

J. Brahms · A. Dietrich · F. Mendelssohn  
C. Schumann · R. Schumann

KUNST  
HISTORISCHES  
MUSEUM  
WIEN

# DIE ROMANTISCHE VIOLINE



Sergiu Luca, *Violine*  
Brian Connelly, *Hammerflügel*

paladino music

---

# KUNST HISTORISCHES MUSEUM WIEN

---

Die vorliegende CD-Serie erscheint als Koproduktion des Kunsthistorischen Museums Wien und des Labels paladino music und umfasst Aufnahmen mit historischen Musikinstrumenten der Sammlung alter Musikinstrumente.

Die in der Neuen Burg beheimatete Sammlung besitzt eine bedeutende Anzahl von spielbaren Musikinstrumenten aller Epochen. Einige dieser Instrumente werden in der vorliegenden Serie erstmals in ihrer eigentlichen Funktion, nämlich als klingende Dokumente ihrer Zeit, vorgestellt. Besonderen Stellenwert nehmen dabei Musikinstrumente aus dem Besitz von prominenten Musikern oder Komponisten ein.

Das Repertoire der CD-Serie ist sehr weit gefächert und umfasst neben der Alten Musik im engeren Sinn auch Werke der Romantik und der Klassischen Moderne. Besonderes Augenmerk wird auf die Einheit zwischen der Entstehungszeit des Instruments und dem gewählten Repertoire gelegt.

*This CD series is a co-production of the Kunsthistorisches Museum Wien and the label paladino music. It presents recordings of historical musical instruments from the Collection of Historic Musical Instruments in Vienna.*

*The Collection, which is housed in the Neue Burg, contains a large number of playable musical instruments from all periods. Some of these instruments are being presented in this series for the first time in their authentic function: as sonorous documents of their age. A special status in the Collection is accorded musical instruments that were formerly in the possession of prominent musicians or composers.*

*The repertoire of this CD series covers a very broad range and includes, along with early music in the more narrow sense of the word, works of the Romantic and classic modern periods. Particular attention is devoted to matching the period of the instruments to that of the chosen repertoire.*



*Violine,  
Nicolaus Sawicki*

## **Sergiu Luca**

*Violine, Nicolaus Sawicki, Wien,  
1. Hälfte des 19. Jahrhunderts,  
Inv.-Nr. SAM 535*

*Violin, Nicolaus Sawicki, Vienna,  
1<sup>st</sup> half of 19<sup>th</sup> century, inv. no. SAM 535*

## **Brian Connelly**

*Hammerflügel, Johann Baptist Streicher,  
Wien, 1840, Inv.-Nr. SAM 412*

*Fortepiano, Johann Baptist Streicher,  
Vienna, 1840, inv. no. SAM 412*

<i>Deutsch:</i>	<i>Seite</i>	<i>English:</i>	<i>page</i>
Nicolaus Sawicki	4	<i>Nicolaus Sawicki</i>	12
Die Violine	5	<i>The Violin</i>	13
Johann Baptist Streicher	6	<i>Johann Baptist Streicher</i>	14
Der Hammerflügel	7	<i>The Fortepiano</i>	15
Die Musik	8	<i>The Music</i>	16

## Nicolaus Sawicki



Violine,  
Nicolaus Sawicki

Die Lebensumstände von Nicolaus Sawicki kontrastieren in auffallender Weise mit den Biografien anderer Wiener Meister. Er entstammte einem polnischen Adelsgeschlecht und kam am 8. Dezember 1793 in Stanislaw in Galizien (heute Ivano-Frankivsk, West-Ukraine) zur Welt. Während er in Lemberg (Lvov, Ukraine) das Gymnasium besuchte, war er bei einem Geigenbauer untergebracht, der ihm die Grundbegriffe des Handwerks nahe brachte. Sawicki verschrieb sich ohne Wissen des Vaters, der für den Sohn die geistliche Laufbahn vorgesehen hatte, dem Geigenbau und wandte sich schließlich zwecks weiterer Ausbildung nach Wien. Als mögliche Lehrer werden hier Franz Xaver Werner (1777 – 1820) und Franz Geissenhof (1753 – 1821) genannt. 1822 suchte er um eine Befugnis an, die 1823 erteilt wurde.

Schon kurze Zeit später war Sawicki einer der führenden Wiener Geigenbauer, was nicht zuletzt durch mehrere Auszeichnungen bei Gewerbeausstellungen dokumentiert ist. Eine Ehrung besonderer Art erfuhr Sawicki 1828 anlässlich eines Aufenthalts Paganinis in Wien. Europa lag damals im Paganini-Fieber, und der Teufelsgeiger aus Genua versetzte Musikliebhaber wie Berufskollegen gleichermaßen in Erstaunen. Im Mittelpunkt des Interesses stand natürlich auch seine Geige, eine Giuseppe Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1742, die heute im Rathaus zu Genua ausgestellt ist. Ihr unglaublich kraftvoller Ton inspirierte Paganini dazu, sie „il cannone“ („die Kanone“) zu nennen, ein Epitheton, das keiner weiteren Erklärung bedarf und dem Instrument seither geblieben ist. Im Verlauf der Wiener Konzertserie war eine Reparatur an der Guarneri notwendig, eine Aufgabe, mit der Paganini Sawicki betraute. Da ihre Erfüllung zur vollen Zufriedenheit Paganinis ausfiel, verfasste der Virtuose ein Dankschreiben, in dem er das „außergewöhnliche Genie“ Sawickis sowie seine Leistungen beim Neubau von Instrumenten und bei deren Reparatur hervorhob. Es kann als sicher angenommen werden, dass Sawicki die Gelegenheit nützte, im Zuge der Reparatur das Instrument im Detail zu studieren und die für eine Kopie notwendigen Maße zu nehmen. Obwohl die Mehrzahl von Sawickis Geigen nach dem Stradivari-Modell gebaut ist, gibt es auch einige Geigen aus seiner Hand, die Stilelemente von Guarneri aufweisen, ohne dass diese als genaue Kopien anzusprechen wären.

