B I *decresc.*

185 *decresc.* *p* *ff*

190 *p* *ff* *p* *f dolce* *rit.* *decresc.*

195

200 *Maggiore* *dolce* *rit.* *a tempo*

205

210 *p* *cresc.* *f* *BI*

215 *dolce* *ff*

220

225 *p* *ff*

230 *4* *2* *3* *4* *1*

235 *4* *2* *3* *4* *1* *2* *3* *4* *1* *2* *3* *4* *1*

240 *4* *2* *3* *4* *1* *2* *3* *4* *1* *2* *3* *4* *1*

245 *rit.* *p*

250 *a tempo* *sempre cresc.*

Detailed description: This is a page of guitar sheet music, measures 190 to 250. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as dynamics (p, ff, dolce, rit., cresc., sempre cresc.), articulation (accents), and fingerings (e.g., 4 2 3, 4 1). There are also some performance instructions like 'BI' and '1'. The piece is titled 'Maggiore' at measure 200. The page number '11' is in the top right corner, and the instrument 'Gitarre' is at the top center.

85 *smorz.* *ff* *p* *f* *p*

90 *f* *p* *smorz.* *m* *p* *pl dolce*

95

100 *m*

105

110

115 *p* *cresc.* *f* *dolce*

120

125 *BI*

130

135

140 *ff* *p*

145

Detailed description: This is a page of guitar sheet music, numbered 13. It contains ten staves of music, each starting with a measure number in a box. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 85-90) begins with a fortissimo (ff) dynamic and includes a 'smorz.' (ritardando) marking. The second staff (measures 90-95) features a piano (p) dynamic and a 'pl dolce' (pianissimo dolce) marking. The third staff (measures 95-100) shows a mezzo-forte (m) dynamic. The fourth staff (measures 100-105) continues with a mezzo-forte (m) dynamic. The fifth staff (measures 105-110) has a fortissimo (f) dynamic. The sixth staff (measures 110-115) includes a piano (p) dynamic, a crescendo (cresc.) marking, and a fortissimo (f) dynamic. The seventh staff (measures 115-120) features a piano (p) dynamic and a dolce marking. The eighth staff (measures 120-125) has a piano (p) dynamic. The ninth staff (measures 125-130) includes a fortissimo (f) dynamic and a 'BI' marking. The tenth staff (measures 130-135) has a piano (p) dynamic. The eleventh staff (measures 135-140) has a piano (p) dynamic. The twelfth staff (measures 140-145) begins with a fortissimo (ff) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some fingerings indicated by numbers 1-4.

150

smorz.

dolce

155

1

165

cresc.

dolce

170

cresc.

175

2
4

180

185

ff

190

ff

Andantino vivace

5

dolce

B II

10

15

f

Variation I

20

dolce

25 30

Variation II
Minore

35

dolce p p p i m a m i p p p cresc.

40

45 50

cresc. f

Variation III
Maggiore

55

60 65 1.

f ff

2. 70 75

8 II 1/2 B II

80

cresc.

85 90 1

cresc. f p p p

95 1

Rondo
Allegro assai

dolce *ff* *dolce* *ff* *p* *dolce*

B II

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65 70 75 80 85 90

Trio

95

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

1/2 B II

B II

cresc.

decesc.

dolce

ff

p

cresc.

ff