Rudolf Hopfner

Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien

> *Paganini ist das unter den Violinspielern, was einst in seiner glänzenden Epoche Napoleon unter den Feldherren Europas war.*
> Mathias Perth, 1828[1]

Niccolò Paganinis (1782–1840) bevorzugtes Konzertinstrument, eine Giuseppe Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1743, zählt zu Recht zu den bedeutendsten und am besten dokumentierten Violinen weltweit. Paganini, ein Meister nicht nur im Geigenspiel, sondern auch in der Selbstvermarktung, versah sie mit dem Beinamen *il cannone*, ein Epitheton, das keiner weiteren Erklärung bedarf. Bis zum heutigen Tag fasziniert das Instrument, das Paganinis letztem Willen entsprechend seit 1851 im Rathaus von Genua ausgestellt ist, durch seine Ausstrahlung und seine schier unglaubliche klangliche Potenz.[2] Wenig bekannt ist allerdings die Tatsache, daß diese Geige bis vor einigen Jahrzehnten ein Griffbrett trug, das von Nicolaus von Sawicki anläßlich Paganinis Aufenthalt in Wien im Jahr 1828 angefertigt wurde.

Diese Reise nach Wien dürfte Paganini als cleverer Geschäftsmann von langer Hand geplant haben. Er richtete es gerne so ein, daß er in Italien in Städten konzertierte, in denen gerade wichtige Staatsempfänge stattfanden. So hielt er sich gerade in Rom auf, als 1819 Kaiser Franz I. zu Besuch bei Papst Pius VII. weilte.[3] Anläßlich eines Konzerts im Palazzo von Graf Kaunitz, der damals österreichischer Botschafter in Rom war, wurde Paganini von Staatskanzler Fürst Clemens von Metternich, der selbst Geige spielte, in die Kaiserstadt eingeladen.[4] Warum neun Jahre verstrichen, bis er dieser Einladung nachkam, ist nicht bekannt; jedenfalls langte Paganini erst am 16. März 1828 in Wien ein und bezog sein Quartier im Trattnerhof am Graben.[5] Dank mehrere Quellen sowohl privater als auch öffentlicher Natur sind wir über diesen Aufenthalt und über Paganinis Wirkung auf das Wiener Publikum gut informiert.[6]

1 Mathias Perth, unveröffentlichtes Tagebuch, Eintragung vom 6. Juni 1828, zit. nach Alice M. Hanson: *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1987, S. 128.

2 Nur am Rande sei bemerkt, daß dieses Instrument, das über Jahrzehnte nicht oder nur sporadisch gespielt wurde, dadurch nicht seinen Klang verloren hat und damit jene immer wieder kolportierte Meinung widerlegt ist, daß ein Konzertinstrument unbedingt regelmäßig gespielt werden muß.

3 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Neuauflage, Kassel 2004, Bd. 12, Sp. 1547.

4 Edward Neill: *Niccolò Paganini*, München 1990, S. 332.

5 Ebd., S. 193.

6 F. Löbl und E. Hänfling: *Paganini in Wien. Eine Dokumentation*, Xerokopie, 1987, und Gerhard Croll: Paganinis Konzerte in Wien, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 37 (1982), S. 675–684.