Sawicki dürfte vorwiegend alleine gearbeitet haben. Es sind praktisch keine Schüler von ihm bekannt, sodass sein Schaffen im Wien des frühen 19. Jahrhunderts als singular anzu sehen ist. Er verstarb am 13. Oktober 1850 in Wien.

## Die Violine

Im Wiener Geigenbau vollzog sich um die Wende zum 19. Jahrhundert eine rasante Entwicklung. Bei der Mehrzahl der im 18. Jahrhundert in Wien tätigen Meister handelte es sich um Zuwanderer aus dem Westen, meist aus dem Allgäu. Sie arbeiteten praktisch ausnahmslos nach dem hoch gewölbten und ausgesprochen klangschönen Stainer-Modell. Als sich das Konzertleben der beginnenden Romantik in Richtung größerer Orchesterbesetzungen zu entwickeln begann und die Konzertsäle dementsprechend größer wurden, wurde für jedes Konzertinstrument das Klangvolumen zum wichtigsten Parameter. Dieses ließ sich bei älteren Violinen steigern, indem man längere Bassbalken einsetzte, die Steghöhe durch Umsetzen des Halses vergrößerte und eine stärkere Besaitung wählte. Ab dem frühen 19. Jahrhundert wurden an den meisten italienischen Geigen der klassischen Epoche derartige Umbaumaßnahmen vorgenommen. Die Klangfülle konnte dadurch zwar gesteigert werden, das originale Timbre ging damit jedoch unwiederbringlich verloren.

Für den Neubau, auch für denjenigen in Wien, bedeutete die skizzierte Entwicklung, dass ab dem frühen 19. Jahrhundert Italien, und hier vor allem Cremona, zum unübertrefflichen Vorbild wurde. Nicolaus Sawickis Violine verrät in der Wahl des Umrisses, im Schnitt der f-Löcher und durch die Wölbung das Vorbild Guarneris. Allerdings versuchte der Meister nicht, wie später üblich, das Erscheinungsbild eines echten, historischen italienischen Instruments zu imitieren. Um ein Maximum an Volumen zu erzielen, wählte Sawicki ein äußerst großes und breites Modell. Gegenüber dem zu vermutenden Vorbild, Paganinis „Kanone“, sind die Längen- und Breitenmaße um ca. 3 mm gestreckt. Neben dem optisch ansprechenden Holz des Bodens sind es vor allem der helle, leuchtende Lack und die geschwärzten Fasen der Schneckenkonturen, die das ansprechende Äußere des Instruments ausmachen.

### Technische Beschreibung

Brandstempel innen am Boden: „SAWICKI“. Einteiliger Boden mit schrägen Flammen. Decke: Fichte mit mittelbreiten Jahresringen. Geflamme Zargen, durchgehende Unterzarge. Leuchtend gelbbrauner Lack. Zargenkanten und Schneckenrand mit geschwärzter Fase. Untersattel, Saitenhalter, Griffbrett und Wirbel mit Perlmuttereinlagen vermutlich original.

Korpuslänge:	359 mm
Breite Oberbügel:	171 mm
Breite Mittelbügel:	116 mm
Breite Unterbügel:	210 mm
Zargenhöhe:	32 mm
Deckenmensur:	195 mm
Halsmensur:	129 mm
Gesamtlänge:	605 mm

## Johann Baptist Streicher



Johann Baptist Streicher

In Wien, der wohl führenden Musikmetropole des 19. Jahrhunderts, waren in dieser Zeit hunderte Klavierbauwerkstätten unterschiedlicher Größe und Leistungsfähigkeit in Betrieb. Aus dieser Masse ragte das Unternehmen von Johann Baptist Streicher als innovativer und leistungsfähiger Betrieb heraus. Streicher konnte auf einem soliden unternehmerischen Grundstock aufbauen. Sein Großvater, Johann Andreas Stein (1728 – 1792), arbeitete bei J. A. Silbermann in Straßburg und ließ sich 1750 als Orgelbauer in Augsburg nieder. Seine Kinder, Anna Maria (Nannette, 1769 – 1833) und Matthäus Andreas (André, 1776 – 1842), erhielten eine musikalische Ausbildung, aber auch eine solche als Klavierbauer. Sie folgten dem Ruf Wiens als führendes Kulturzentrum und ließen sich 1794 als Klavierbauer in der Kaiserstadt nieder. Nannette Stein hatte sich bereits zwei Jahre zuvor mit Andreas Streicher, einem Jugendfreund Friedrich von Schillers, verehelicht. Dieser Verbindung entsprang der Sohn Johann Baptist Streicher (1796 – 1871). Nach seiner Ausbildung im elterlichen Betrieb unternahm er ab 1821 eine ausgedehnte Bildungsreise, die ihn nach Deutschland, Frankreich, Holland und England führte. Er besuchte Konkurrenzunternehmen, sammelte Informationen und begegnete anlässlich seines Aufenthalts in Frankfurt Auguste André, der Tochter des Verlegers Johann Anton André, die er wenig später als Gattin heimführte.

