

PRO MUSICA NOVA

Studien zum Spielen Neuer Musik
Studies for Playing Contemporary Music

für/ for

Viola

zu Werken von/ on works by

Ulrich Gasser, Hans-Joachim Hespos, Volker Heyn,
Manuel Hidalgo, Nicolaus A. Huber, Milko Kelemen,
Bruno Maderna, Rolf Riehm, Salvatore Sciarrino,
Hans Zender, Bernd Alois Zimmermann

herausgegeben von/ edited by

Eckart Schloifer



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Edition Breitkopf 8531

© 1991 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Printed in Germany

Cesar Spontoni/93

Inhalt / Contents

	Seite / Page
Vorwort / Preface	IV
Erläuterungen zu Ausschnitten aus folgenden Werken / Explanations on excerpts of the following works:	
Ulrich Gasser Vier kleine Stücke	1
Hans-Joachim Hespos bratschgeschloif	4
Volker Heyn „Laxus“ für Viola, Violoncello und Kontrabaß	9
Manuel Hidalgo „Seguiriyas d'Estúgar y la Plaza Hélderlin“ für Viola, Violoncello und Kontrabaß	30
Nicolaus A. Huber „Trio mit Stabpandeira“ für Viola, Violoncello und Kontrabaß	36
Milko Kelemen „Phantasmen“ für Bratsche und Orchester	41
Bruno Maderna Viola	43
Rolf Riehm Don't cry, mummy isn't here anyway - memories of a temptingly morbid summer	46
Salvatore Sciarrino Tre Notturmi brillanti	52
Hans Zender „Hölderlin lesen II“ für Bratsche, Sprechstimme und Live-Elektronik	58
Bernd Alois Zimmermann „Antiphonen“ für Viola und kleines Orchester	66
Sonate	73
Literaturverzeichnis / Bibliography	76

Vorwort

Es ist nicht meine Absicht, in diesen Studien lediglich Fingersatz- oder Bogenstrichvorschriften für bestimmte Passagen ausgewählter Werke zu geben. Mein Bemühen ist vielmehr, Musiker an Werke heranzuführen, die auf den ersten und zweiten Blick unspielbar, unrealisierbar erscheinen, ihnen die Angst vor ellenlangen Spielanweisungen zu nehmen und Spielarten zu erschließen, die für die Interpretation der Werke am praktischsten, sichersten und effektivsten sind.

In diesem Zusammenhang stellt sich immer wieder die Frage, warum sich die Komponisten nicht auf eine verbindliche Notation einer bestimmten Spielvorschrift – also ein einheitliches Symbol – verständigen können. Ich gestehe, daß auch mich diese Frage vor einigen Jahren noch beschäftigte. Inzwischen aber, durch zahlreiche Aufführungen neuer und neuester Werke an Erfahrung reicher geworden, bereitet es mir Vergnügen, den individuellen Schreibweisen zu folgen. Für mich entsteht jedesmal der Eindruck, daß sich das betreffende Werk bereits in der Legende absetzen will, wie ein individuelles Transportangebot in ein neues, fremdes Land. Dieses „ureigene“ Element respektiere ich, wie ich auch stets zu ergründen versuche, warum und mit welcher Vorstellung der Komponist das Werk oder einzelne Passagen geschaffen haben mag. In diese Intention, Konzentration und Freude versuche ich mich während des Studiums hineinzusetzen, was mir dann ermöglicht, äußerst schwierige Werke mit demselben Engagement zu erarbeiten wie es die Komponisten zuvor getan haben.

Stichwort: Arbeit. Dieses Heft eröffnet auf keinen Fall die Möglichkeit, an bestimmte Passagen mit geringerem Aufwand heranzukommen, als man nach eigenen Anlagen benötigt. Ich kann auch nicht mit Tricks aufwarten, die es ermöglichen, hochkomplizierte Musik „vom Blatt“ zu spielen. An einer intensiven Beschäftigung – in technischer und musikalischer Hinsicht – in Verantwortung gegenüber dem Werk muß jedem Musiker selbst gelegen sein.

Ich wäre dankbar, wenn es mir gelingen würde, mit diesem Band einerseits einen Beitrag zum Verständnis der Werke und damit zur Interpretation „von innen heraus“ zu leisten, andererseits Interesse zu wecken für einige wertvolle Kompositionen, die in den letzten Jahren für unser Instrument geschrieben worden sind.