Table 2 Violin vibrato in concerto playing from Flesch onwards

	Born	Plays	Rec.	Speed *	Depth*	Comments	Source
Flesch	1873	Beethoven, *Allegro ma n. tr.*	>1925	0.16	0.7–0.9		Symposium 1032, tr. 6
Kreisler	1875	Beethoven, *Allegro ma n. tr.*	1926	0.14	0.3–0.6	Steady speed, somewhat even depth, lots portam.	Music & Arts 290, disc 1, tr. 2
		Brahms, *Adagio*	1926	0.14–0.15	0.3–0.6	Steady speed, somewhat erratic depth	ditto, disc 2, tr.2
Hubermann	1882	Brahms, *Adagio*	1944	0.17–0.18	0.4–1.0	Depth varies with expressivity & pitch	Music & Arts 1122, tr. 2
				typ	0.7–0.8		
Busch	1891	Brahms, *Adagio*	1943	0.15–0.17	0.3–0.7	Depth varies with expres.	Music & Arts 1107, tr 2
Szigeti	1892	Brahms, *Adagio*	1928	0.15	0.5–0.7	Depth varies with context	Naxos 8.110948, tr. 5
Kulenkampff	1898	Beethoven, *Allegro ma n. tr.*	1936	0.13	0.5–0.9	Steady speed, depth varies a lot with context, less portamento than Kreisler	Telefunken LP transf
Heifetz	1901	Brahms	1939	0.13–0.16	0.5–0.7	Both vary with pitch	Naxos 8.110936, tr. 5
		Beethoven	1940	0.13–0.16	0.3–0.9	Both vary	
Milstein	1903	Brahms	1954	0.14–0.15	0.3–0.9	Depth varies with express.	EMI 5 67584 2, tr. 5
		Beethoven, *Larghetto*	1955	0.14–0.15	0.3–0.8	Hairpin vibrato (often co-ordinated with dynamics)	Ditto tr. 2
		Allegro					Ditto tr. 3
Schneiderhan	1915	Beethoven, *Allegro ma n. tr.*	1962	0.14	0.5–0.8	Vibr. on shorter notes too, more dynamic fluctuation for expressivity, no portam.	Telefunken LGX 66017
Shumsky	1917	Beethoven, *Larghetto*	1988	0.15–0.17	0.3–0.7	Slower=deeper=more expr.	Sanctuary CD RSN 3032, tr. 2
		Allegro		0.15	0.2–0.8	Varies much with express.	Ditto tr. 3
Neveu	1919	Brahms, *Adagio*	1946	0.14	0.5–1.1	Depth varies with express. uneven cf Kreisler.	Dutton CDBP 9710, tr. 2
			1949	0.15	0.5–1.1		Music & Arts 837, disc 2, tr. 2
Stern	1920	Tchaikovsky	1977	0.15–0.16	0.4–0.6	Depth varies with express.	Sony SMK 64127, tr. 5
		Brahms, *Adagio*	1959	0.14–0.16	0.4–0.7	Faster & deeper with more expression (very slow)	Sony SBK 46 335, tr. 2
Perlman	1945	Beethoven, *Larghetto*	1980	0.16–0.17	0.3–0.7	Depth var widely with expr. Hairpin notes > Milstein	EMI 5 66900 2, tr. 2 & 3
		Allegro		0.14–0.15	0.3–0.7	Semiquavers have no vibrato	
Kremer	1947	Brahms, *Adagio*	1976	0.16	0.4–1.0	Depth varies with express.; vibrato hairpins	EMI 5 69334 2, tr. 2
Chung	1948	Beethoven, *Larghetto*	1979	0.14–0.19	0.3–0.8	Speed varies a lot with depth	
		Allegro		0.14–0.15	0.3–0.7	Speed steady, depth varies with expression	Decca 452 325–2, disc 1, tr. 5 & 6
Mutter	1963	Brahms, *Adagio*	1981	0.14–0.17	0.3–1.0	Slower = shallower	DG 445 515–2, tr. 5
Bell	1967	Beethoven, *Larghetto*	2000	0.16–0.17	0.2–0.7	Depth varies with express.	Sony SK 89505
		Allegro		0.15–0.16	0.3–0.7		
Shaham	1971	Brahms, *Adagio*	2000	0.14–0.16	0.4–1.0	Faster = deeper = higher = expressive. Loud long port. exceptional	DG 289 469 529–2, tr. 2
Vengerov	1974	Brahms, *Adagio*	1997	0.16–0.17	0.3–0.9	Depth varies with express.	Teldec 0630–17144–2, tr. 2
Barton		Brahms, *Adagio*	2002	0.15–0.18	0.2–0.8	Mostly 0.15 but depth varies with expression	CDR 90000 068, tr. 3
Hahn	1979	Beethoven, *Larghetto*	1998	0.15–0.17	0.3–0.6	Faster and deeper with louder	Sony SK 60584, tr.2 & 3
		Allegro		0.13–0.15	0.4–0.6		

* Rough figures. Speed = length in seconds of one vibrato cycle; Depth = extent in semitones of one vibrato cycle.
Speed: difference of 0.01 = constant; difference of 0.02 or more = varies.