Nach seiner Rückkehr avancierte er zum Teilhaber an der Firma, deren treibende Kraft er damals sicherlich schon war. Profundes technisches Verständnis, innovativer Geist und musikalisches Gespür verbanden sich bei ihm zu einer idealen Mischung. Er verbesserte zahllose technische Details, entwickelte aber auch neue Mechaniktypen und meldete mehrere Patente an. Neben der überschlägigen Mechanik betraf dies eine verbesserte Stoßzungenmechanik sowie Eisenverstärkungen im Rahmen und Stimmstock. Streichers Leistungen wurden anlässlich mehrerer Gewerbe- und Weltausstellungen durch Auszeichnungen gewürdigt. Ab 1859 war sein Sohn Emil (1836 – 1916) als Teilhaber in der Firma tätig. Mit dem Tod Johann Baptist Streichers riss die Erfolgsgeschichte allerdings ab, und die Firma wurde 1896 liquidiert.

Hammerflügel, Johann Baptist Streicher,  
Wien, 1840, Inv.-Nr. SAM 412  
Spielanlage hochgeklappt

## Der Hammerflügel mit überschlägiger Mechanik

Das Grundprinzip des Hammerflügels wurde am Beginn des 18. Jahrhunderts durch Bartolomeo Cristophori realisiert, und ein Jahrhundert später hatte dieser Instrumententyp alle anderen Tasteninstrumente vom Konzertpodium verdrängt. Der Saitenanschlag konnte entweder durch eine Prell- oder eine Stoßzungenmechanik (später als „Wiener Mechanik“ beziehungsweise „Englische Mechanik“ bekannt) erfolgen, wobei beide Mechaniktypen die Saiten von unten anschlagen. Die Schwingungsenergie der Saite muss möglichst rasch auf den Resonanzboden übertragen werden, da erst durch diesen der Schall genügend verstärkt wird. Streicher ging von der physikalisch richtigen Überlegung aus, dass der Saitenanschlag von oben die Energieübertragung auf den Resonanzboden günstig beeinflussen müsste. Dies ist beim 1823 patentierten Hammerflügel mit überschlägiger Mechanik der Fall. Das Instrument hat aber gegenüber den gängigen Modellen wesentliche Nachteile. Der Rückfall der Hämmer wird bei den gängigen Modellen durch die Schwerkraft besorgt. Bei der überschlägigen Mechanik müssen Federn, die schwer zu justieren sind und versagen können, diese Aufgabe übernehmen.

Außerdem ist die überschlägige Mechanik genau über dem Wirbelfeld aufgesetzt, was das Stimmen des Instruments ungemein erschwert. Trotzdem wurden bis ca. 1840 zahlreiche dieser so genannten „Patentflügel“ produziert. Auf Dauer konnten sie sich allerdings nicht durchsetzen.



### Technische Beschreibung:

Signiert auf gedruckter ovaler Papiervignette auf dem Resonanzboden: „No. 3342. / J. B. STREICHER / vormals N. Streicher geb. Stein und Sohn. / WIEN, / 1840 / 346.“  
Umfang C<sup>1</sup> – g<sup>4</sup>. Gehäuse in Nuss mit an der Basis umlaufender heller Einlageader. Die über dem Stimmstock liegende Spielanlage ist angehoben, der Resonanzraum hinter der Klaviatur ist abgetreppelt. Abdeckung der Tasten hinterhebel durch einen mit grünem Nesselstoff hinterlegten Rahmen mit integriertem Notenpult. Drei prismatische, verkehrtkonische Beine mit geschnitzten und vergoldeten Basen bzw. Kapitellen und Pedalleisten. Drei Pedale (una corda, due corde, Dämpfung). Untertasten Elfenbein, Obertasten schwarz gebeizt mit Ebenholzauflege. Überschlägige Zugzungenmechanik mit verstellbarer Auslösung. Die Hämmer werden mit Federn rückgeführt. Einzelranger an der Unterseite der Tasten. Rahmenoberdämpfung bis a<sup>3</sup>. Originaler Schalldeckel. C<sup>1</sup> – Dis<sup>1</sup> zweichörig Messing, E<sup>1</sup> – F dreichörig Messing, ab Fis Eisen. Restaurierung: Alfons Huber, Restaurierwerkstätte der SAM, Wien 2003. Konsulent: Alexander Langer, Klagenfurt.