Riegelsberg, Herbst 1990

Eckart Schloifer

Preface

In putting together this collection of studies, I have aimed above all to help musicians approach seemingly undecipherable and unplayable contemporary pieces, overcome their fear of lengthy and meticulous performance instructions, and find the most practical and effective ways of executing and interpreting the works in question. My aim has not been to merely suggest the best fingerings and bowings for the execution of certain difficult passages.

Musicians often ask why composers cannot seem to agree on one standard and universally accepted form of notating a particular musical idea or technique, a standardized symbol. I must admit that this used to disturb me too several years ago. However, after having acquired greater experience performing modern and even ultramodern works, I have come to enjoy adapting myself to the individual notational styles. Each new piece I begin to study gives me the impression that it is something special, and that its performance indications are like a travel guide which will help me discover the wonders of an exciting new country. I respect this very personal element, and I always try to understand the composer's thoughts and intentions, to find out why he created his work or individual passages thereof in this particular form. While studying the piece, I try to relive and experience for myself the composer's intentions, concentration, and creative exhilaration so that I too can master even the most difficult works with the same commitment and enthusiasm that the composer himself put into the compositional process.

Hard work will be necessary. I cannot provide solution that will make highly complex music simple, and that will reduce the efforts needed to master certain passages to the point of sight-reading simplicity. Every musician owes it to the work, and to himself, to work as conscientiously as possible on the piece in order to do justice to its technical and musical demands.

I would feel that I have achieved my goal if this collection succeeded in helping musicians better understand 20th-century music and approach its interpretation "from within", and if it stimulated an interest in some of the most exciting and worthwhile compositions written for the viola in recent times.

Riegelsberg, Fall 1990

Eckart Schloifer

Ulrich Gasser: Vier kleine Stücke (1978)

Der schweizerische Komponist Ulrich Gasser schrieb seine *Vier kleinen Stücke* in der Zeit von Januar bis Juli 1978. Die beiden hier herangezogenen Sätze II und III gehören dem Zyklus *Steinstücke* an; dort bilden sie die Nummern IV und VIII von insgesamt 12 Sätzen.

Vorausgeschickt sei, daß dem Spieler die eher spärliche Legende ausreichen könnte, diese kompliziert aussehenden und ebenso klingenden Sätze textgetreu wiederzugeben. Dennoch seien hier zur Ermunterung, zur Erleichterung und zum schnelleren Durchschauen dieses empfindlichen Notentextes einige hilfreiche Anregungen gegeben.

Zur Realisierung des Werkes empfiehlt sich ein leichter, präparierter Bogen, eventuell auch ein Geigenbogen (vgl. die entsprechenden Hinweise bei Hesperos), da man innerhalb sehr kurzer Zeit sehr schnelle, unterschiedliche Spielarten ausführen muß, die zudem in sehr flüssigem Fortlauf eine melodische Linie bilden sollen.

Während die Sätze I und IV konventionell zu spielen sind, gibt es in den beiden Mittelsätzen einige Punkte, die der Erklärung bedürfen.

- s.p. sul ponticello
- s.t. sul tasto
- starker Bogendruck (Kratzgeräusch)
- glissando
- tremolo
- c.l. col legno (tratto)
- c.l. batt. col legno battuto
- m.v. molto vibrato
- s.v. senza vibrato
- flaut. flautando
- + pizzicato mit linker Hand
- Bartók-Pizzicato (aufschlagend)
- mit dem Finger so stark wie möglich auf die Saite / das Griffbrett schlagen

The Swiss composer Ulrich Gasser composed his "Four Little Pieces" from January to July 1978. The two pieces presented here, numbers II and III, belong to the *Steinstücke* cycle, where they are the fourth and eighth of altogether twelve pieces.

Despite the complicated-looking music and the rather scant performance instructions, the few symbols used are sufficient to unlock the secrets of this music. Nonetheless, here are some tips to encourage the player and facilitate a more rapid mastery of this sensitive music.

This work is best performed when using a light, prepared bow, possibly even a violin bow (see the analogous instructions at the Hesperos work), since different actions must be played very rapidly, within the shortest time possible. Moreover, these actions are designed so as to constitute a flowing, fluid melodic line.

Whereas movements I and IV are to be played conventionally, there are several points in the two central movements which require an explanation.