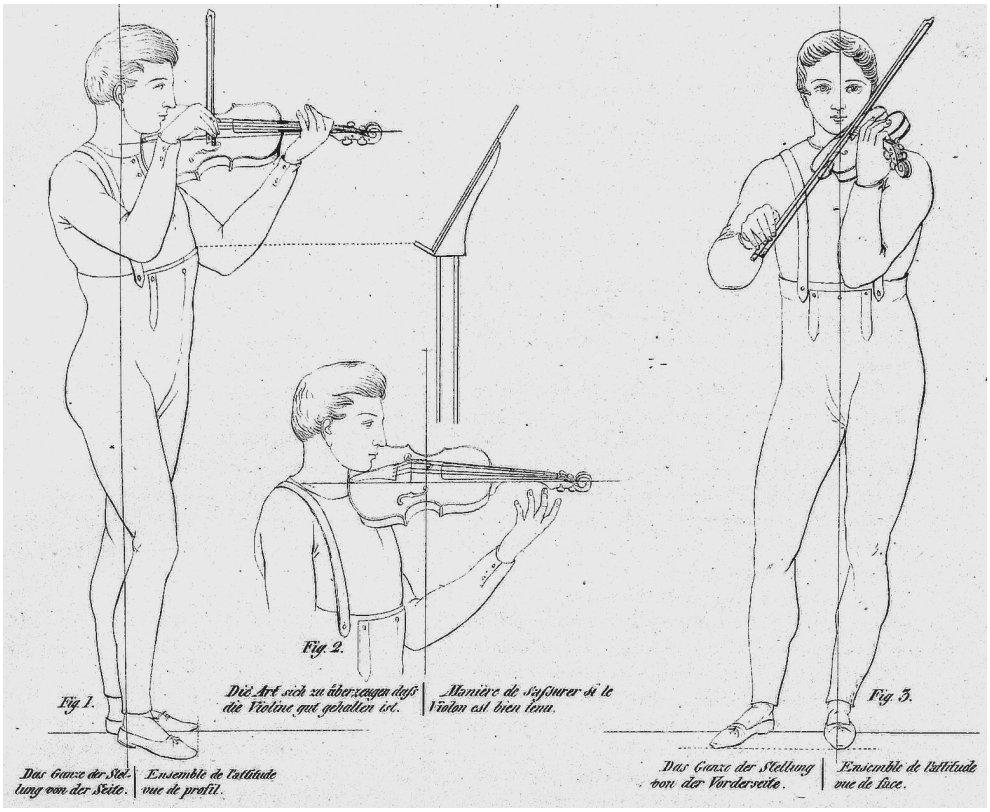


Abbildung 1 **Baillot: L'Art du Violon, planche 1, fig. 1–3**

Bei der damals gebräuchlichsten Körperstellung steht der linke Fuß leicht vor, der rechte ist etwas abgewinkelt. Das Körpergewicht liegt auf dem linken Fuß.

Die Positionierung des Instruments am Körper und die Stützfunktion des Kinns werden heute als wichtige Indizien der Entwicklung vom traditionellen Violinspiel des 17.–18. Jahrhunderts hin zur »modernen« Technik gewertet. Seit dem 17. bis in das 19. Jahrhundert hinein wurde die Violine nicht im heute üblichen Maß vom Kinn festgeklemmt, sondern im Bereich der Brust oder des Schultergürtels angesetzt und mit der linken Hand unterstützt, wobei die genaue Position am Körper schwankte. Das Kinn konnte bei Bedarf – etwa beim Lagenwechsel – leicht aufgestützt werden. War zuerst die Stellung des Kinns rechts vom Saitenhalter vorherrschend, beginnt sich mit dem Übergang auf die linke Seite sachte eine neue Violintechnik zu regen. Die *Principes du Violon* (Paris 1761) des Joseph Barnabé Saint-Sevin, genannt L'Abbé le Fils, machen den ersten Schritt in diese Richtung; die unterschiedlichen Geigenhaltungen bleiben aber noch lange nebeneinander bestehen. Erst der in den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts von Louis Spohr erfundene Kinnhalter wird es erlauben, das Instrument völlig zu fixieren.