Länge:	2440 mm
Breite:	1302 mm
Stichmaß:	478 mm
c <sup>2</sup> :	292 mm

## Die Musik

Die Musik der Romantik ist in formaler Hinsicht durch gegensätzliche Entwicklungen gekennzeichnet. Während die Komponisten bei der Instrumentalsonate, der Sinfonie und der Oper ausladende, epische Formen entwickeln, erfreuen sich in der Kammermusik kurze, intime, epigrammatische Stücke größter Beliebtheit. **Felix Mendelssohns** Violinsonate aus dem Jahr 1838 ist im formalen Aufbau noch ganz der Wiener Klassik verpflichtet. Der Einleitungssatz beginnt mit einem aufstrebenden, rhythmisch markanten Thema, das im Klavier vorgestellt und von der Violine übernommen wird. Das Seitenthema bildet dazu einen ruhigen Kontrast. Nach einer harmonisch abwechslungsreichen Durchführung wird der Übergang zur Reprise durch arpeggierte Akkorde der Violine vorbereitet, die unwillkürlich an die Parallelstelle im nur sieben Jahre später entstandenen Violinkonzert denken lässt. Der rhapsodisch frei angelegte Mittelsatz enthält bei der Wiederaufnahme des Hauptthemas ein Überraschungsmoment; rezitativartige Einwüfe der Violine unterbrechen den ruhigen Fluss des Themas im Klavier. Der quirlige Charakter des Schlusssatzes mit seinen Staccatoläufen und scharfen Akzentuierungen erinnert ebenfalls an den Finalsatz des Violinkonzerts. Kontrapunktische Verschränkungen des Themas ergeben ein immer dichteres Gewebe und leiten in eine mitreißende *Stretta* über.

Neben sinfonisch angelegten, großen und oft auch programmatisch konzipierten Werken finden wir im Schaffen **Robert Schumanns** eine Vielzahl von knapp und pointiert formulierten Stücken. Dazu zählen die als Opus 94 veröffentlichten drei Romanzen, die alternativ für Oboe oder Violine mit Klavierbegleitung geschrieben sind. Die erste Romanze zeichnet sich durch ein dichtes kontrapunktisches Geflecht der verschiedenen Stimmen aus. Die zweite Romanze ist melodisch prägnant und quasi „im Volkston“ gehalten, wobei der kurze Mittelteil durch seinen drängenden Charakter dazu kontrastiert. Ein Meisterwerk eines rhetorischen Frage-Antwort Spiels bietet der Schlusssatz, bei dem auf engstem Raum kurze, prägnante Motive einander dialektisch gegenüber gestellt werden.

**Clara Schumann** begann ihre musikalische Karriere nach dem Willen ihres Vaters Friedrich Wieck als pianistisches Wunderkind. Dabei ergab sich die Diskrepanz, dass – entsprechend dem Selbstverständnis der Zeit – jeder Klaviervirtuose auch kompositorisch tätig sein sollte. Trotz des zweifellos vorhandenen Talents, immerhin verfasste Clara Wieck ihre ersten Kompositionen mit väterlicher Unterstützung bereits mit acht Jahren, lösten die Konventionen der Zeit, die das Komponieren als reine Männersache klassifizierten, bei der jungen Musikerin größte Selbstzweifel aus. Obwohl sie Robert Schumann nach ihrer Verheiratung im Jahr 1840 in ihrem kompositorischen Bestre-



ben unterstützte, wurde ihr Freiraum nicht zuletzt durch die Verpflichtungen durch den Haushalt und die Kindererziehung ständig beschnitten. Trotzdem hinterließ sie ein bedeutendes Œuvre, das neben einigen formal groß angelegten Werken zahlreiche Lieder und Klavierstücke enthält. Die drei Romanzen für Violine und Klavier entstanden 1853 nach einer längeren Schaffenspause. Möglicherweise gehen sie auf eine Anregung des Geigers Joseph Joachim (1831 – 1907) zurück, der sie gemeinsam mit der Komponistin wiederholt spielte.

Das als **F. A. E.-Sonate** in die Musikliteratur eingegangene Werk stellt ein kompositorisches Unikum dar. Nach einem Konzert des jungen Geigers Joseph Joachim regte Robert Schumann eine Gemeinschaftskomposition gemeinsam mit Johannes Brahms und Albert Dietrich an. Einerseits sollte das Widmungstück als Titel die Anfangsbuchstaben von Joachims Motto „Frei Aber Einsam“ tragen, andererseits sollten die gleichnamigen Töne im thematischen Material verarbeitet werden. Albert Dietrich, der zu diesem Zeitpunkt von Schumann Unterricht erhielt und tatkräftig gefördert wurde, komponierte den Eröffnungssatz. Dieser zeichnet sich durch eine weit ausladende Formgebung und große Expressivität aus. Überraschenderweise setzt Dietrich nicht das kompositorische Motto an den Beginn, sondern ein knappes Motiv, das wenig später als Kontrapunkt zum F. A. E.-Thema behandelt wird. Dieses durchzieht in der Folge den ganzen Satz und steht, gleichsam als Frage, in gehaltenen Noten am Ende des zart verhauchenden Satzes. Robert Schumanns Intermezzo greift das dreitönige Motiv nach nur zwei Takten der Klavierbegleitung auf. Das knapp gehaltene Stück bezieht seinen Reiz nicht zuletzt vom rhythmischen Kontrast zwischen Achtelnoten und Triolen. Der bekannteste Satz der Gemeinschaftskomposition ist das Allegro von Johannes Brahms, das unter der Bezeichnung „Scherzo“ ein beliebtes Zugabenstück ist. Interessanterweise greift Brahms das dreitönige Motto nicht auf, lässt aber Anklänge an Dietrichs Einleitungssatz vernehmen. Der kraftvolle Charakter des Satzes ergibt sich durch die für Brahms typische rhythmische Prägnanz und die weit ausschwingende Melodik. Robert Schumanns Finale bildet den fulminanten Abschluss der Komposition. Das Motto F. A. E. verbirgt sich bereits in den Basstönen der einleitenden Klavierakkorde, wobei der Halbtonschritt f – e bei der thematischen Gestaltung den ganzen Satz durchzieht. In Hinblick auf den Widmungsträger des Werkes, der damals sicherlich zu den führenden Geigern zählte, verlangt Schumann im Schlusssatz eine Bravour, die in der Sonatenliteratur sonst nicht anzutreffen ist. Atemberaubende Arpeggien und Skalen führen den Geiger an die Grenzen des technisch Machbaren und bringen die Komposition zu einem effektvollen Abschluss.