- s.p. sul ponticello
- s.t. sul tasto
- heavy bow pressure (scratching sound)
- glissando
- tremolo
- c.l. col legno (tratto)
- c.l. batt. col legno battuto
- m.v. molto vibrato
- s.v. senza vibrato
- flaut. flautando
- + pizzicato with left hand
- Bartók pizzicato (hitting the board)
- beat with the finger upon the string / fingerboard as hard as possible

II

The musical score for movement II consists of three staves. The first staff is in bass clef (o.H.) and contains measures 1-4. The second staff is also in bass clef and contains measures 5-7. The third staff is in treble clef and contains measures 8-11. The score includes various performance instructions such as *(gettato)*, *flaut.*, *c.l. batt.*, *c.l. tratto*, *battuto*, *(ord.) molto vibr.*, *espressivo*, *poco ritardando*, *a tempo*, *dolce*, *s.p.*, *molto vibr.*, *tratto*, *ord. flaut.*, *sul ponticello rutschen*, *(martellato)*, and dynamic markings like *f*, *p*, *(f)*, *ff sub.*, *p sub.*, *(f) p*, *ff*, *(pp)*, *f sub.*, and *sfz*. Symbols for bow pressure, glissando, tremolo, and finger strikes are used throughout.

8 *c.l.* *pizz.* *c.l. batt.* *c.l.* *c.l.* *c.l. batt.*
 3 4 3 -2 1 3 2 3 *restez* 3 4 3 2 1 2
 (2+) (2+) (3+) *c.l. batt.* *c.l. batt.* *c.l. batt.*

12 *c.l. batt.* (3+) *c.l.* *c.l. batt.* (3+) *c.l.* *c.l. batt. c.l.*
 2 1 2 3 4 *pizz.* 3 3 3 2 1 3 2 1 4
c.l. batt. *c.l.* *c.l. batt.* *c.l.* *c.l. batt. c.l.*

17 *c.l. batt.* *arco* *c.l. batt.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *senza rit. s.p.*
 2 4 *pizz.* 3 0 4 3 -2 -2 -2 1 -3 4 3 1 2 4 2 4 1 2 1 2
c.l. batt. *c.l. batt.* 0 0 0

Im Satz III wird die Virtuosität der linken Hand noch um ein wesentliches Element erhöht: den Fingerschlag. Man wähle für die geschlagenen Töne durchweg einen starken Finger. Eine große Hilfe zum schnellen Erkennen kann es sein, wenn der Spieler diese Effekte dadurch markiert, daß er den gewählten „Schlagfinger“ (= Fingersatz) mit Kästchen umzeichnet, wie mein Beispiel zeigt. Ein Kreis um die linke-Hand-Pizzicati erleichtert mir persönlich das Lesen sehr.

In beiden Händen ist eine präzise Artistik erforderlich. In diesem Satz bilden Aufstriche eine durchgehende technische Schwierigkeit, besonders im *col legno tratto*. Bei aller virtuosen Leichtigkeit, die diese Musik letztlich erfordert, ist es ratsam, den Bogen mittels genügend starkem Fingergriff sicher in der Hand zu halten. Auch in diesem Satz vermitteln meine Fingersatz- und Bogenstrichempfehlungen dem Spieler mehr als erklärende Einzelheiten.

Der Reiz dieses Satzes, wie auch des zweiten, liegt im steten Wechsel der vorgeschriebenen Klänge unter gewissenhaft kontrollierter Beibehaltung des gewählten Tempos. Beim Üben sollte man das Tempo auf keinen Fall zu früh auf Kosten der Präzision steigern.

In piece III, the virtuosity of the left hand is heightened by an important element: the finger attack. The notes so struck should be played with a strong finger. You will be able to spot this technique more quickly if you draw a box around these special effects, marked with your personally chosen "attacking" finger, like in my example. A circle around the left-hand pizzicati helps me a great deal.

Utmost precision is required from both hands. Up-bows are a recurrent technical problem in this piece, particularly in the *col legno tratto*. Despite all the virtuoso lightness required by this music, it is nonetheless advisable to hold the bow firmly in the hand with a strong grip of the fingers. In this piece too, my fingering and bowing suggestions should convey more than purely explanatory indications.

What makes this piece – and the second one too – so appealing is the constant shifting from one particular means of sound production to another while steadfastly maintaining the chosen tempo. When practicing, it is essential to avoid increasing the tempo too soon, since this can jeopardize the precision.