früheren Druck, aber o. J.) und Louis Spohr (1832).

In L'Art du Violon geht Baillot gegenüber der *Méthode* in Haltungsfragen weit mehr ins Detail. Einerseits kann der Schüler seine eigene Haltung anhand der Tafeln 1–3 vergleichen, und andererseits beschreibt er in 11 Punkten, was ihm wichtig erscheint:[16]

»Grundsætze des Mechanismus
Erster Artikel
Die Stellung
1.) Körper und Kopf gerade.
2.) Die Brust offen und vorspringend.
3.) Die Schultern eingezogen.
4.) Man muss sich dem Notenpulte gerade gegenüber in eine Entfernung von beinahe einem Fuss, 8 bis 9 Zoll [ca. 22,5 cm, Mainzer Maß] stellen, aber etwa 4 bis 5 Zoll [ca. 12,5 cm, Mainzer Maß] links, von A bis zu B, damit man, ohne den Hals der Violine zu verrücken, beide Notenblätter lesen können. (Tafel 1, Fig: 9)
5.) Der untere Theil des Pultes auf welchem die Musik liegt, muss bis an die Höhe der Magengrube und noch etwas darunter reichen.
6.) Das Gewicht des Körpers ruhe auf dem linken Beine, ohne schiefe Neigung des Körpers.
7.) Der linke Fuss muss vor dem Pulte, das heisst vollkommen im rechten Winkel mit ihm stehen.
8.) Der rechte Fuss, steht auf derselben Linie und natürlicherweise etwas auswärts.
9.) Die Fersen müssen etwa 4 bis 5 Zoll [ca. 12,5 cm, Mainzer Maß] von einander stehen. (Siehe Tafel 1, Fig: 10)
10.) Man muss so viel als möglich vermeiden dass die linke Hüfte vordringt.
11.) Der Leib sei etwas weniges einwärts gekrümmt und auf die Lenden gestützt.«

Die *Méthode* (1803) zeigt Baillot/Rode/Kreutzer bei der Haltung ganz als Vertreter ihrer Zeit. In Artikel I steht, die Violine solle auf dem Schlüsselbein und das Kinn links vom Saitenhalter liegen sowie das Instrument etwas nach rechts geneigt werden, und von der linken Hand in gerader Linie unterstützt sein, so daß die Schnecke sich gegenüber der Mitte der Schulter befindet. 1835 fügt Baillot noch zwei Anmerkungen bei:

a) die Kinnposition soll sich nach der Körpergröße richten: Kinder legen das Kinn rechts, Erwachsene links am Geigenkörper auf (S. 16).
b) In den »Allgemeinen Bemerkungen« (S. 147) kommt die Violinhaltung im Zusammenhang mit den Grundregeln des Fingersatzes nochmals zur Sprache:

»Der Spieler wird schon die Passagen zu unterscheiden wissen, bei welchen man die Violine dicht an den Hals rücken und mit dem Kinn fester halten muss, zu welcher Festigkeit die gegen das obere Brettchen [gemeint ist die Oberzarge] gestützte Hand beiträgt. Er verschafft dadurch seinem Spiele grössere Sicherheit und seinen Fingern mehr Freiheit; aber um mit Leichtigkeit und Grazie zu spielen, hüte er sich vor Uebertreibung. Eben so bleibt ihm die Entscheidung überlassen, wo Geschicklichkeit erfordert wird in Fällen die häufiger vorkommen, wo das Ausdehnen und Zurückziehen der Hand, die weiten Griffe und die Veränderung der Positionen (Lagen) so sehr begünstigt, dass die Unterstüt-

16 1835, S. 13.