Instrumente  
der Sammlung alter Musikinstrumente



Violine,  
Nicolaus Sawicki, Wien,  
1. Hälfte des 19. Jahrhunderts,  
Inv.-Nr. SAM 535

*Violin,  
Nicolaus Sawicki, Vienna,  
1<sup>st</sup> half of the 19<sup>th</sup> century,  
inv. no. SAM 535*

Hammerflügel,  
Johann Baptist Streicher,  
Wien, 1840,  
Inv.-Nr. SAM 412

*Fortepiano,*  
*Johann Baptist Streicher,*  
*Vienna, 1840,*  
*inv. no. SAM 412*

*Instruments*  
*from the Collection of Historic Musical Instruments*



## Nicolaus Sawicki



Violin,  
Nicolaus Sawicki

The circumstances of Nicolaus Sawicki's life differ conspicuously from the biographies of other Viennese masters. The son of a Polish noble family, he was born on 8 December 1793, in Stanislaviv in Galicia (now Ivano-Frankivsk in western Ukraine). While he was attending grammar school in Lemberg (now Lviv, Ukraine), he lived with a violinmaker, who taught him the rudiments of his craft. Without telling his father, who had chosen a religious career for his son, Sawicki devoted himself to violinmaking and moved to Vienna to seek further training. Franz Xaver Werner (1777 – 1820) and Franz Geissenhof (1753 – 1821) were possibly his teachers there. In 1822 he sought permission to open a violinmaker's workshop, and it was granted in 1823.

Sawicki rapidly became one of Vienna's leading luthiers, a fact documented by several awards at trade exhibitions. Sawicki received a special honour in 1828 on the occasion of Paganini's stay in Vienna. At that time, Europe was in Paganini fever, and the skill of the "devil's violinist" from Genoa astonished music lovers and professional colleagues alike. One focus of interest, of course, was his violin – a Giuseppe Guarneri del Gesù made in 1742, today displayed at the Town Hall of Genoa. Paganini was inspired by its unbelievably powerful tone to call it "il cannone" ("the Cannon"), an epithet that has remained with the instrument ever since and requires no further explanation. In the course of the series of concerts that Paganini played in Vienna, it became necessary to repair the Guarneri, a task that Paganini entrusted to Sawicki. Because he was completely satisfied with the results, the virtuoso wrote Sawicki a letter of thanks in which he mentioned the latter's "unusual genius" as well as his ability to make new instruments and repair them. It is safe to assume that Sawicki took advantage of the opportunity to study the instrument in detail while he was repairing it and to take the necessary measurements for making a copy. Although most of Sawicki's violins are based on the Stradivari model, he also made a few instruments that exhibit stylistic elements of Guarneri – without, however, being exact copies.

For the most part, Sawicki must have worked on his own; we know of practically no apprentices, and his work in early 19<sup>th</sup>-century Vienna may be regarded as singular. He died in Vienna on 13 October 1850.

## The Violin

Violinmaking in Vienna developed at a terrific pace at the turn of the 19<sup>th</sup> century. Most of the violinmakers who were working there during the 18<sup>th</sup> century had come from the west, for the most part from the Allgäu region. Practically without exception their work was based on the highly arched Stainer model, with its exceptionally beautiful tone. At the beginning of the Romantic period, concert life began to involve ever larger orchestral ensembles, and concert halls grew commensurately. Under these conditions, the tonal volume of a concert instrument became the most important parameter. The sound of older violins could be increased by giving them longer bass bars, raising the height of the bridge by repositioning the neck, and using heavier strings. Beginning in the early 19<sup>th</sup> century, most violins from the classic period of Italian violinmaking were modified in this manner. But while these modifications increased tonal volume, the instruments' original timbre was lost forever. For luthiers making new instruments, including those in Vienna, this development meant that starting in the early 19<sup>th</sup> century, Italy provided the pre-eminent model. Evidence that Guarneri was Sawicki's model may be seen in the outline of the instrument, the cut of the F-holes and the arching. However the master did not attempt, as was later customary, to imitate the appearance of a genuine, Italian instrument. In order to achieve maximum volume, Sawicki chose an extremely large and wide model. Compared with his presumed model, Paganini's "Cannon," the length and breadth have been stretched by around 3 mm. Aside from the attractive wood used for the back, the pleasing outward appearance of the instrument is achieved primarily by the light, luminescent varnish and the blackened chamfers in the contours of the scroll.