Hans-Joachim Hesperos: bratschgeschloif (1977)

Zunächst sind zwei Dinge verwirrend, wenn man sich dem Werk *bratschgeschloif* von Hans-Joachim Hesperos nähert: einmal die Notation und zum anderen die mehr als drei Seiten umfassende Legende. Hesperos ist, was die Notenschriftsymbole betrifft, ein Komponist, der sich visuell an der Behandlung des Streichinstrumentes orientiert, was eine einleuchtende und in relativ kurzer Zeit erlernbare – symbolische – Notation zur Folge hat. So vermag man leicht zu erkennen, daß beispielsweise ein rundes Symbol \circ etwas mit dem Finger (Fingerkuppe) und ein eckiges Symbol \square etwas mit dem Bogen (Winkel des Bogens zur Saite) zu tun haben muß. Eine große Auswahl seiner Symbole ist uns entweder bereits bekannt, wie Φ (Bartók-Pizzicato), + (Pizz. linke Hand), T (tasto = Griffbrett) usw., oder sie sind konsequent logisch erfunden. Hesperos' reichhaltige Farbpalette (in allen seinen Werken übrigens) kann nur mit einer ebenso reichhaltigen Legende einhergehen, wobei ich erwähnen möchte, daß selbst längst bekannte Symbole (s.o.) der Vollständigkeit halber nochmals aufgelistet und erklärt werden.

Macht man sich mit diesem Gedanken vertraut, so ist das Erlernen der Symbole und ihre Umsetzung auf das Instrument gar nicht mehr so schwierig.

Obwohl das Notenbild des Hesperos'schen Werkes den Eindruck erwecken könnte, als sollte man sein wertvolles Instrument nicht zur Ausführung benutzen, wird man bald einsehen, daß diese Befürchtung unbegründet ist. So sind alle auf den Zargen zu spielenden Passagen so leise zu spielen, daß diese wenigen, zeitlich begrenzten Stellen am Lack des Instrumentes keine wesentlichen Schäden verursachen. Man sollte sich jedoch einen Bogen präparieren (ich empfehle einen sehr leichten, ggf. Geigenbogen, um sehr rasche Aktionen durchführen zu können), den man an der Seite, an der man *col legno* zu spielen gewohnt ist, mit Sandpapier leicht aufrauht. Im Unterschied zum *col legno*-Spiel bei Alban Berg oder Anton Webern, das mitunter auf einen hauchigen Klang abzielt, verlangt Hesperos neben diesem auch die harte, beißende, durch gepfeßten Druck des Bogens hervorgerufene Spielweise.

Mit diesen wenigen Hinweisen wird man dem Werk Hesperos' schon sehr nahe kommen. Trotzdem noch einige über den Notentext hinausgehende Anmerkungen:

- Das Werk besteht aus vier Ebenen: Notentext mit verbalen Erklärungen der Farbe und des Tempos in sich; Dynamik; Zeitschiene; Charakter. Es ist ratsam, in dieser Reihenfolge einzelne Passagen zu studieren. Nach meiner eigenen Erfahrung gibt man sich allzu früh bereits mit der Bewältigung der ersten drei Ebenen zufrieden. Doch ist erst die vierte Ebene, die musikalische, die eigentlich wichtige.
- Pausen sind keine willkommenen „Rastplätze“ zum Ausruhen, zur Entspannung oder gar zur Herunternahme des Instrumentes oder zum Absenken des Bogens. Die Spannung muß durch das gesamte Stück gehalten werden, musikalisch wie optisch, aber ohne unnötig aufgesetzte „show“!

Hesperos' *bratschgeschloif* seems confusing for two reasons: the notation and the over three-page-long performance instructions. As far as the notational symbols are concerned, Hesperos is a composer who has a basically visual outlook on the treatment of stringed instruments. This results in a logical manner of notation with symbols that can be mastered relatively quickly. For example, what could be easier to remember than that a round symbol, \circ , has something to do with the finger (finger pad) and a square symbol, \square , with the bow (angle of the bow to the string). Furthermore, a large number of his symbols are known to us from other pieces, like Φ (Bartók pizzicato), + (pizzicato of the left hand), T (tasto = fingerboard), etc.; elsewhere, they have been selected with logic and consistency. Hesperos' richly nuanced palette of tone colors (a characteristic of all his works) necessarily requires highly diversified performance instructions, whereby I would like to add that even familiar symbols (see above) are explained again as a matter of form.

Once this premise is accepted, the player will not find it difficult at all to learn the meaning of these symbols and to apply them to his performance.