Bariolage oder »buntscheckiger Vortrag«: Er entsteht durch »eine scheinbare Unordnung und Sonderbarkeit [...] dass die Töne nicht folgerecht auf der nämlichen Saite gespielt werden.« Dies kann geschehen: a) durch nicht normalen Fingersatz; b) im Wechsel von gegriffener und leerer Saite; c) durch eine leere Saite mitten in einer Passage in den Lagen. Das folgende Beispiel zeigt die Bariolage, die unter c) genannt wurde:

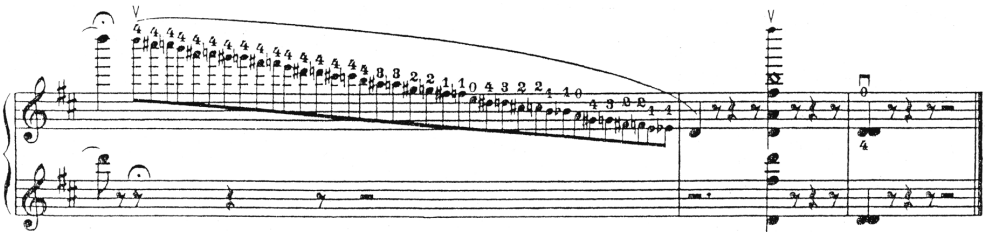
Notenbeispiel 10
Das Bariolage. Baillot: L'Art du Violon, S. 120

1835 werden die Stricharten auch bewegungstechnisch erklärt; als Beispiel dafür möge der Text zum Martelé genügen:

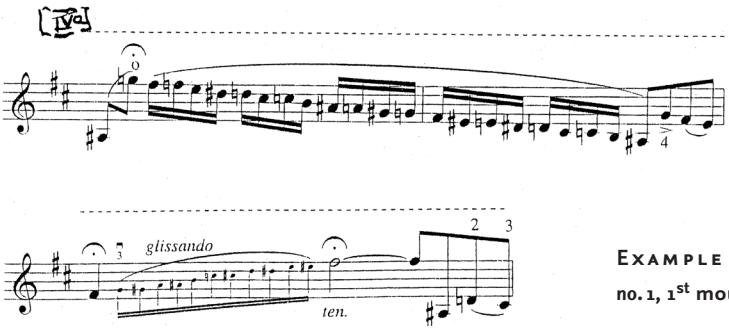
»2.) Martelé. (Gehämmert.)«
Das Martelé wird an der Spitze gespielt, Tempo Viertel = 72.
»1.) Der Daumen wird gegen die Stange gedrückt.
2.) Jeder Ton lebhaft und egal, mit Schnellkraft angeschlagen.
3.) Mit dem Handgelenke. Man lässt den Vorderarm ein wenig folgen
4.) wenn das Tempo weniger lebhaft,
5.) und folglich der Bogenstrich weniger kurz ist:
6.) einen kleinen Halt zwischen jedem Ton.
7.) Der Bogen bleibt nach jedem Tone auf der Saite, doch ohne Gewalt.
8.) Man verlängert das Martelé auf der Quinte etwas, damit die Magerkeit der hohen Töne etwas verbessert wird.«

Das Kapitel zum Bogen enthält 1835 auch einen Abschnitt zur »Verschiedenartigkeit der Bogenführung.« An einer Reihe von Musikbeispielen (vorwiegend Werke von Baillot, Rode und Kreutzer, sowie Beethovens Violinkonzert) werden unterschiedliche Artikulationen und Bogennuancen gezeigt und im Text charakterisiert, wie zum Beispiel: »Delikate und mit Leichtigkeit vorzutragende Passage, sehr leicht in der Mitte des Bogens« (aus Beethovens Konzert, erstem Satz, Triolenstelle Takt 425, Ende des Solos). Die Bindungen werden ganz anders gespielt als heute üblich (Notenbeispiel 11).