### Technical description

Brand on the inside of the back: "SAWICKI". One-piece back with slanted flaming. Belly: spruce with a moderately wide grain. Flamed ribs, lower rib in one part. Luminescent golden-brown varnish. Edges of the ribs and scroll with blackened chamfers. Lower saddle, tailpiece, fingerboard and tuning-pegs with mother-of-pearl inlay presumably original.

Length of body:	359 mm
Width of upper bout:	171 mm
Width of middle bout:	116 mm
Width of lower bout:	210 mm
Rib height:	32 mm
F-stop length:	195 mm
Length of neck:	129 mm
Total length:	605 mm

## Johann Baptist Streicher



Fortepiano,  
Johann Baptist Streicher,  
Label

*During this period in Vienna, which was probably the leading musical capital of the 19<sup>th</sup> century, there were hundreds of pianomaking workshops of various size and output. But from this multitude, one enterprise emerged as particularly innovative and productive: that of Johann Baptist Streicher. Streicher could look back on a solid business history. His grandfather, Johann Andreas Stein (1728 – 1792), worked with J. A. Silbermann in Strasbourg and moved to Augsburg in 1750, where he became established as an organ-builder. His children, Anna Maria (Nannette, 1769 – 1833) and Matthäus Andreas (André, 1776 – 1842), received musical educations but also training in pianomaking. Heeding the reputation of Vienna as a leading cultural centre, they settled in the imperial city in 1794 as pianomakers. Two years earlier, Nannette Stein had married Andreas Streicher, a boyhood friend of Friedrich von Schiller. Their marriage produced a son, Johann Baptist Streicher (1796 – 1871). Following training in his parents' business, he set out in 1821 on an extended study trip, which took him to Germany, France, Holland and England. He visited competitors, gathered information and, while staying in Frankfurt, made the acquaintance of Auguste André, daughter of the publisher Johann Anton André. Streicher soon brought her home as his bride.*

*Following his return to Vienna, he became a partner in the company, of which he was certainly already the driving force. He united profound technical knowledge, an innovative spirit and a feeling for music in an ideal mixture. While improving countless technical details, he also developed a new type of action and registered several patents. In addition to the down-striking action, these included an improved Stossmechanik as well as iron reinforcements in the frame and wrestplank. Streicher's accomplishments were acknowledged with awards at several trade exhibitions and world fairs. In 1859 his son Emil (1836 – 1916) became a partner in the firm. But the death of Johann Baptist Streicher brought this success to an end, and the company was liquidated in 1896.*

## Fortepiano with Down-striking Action

The basic principle of the fortepiano was realised at the beginning of the 18<sup>th</sup> century by Bartolomeo Cristofori. A century later this type of instrument had driven all other keyboard instruments from the concert stage. Either Prellmechanik or Stossmechanik (later known as “Viennese action” and “English action”, respectively) could be used to strike the string. Both types of action strike the string from below. The energy of the vibrating string must be transferred as quickly as possible to the sound-board in order to achieve the necessary amplification. Streicher based his design on the physically correct consideration that striking the string from above would have a favourable effect on the transfer of energy to the sound-board. And this is the case in his fortepiano with down-striking action, which he patented in 1823. But the instrument also had a number of significant disadvantages compared with the conventional models, which relied on the power of gravity to return the hammer to its original position. In the case of the down-striking action, springs were required to do this, and they were difficult to adjust and unreliable. In addition, the down-striking action lies directly above the wrestplank, which makes tuning the instrument very difficult. Nevertheless, many of these so-called “patent-fortepianos” were produced until around 1840. In the long term, however, they did not gain widespread acceptance.



### Technical description:

Signed on a printed oval paper label on the soundboard: "No. 3342. / J. B. STREICHER / vormals N. Streicher geb. Stein und Sohn. / WIEN. / 1840 / 346." Range CC – g<sup>4</sup>. Case in walnut with a vein of light inlay running around the base. The keyboard and action are raised above the wrestplank, with the body behind the keyboard stepped downward. Back ends of the keys covered by a frame lined with green muslin, with integrated music stand. Three prismatic, inverted tapered legs with carved and gilt bases and capitals and pedal support. Three pedals (una corda, due corde, damper). Natural keys in ivory, sharp keys stained black and with ebony tops. Down-striking action with adjustable escapement. The hammers are returned to their rest position by springs. Checks on the bottom sides of the keys. Upper damper rack up to a<sup>3</sup>. Original dust-cover (second soundboard). CC – DD# double-strung brass, EE – F triple-strung brass, triple-strung iron from F#.

Restoration: Alfons Huber, Restoration Lab of the Collection of Historic Musical Instruments, Vienna 2003. Consultant: Alexander Langer, Klagenfurt.

Length:	2440 mm
Width:	1302 mm
Three-octave span:	478 mm
c <sup>2</sup> :	292 mm

## The Music

In terms of form, the music of the Romantic period is characterised by contrasting developments. While composers conjured up sprawling, epic forms for their instrumental sonatas, symphonies and operas, it was short, intimate, epigrammatic pieces that became most popular in the various genres of chamber music. In its formal structure, **Felix Mendelssohn's** Violin Sonata of 1838 remains firmly in the tradition of Viennese Classicism. The introductory movement begins with a rising, rhythmically distinctive theme that is presented by the piano and then adopted by the violin. The second subject presents a peaceful contrast. Following a development section of great harmonic variety, the transition to the recapitulation is prepared with arpeggiated chords in the violin, chords which subtly foreshadow the corresponding moment in the Violin Concerto Mendelssohn was to write just seven years thereafter. The rhapsodic, freely structured middle movement provides a moment of surprise at the recapitulation of its main theme; recitative-like interjections of the violin interrupt the calm flow of the theme in the piano. The agitated character of the final movement, with its staccato runs and sharp accents, is reminiscent of the final movement of the Violin Concerto. Contrapuntal interweaving of the theme results in an ever more dense structure which culminates in an electrifying stretta.