Although at first glance, the violist might be wary of playing this piece on his expensive instrument, he will soon realize that this fear is unfounded. All the passages to be played on the ribs are so soft that they will not noticeably damage the instrument; moreover, there are only few such passages and they are of short duration. However, one should prepare a bow (I recommend a very light bow, possibly a violin bow, in order to execute the very rapid actions) by roughening it a little with sandpaper on the side normally used for *col legno*. Unlike the *col legno* practice of Alban Berg or Anton Webern, which occasionally calls for a whispering sound, Hesperos' *col legno*, without rejecting this quality, also calls for a hard, biting execution realized by excessive bow pressure.

These few tips should help the player understand Hesperos' intentions. In addition, here are some special remarks concerning certain techniques which have proven helpful and which complement the indications in the music:

- The work consists of four different strata: The music, with verbal explanations of the timbres and tempi; the dynamics; the temporal dimension; the character. It is advisable to practice certain passages in this order. From my own experience, I know that it is all too easy to feel you have mastered the whole when in fact you have mastered only the first three strata. But the fourth, the musical dimension, is actually the most important.
- Rests are not welcome "breaks" to relax and stop or even to put down the instrument or the bow. Although the tension should be musically and optically maintained throughout the entire piece, this should be achieved without any unnecessary outward "show".

1" 12 mm

(Bogenmitte)

a. c.i.

V arco

(Spitze)

pp

p

fffz

2" → 6"

2-3"

max. 10"

Musical score for a string instrument, likely a double bass, featuring a complex melodic line with various techniques and dynamics. The score includes:

- Techniques: *grob kreischend* (roughly screeching), *verzerren* (distort), *sehr eng* (very close).
- Dynamics: *fff* (fortississimo).
- Tempo/Character: *(accel.)* (accelerando).
- Other markings: *Frosch* (frog), *3"*, *7"*.

Musical score for a string instrument, divided into two sections:

- sehr ruhig** (very calm):
 - Techniques: *c.l. (vibr.)* (coda vibrato), *m.v.* (movements).
 - Dynamics: *ppp* (pianississimo).
 - Duration: *9"*.
- kurz bewegt** (shortly agitated):
 - Techniques: *salt.* (saltando), *N* (natural).
 - Dynamics: *mp* (mezzo-piano).
 - Duration: *11"*.

Musical score for a string instrument, divided into two sections:

- zäh getupft** (slowly muffled):
 - Techniques: *II (matt)* (muted second position), *T* (trill).
 - Dynamics: *p* (piano).
 - Duration: *4"*.
- breit** (broad):
 - Techniques: *langamer Strich* (slow bow), *N* (natural).
 - Dynamics: *pp* (pianissimo).
 - Duration: *6-7"*.

Musical score for a string instrument, featuring a section titled **langsam** (slow):

- Techniques: *weich* (soft), *m.v.* (movements).
- Dynamics: *p* (piano).
- Duration: *ca. 10"*.

- a) Gleich am Anfang könnte man mißverstehen, daß die leere c-Saite durch ein Glissando mit dem 1. Finger auf ein höheres c bzw. cis erhöht werden soll. Dieser Effekt ergibt sich aber von allein, wenn man die Saite bei Beginn des *p* mit immer stärker werdendem Bogendruck und steigender Geschwindigkeit im Aufstrich spielt.
- b) Nun empfehle ich, zunächst die Passage *rasch* bis zur ersten Pause gründlichst zu studieren, indem man Schritt für Schritt (s. 1.) vorgeht. Sie enthält einerseits einen großen Teil der Hesperos'schen Symbole, die erst gelesen, dann verstanden und umgesetzt werden müssen. Andererseits erlernt man hier bei zunehmendem Tempo eine Bewegungsdynamik beider Hände und Arme, die für die weitere Arbeit an diesem Werk von Nutzen sein wird. Erst wenn diese Passage nahezu vollständig bewältigt ist und auch in raschem Tempo gespielt werden kann, wird es sich lohnen, mit dem Studium fortzufahren und sich die noch ausstehenden Symbole und deren Ausführung näherzubringen. Der Notentext ist graphisch konsequent, logisch und höchst präzise notiert.
- c) Die erste zu erreichende Pause ∇ erfordert aufgrund der vorgegebenen Zeitschiene etwa 8 Sekunden. Um die Spannung nicht zu zerstören, verharre man in der Spielstellung des letzten Spielmoments, um kurz vor *sehr ruhig* eine langsame, bereits „ruhige“ Bewegung des Saitenwechsels zu vollziehen. Nach dieser, durchaus für einen Moment klingenden Note h wieder verharren, jedoch den folgenden Einsatz *kurz bewegt* erst unmittelbar vorher bereitlegen usw.