Auch der »Viottistrich« mit den versetzten Zweierbindungen wird hier erwähnt. Diese Strichart war im 17. Jahrhundert bei den süddeutschen Geigern wie Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Jakob Walther beliebt; er war jedoch im Charakter im Vergleich zum 19. Jahrhundert eher lieblich und keineswegs akzentuiert. Auch das Bogenvibrato wird von Pierre Baillot 1835 als durch den Bogen hervorgebrachte »Ondulation« behandelt; 1803 wird diese Klanggestaltung unter »Sons filés« geführt, die man nur selten auf Fermaten und Orgelpunkten anwenden darf, und welche mit einer Wellenlinie bezeichnet wird.[30] Diese Art Bebung vermutet man anfangs des 19. Jahrhunderts kaum mehr, sie ist laut Baillot 1835 aber



Example 3 Wieniawski: Etude-Caprice no. 6



Example 4 Paganini: Violin Concerto no. 1, 1st mouvement

and »Moses Variations«, for example, exploit the full effective range of that string, incorporating harmonics, glissandos, scordatura and many other effects in unprecedented concentration. Paganini developed his artistry in these areas for financial gain, as his concert posters clearly show; and Spohr's presumably reliable observation that Paganini »for the purpose of imposing more upon the audience [...] takes off the other three strings of the violin,« emphasises his showmanship further.[40] Among the most virtuosic *una corda* manoeuvres in the caprices is that shown in Example 5, extracted from the central sul G section of no. 19, while specific string timbres are crucial to the flute and horn imitations in caprice no. 9. Wieniawski also exploited *una corda* to great effect across the range of the violin (see Example 6), but he did not compose whole pieces for execution only on the G string.

Double stopping over a wide variety of intervals occurs in great profusion and concentration and in myriad contexts in both Paganini's and Wieniawski's works, the effects produced ranging from the virtuosic to the ornamental (as in Paganini's no. 3) or even to one descriptive of mood – the main section of Paganini's no. 21 is headed »Amoroso«. The triplet scales in thirds and tenths, the episode in demisemiquavers and the rapid succession of thirds, sixths and tenths in Paganini's no. 4 combine to challenge the

40 Spohr: *Selbstbiographie*, Eng. trans., vol. 1, pp. 279–280.

Die zweite Frage betrifft die Notwendigkeit, beim ersten Akkord dem Sänger die Note anzugeben. Nach Franz Joseph Fröhlichs *Musikschule* von 1811 wird diese Anweisung nicht mehr ausdrücklich wiederholt, jedoch gibt noch Guglielmo Quarenghi beim Anfangsakkord dem Sänger die Note an.

> »Worauf [der Violoncellspieler] vorzüglich bey dem Studium der Harmonie sehen muß, ist, die verschiedenen Stellungen aller Accorde kennen zu lernen, damit er dann durch Übung die Fertigkeit erlangen kann, jene Stellung des Accords zu ergreiffen, welche am besten dazu taugt, dem Sänger den Anfangston, so zu sagen, in den Mund zu legen.«[18]

Note dem Sänger angeben	[1774] Baumgartner, 1788 Kauer, 1799 [Rochlitz], [1813] Schetky, 1811 Fröhlich, 1864 Phillips, 1877–79 Quarenghi
Freie Wahl der Noten im Akkord	1804 Baillot, 1827 Baudiot, [1876] Furino

Abbildung 2 Guglielmo Quarenghi: *Metodo di violoncello*, Milano 1877–1879, S. 337