Alongside symphonically structured, large-scale and often programmatically conceived works, the oeuvre of **Robert Schumann** also contains a number of concisely and poignantly formulated pieces. Among these are the Three Romances, published as Opus 94, which are written for either oboe or violin with piano accompaniment. The first Romance is characterised by dense contrapuntal handling of the various voices. The second Romance is strikingly melodic and somewhat rustic in character, qualities contrasted by the stark urgency of its brief middle section. The final movement is a masterly game of question-and-answer, dialectically juxtaposing short, pithy motifs in the most compact possible musical space.

**Clara Schumann** began her musical career as a child piano prodigy in conformance with the will of her father, Friedrich Wieck. The conventions of the day dictated that a piano virtuoso not just play but also compose, an expectation that was not entirely unproblematic. Clara Wieck's compositional talent was clearly evident – after all, she had completed her first compositions with the help of her father at the age of eight. But the view,



widely held at the time, of composing as an exclusively male domain, was a source of great self-doubt for the young musician. Although husband Robert Schumann supported her in her compositional efforts subsequent to their marriage in 1840, her creative freedom remained frustratingly limited, not least due to housekeeping and child-raising obligations. Even so, she left behind a significant œuvre which, in addition to large-scale works, contains numerous songs and piano pieces. The Three Romances for violin and piano were composed in 1853 following a long creative dry spell. The impetus for their composition might possibly have been given by the violinist Joseph Joachim (1831 – 1907), who played them many times with their composer.

The piece known in the musical literature as the “**F. A. E.-Sonata**” was born out of a unique meeting of the minds. Following a concert by the young violinist Joseph Joachim, Robert Schumann initiated a joint compositional effort together with Johannes Brahms and Albert Dietrich. The piece, to be dedicated to Joachim, was supposed to take its name from the abbreviation for the violinist’s personal motto, “Frei Aber Einsam” (free but lonely), while also having the combination of the notes F, A and E worked into the thematic material. Albert Dietrich, a student and much-championed protégé of Schumann’s at the time, composed the opening movement, which is characterized by sweeping form and great expressivity. Surprisingly, Dietrich refrains from placing the compositional motto at the beginning, instead favouring a brief motif which – shortly thereafter – is featured again as a counterpoint to the F. A. E. theme. The latter continues to run throughout the entire movement, lingering on in held notes, as if a question, while the piece softly sighs to an end. Robert Schumann’s Intermezzo takes up the three-note motif after just two measures of piano accompaniment. This brief piece draws a good bit of its charm from the contrast between eighth notes and triplets. The best known movement of this collaborative work is the Allegro by Johannes Brahms, which – known independently as “Scherzo” – is a popular encore piece. Interestingly enough, Brahms does not use the three-note motif, although he does make veiled allusions to Dietrich’s introductory movement. The muscular character of Brahms’ movement comes from the composer’s characteristic rhythmic concision and the broad, sweeping melody. Robert Schumann’s finale brings the composition to its rousing conclusion. The F. A. E. motto is present starting with the bass notes of the introductory piano chords, and the half-step from F to E pervades the thematic structuring of the whole movement. In consideration of the man to whom the work was dedicated, surely one of the leading violinists of his age, Schumann calls for a sort of bravura that is unique in the sonata literature. Breathtaking arpeggios and scales take the violinist to the limits of the technically possible and bring the composition to its effective conclusion.



Produzent / *producer*

Musikalische Aufnahmeleitung / *recording supervisor*

Klangregie / *sound director*

Tontechniker / *sound engineer*

Musikschnitt und Mastering / *music editor and mastering*

Instrumentenbetreuung / *fortepiano tuning*

Stimmung / *temperament*

Aufnahmeort / *recorded at*

Aufnahmedatum / *recorded*

Booklet Texte / *booklet text*

Lektorat / *text editor*

Übersetzung / *translation*

Fotos / *photos*

Grafik / *cover design*

Manfred Harras und Kunsthistorisches Museum Wien

Rudolf Hopfner

Othmar Eichinger

Claus Pitsch

Othmar Eichinger

Alfons Huber

„wohltemperierte“ 1/6 Komma-Stimmung nach Young  
1/6 comma „welltempered“ after Young

Sammlung alter Musikinstrumente

17. – 20. S. 2004

Rudolf Hopfner

Elisabeth Herrmann-Fichtenau

John Winbigler

Alexander Rosoli

mach-art, atelier für Grafik Design & Produktion, Wien

© 2013:

Kunsthistorisches Museum Wien  
und / and

**paladino music**

pnr 0043

® & © 2013

[www.paladino.at](http://www.paladino.at)

made in Germany

20375

Alle Rechte vorbehalten.  
All rights reserved.

Hochauflösende 24 Bit Aufnahme  
hergestellt von TON Eichinger, Wien

Aufgenommen mit:

Mikrofonen von Neumann,

Mikrofonvorverstärkern von Millennia Media,  
Analog/Digital Wandlern von Lake People.

Konversion auf 16 Bit / 44,1 kHz und CD Master erstellt  
mit Surround Cube von Cube Tec.

*High resolution 24 Bit recording  
by TON Eichinger, Vienna*

*Recorded with:*

*microphones by Neumann,*

*microphone preamps by Millennia Media,  
analog/Digital Converters by Lake People.*

*Conversion to 16 Bit / 44,1 kHz und CD Master created with  
Surround Cube by Cube Tec.*

## Sergiu LUCA

Der in Rumänien geborene Geiger kam im Alter von 17 Jahren nach Amerika, wo er 1965 als Solist debütierte. Kurz darauf, 1966, interpretierte er das Violinkonzert von J. Sibelius unter Leonard Bernstein mit dem New York Philharmonic Orchestra und startete eine erfolgreiche Solokarriere. Als Kammermusiker arbeitete er mit Musikern wie Emanuel Ax und Malcolm Bilson. Bereits am Beginn seiner Karriere beschäftigte sich Luca mit historischer Aufführungspraxis. Von ihm stammt die früheste Gesamteinspielung der Sonaten und Partiten für Violine solo von J. S. Bach auf einem Originalinstrument. Doch spielte der vielseitige Musiker auch das große romantische Repertoire auf Tonträgern ein.

## Brian CONNELLY

Der aus Detroit stammende Pianist widmet sich gleichermaßen zeitgenössischer Musik wie auch der Pflege Alter Musik. Brian Connelly studierte an der University of Michigan u. a. bei György Sándor. Er war an unzähligen Uraufführungen beteiligt und ist Mitglied mehrerer amerikanischer Ensembles für moderne Musik.

Mit dem Ensemble „Context“ spielte er zusammen mit Sergiu Luca auf originalen Instrumenten des 18. und 19. Jahrhunderts Werke von R. Schumann und Prinz Louis Ferdinand von Preußen ein. Brian Connelly unterrichtet an der Shepherd School of Music der Rice University in Houston, Texas.

## Sergiu LUCA

*At the age of 17, Rumanian-born violinist Sergiu Luca came to America, where he made his debut as a soloist in 1965. Only a short time later, in 1966, he performed the Violin Concerto by Jean Sibelius with the New York Philharmonic Orchestra under Leonard Bernstein, thus launching a successful solo career. He has performed chamber music with such figures as Emanuel Ax and Malcolm Bilson. Ever since the beginning of his career, Luca has taken a keen interest in historically informed performance. The versatile musician made the first complete original instrument recording of the sonatas and partitas for solo violin by Johann Sebastian Bach; he has also made recordings of the major romantic repertoire.*

## Brian CONNELLY

*The Detroit native Brian Connelly devotes his pianistic career in equal parts to contemporary music and to early music. Connelly studied at the University of Michigan with teachers including György Sándor. He has been involved in countless premières of modern works and is a member of several American modern music ensembles.*

*Together with Sergiu Luca and the ensemble “Context” he has recorded 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup>-century works by Robert Schumann and Prince Louis Ferdinand of Prussia on original instruments. Connelly teaches at the Shepherd School of Music at Rice University in Houston, Texas.*

**DIE  
ROMANTISCHE  
VIOLINE**

Sergiu Luca  
Brian Connelly

KUNST  
HISTORISCHES  
MUSEUM  
WIEN

paladino music

**Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)**

Sonate in F-Dur für Violine und Klavier (o. op., 1838)

- |   |                |      |
|---|----------------|------|
| 1 | Allegro vivace | 9'05 |
| 2 | Adagio         | 5'50 |
| 3 | Assai vivace   | 6'05 |

**Robert Schumann (1810 – 1856)**

Drei Romanzen für Violine und Klavier, op. 94

- |   |                                      |      |
|---|--------------------------------------|------|
| 4 | I – Nicht schnell                    | 2'59 |
| 5 | II – Einfach, innig; Etwas lebhafter | 3'24 |
| 6 | III – Nicht schnell                  | 4'07 |

**Clara Schumann (1819 – 1896)**

Drei Romanzen für Violine und Klavier, op. 22

- |   |                                |      |
|---|--------------------------------|------|
| 7 | I – Andante molto              | 2'58 |
| 8 | II – Allegretto                | 2'45 |
| 9 | III – Leidenschaftlich schnell | 4'12 |

**F. A. E.-Sonate**

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 10 | Albert Dietrich (1829 – 1908): I – Allegro   | 10'35 |
| 11 | Robert Schumann: II – Intermezzo             | 2'29  |
| 12 | Johannes Brahms (1833 – 1897): III – Allegro | 5'37  |
| 13 | Robert Schumann: IV – Finale                 | 6'52  |

Gesamtspielzeit / *total duration* 67'04

**Sergiu LUCA** Violine / *violin*

Nicolaus Sawicki, Wien, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

**Brian CONNELLY** Hammerflügel / *fortepiano*

Johann Baptist Streicher, Wien, 1840

Eine CD Reihe des Kunsthistorischen Museums mit Aufnahmen  
von Instrumenten der Sammlung alter Musikinstrumente

*A CD series of the Kunsthistorisches Museum with recordings of  
instruments from the Collection of Historic Musical Instruments*