18 Fröhlich: *Musikschule*, IV. Abtheilung, S. 89.

ILLUSTRATION 1 Guitar by Antonio Monzino, Milano 1826

ILLUSTRATION 2 Back of Monzino's guitar, 1826

ILLUSTRATION 3 French guitar by Mearcard

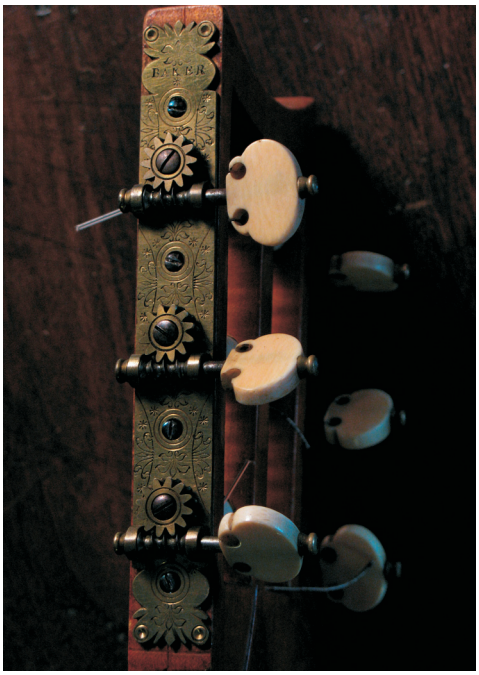


ILLUSTRATION 4 Headmachines on a Panormo guitar

mindestens teilweise einzubinden, entschied er sich für *Romancendres*. Die entsprechende Studie in den Skizzen sieht wie konkrete Lyrik aus:

R o m a n c e n d r e s
e n d e n ich t
R S
e n d e

Die Titel der einzelnen Romanzen hat Heinz Holliger zu großen Teilen aus frühen Texten und aus wichtigen Bezeichnungen Schumanns entlehnt. Zudem sind immer wieder Anspielungen an die Asche angedeutet:

Kondukt I (C. S. – R. S.)
I Aurora (Nachts) [»langsam«]
II (R)asche(s) Flügelschlagen
III Der Würgengel der Gegenwart [»(r)asch und mit Feuer«]
IV »heiter bewegt« (»Es wehet ein Schatten darin«)
Kondukt II (»Der bleiche Engel der Zukunft«)

Die beiden Kondukte haben einen vorwiegend rituellen Charakter und sind von den Romanzen in ihrem entsubjektivierten Charakter deutlich abgesetzt. Man denkt an die Bezeichnung des ersten Satzes von Mahlers Fünfter: »Trauermarsch – In gemessenem Schritt – Streng – Wie ein Kondukt«. Der erste Kondukt verarbeitet die Töne der Namen von Robert und Clara Schumann. Der zweite Kondukt ist die Musik der Grabmale und ihrer Inschriften. In den Tonhöhen erscheinen die Namen, in den Tondauern die Todesdaten der Beteiligten. Gewertet und interpretiert wird nun nicht mehr, sondern es erklingt jenes bei Holliger so oft am Schluß seiner Werke stehende Haus, das – wie Robert Walser es sagte – allen Platz bietet und in das alle – egal, was sie getan oder gelassen haben – einmal aufgenommen werden.

Fast jedes der Stücke endet mit einer kurzen Coda, welche die Bewegungen der Romanze wie im Zeitraffer auf einen extremen Punkt zuführt. Beim ersten Kondukt sind es die dumpfen Schläge der Handflächen auf die untersten Klaviersaiten. Bei der ersten Romanze erfolgt in der Coda die Auflösung in den aufsteigenden Regenbogenklang der Flageoletts von Cello und Klavier; bei der zweiten Romanze wird die Coda durch einen hämisch quengelnden Zupfhoquetus gebildet. Die dritte Romanze hat keine Coda, dafür aber einen fulminanten Schluß, und bei der vierten Romanze wird in der Coda nach einer Verkreuzung von Griffhand und Bogen beim Cello ein schwarzes Tuch über die Klaviersaiten gezogen, so als würde die Musik mit einem Leichentuch überdeckt. Der zweite Kondukt schließlich hat eine Kürzestcoda, in der Holliger in das Spiel der Namen und Todesdaten ganz am Ende die Tonübersetzung von ENDEN ICH stellt, die schon im