- a) Right at the beginning, it is possible to misunderstand that the open c string is to be heightened to a higher c or c sharp by a glissando with the first finger. However, this effect is produced automatically if you play on an up-bow at the beginning of the *p* while progressively increasing the bow pressure and the speed.
- b) I now suggest that you begin by carefully practicing the passage *rasch* ("rapidly"), up to the first rest, going step by step (cf. 1). This passage contains a great number of Hesperos' symbols, which must first be read, then understood, and then put into practice. In addition, by increasing the tempo, you will acquire a dynamic in the movement of the hands and arms which will be very useful later on in this work. Only after this passage has been just about completely mastered and can be played in a rapid tempo is it advisable to go on with the rest of the study and to familiarize oneself with the remaining symbols and their execution. The music is graphically consistent, and notated logically and with great precision.
- c) The first rest to be reached ∇ should last about 8 seconds, in relation to the given temporal dimension. To maintain the tension of the passage, you should remain in the position of the last note played so that you can change the string with a slow, already "calm" motion just before the *sehr ruhig*. After the note b, which should be heard a little moment, you should again remain motionless, and prepare the following entry *kurz bewegt* just before attacking, etc.

nahezu stillstehend ruhig **zögernd**

ppp *mf* → *mp*

→ 8'' 3-4'' ca. 4'' 5''

verhalten

metallisch geschäppert *mp*

4'' →

- d) Mit *Fn* (Fingernagel) ist hier (*nahezu stillstehend ruhig*) gemeint, daß man den Griffinger so steil aufsetzt, bis der Fingernagel die erforderliche Note, hier *fis*², erreicht (den Griffansatz also tief halten). Das *fis*² soll *gläsern* klingen: ein sehr klarer Ton, ohne Vibrato; sehr langsamer Bogenzug, ein wenig in Stegnähe.

- d) *Fn* (fingernail) is to be understood here (*nahezu stillstehend ruhig*) in the sense that the stopping finger is to be placed vertically so that the fingernail reaches the required note, here *f sharp*² (the finger should thus be positioned accordingly lower). The *f sharp*² should sound "glassy": a very clear tone, without vibrato, with a very slow bowing, somewhat near the bridge.

flüchtig

(Finger neben Saite)

ppp *mfz* *p*

schlaff gestottert

2-3" 6"

fast zusammenhanglos langsam

pp *p*

leicht rau

weich

max. 90"

arco

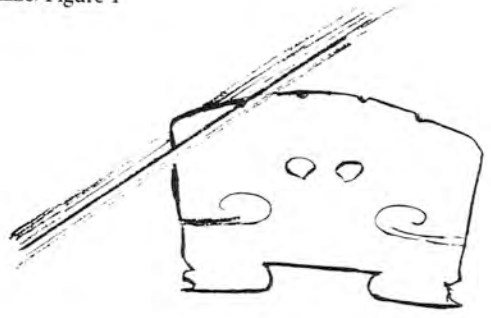
stacc. (auf Steg)

salt.

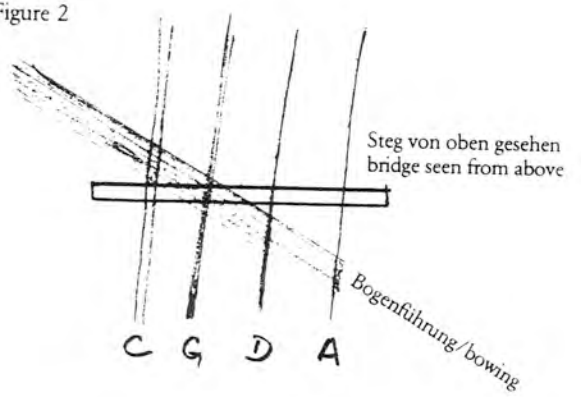
e) Um eine sichere Führung des Bogens auf dem Steg ohne versehentliches Abgleiten auf die Saiten zu gewährleisten, zumal im zunehmenden *saltando*, empfehle ich, die Bogenhaare in diesem Fall von der linken Stegecke teilen zu lassen (vgl. Skizze 1). Das Abdecken aller vier Saiten (I-IV) unterbindet ein Mitschwingen, und es ist problemlos, von einem anfänglich gezogenen Bogenstrich über *staccato* zum *saltando* hinüberzuwechseln, wobei ich beim *saltando* nach zwangsläufigem Verlassen der Stegecke rate, den Bogen etwas schräg über den Steg hüpfen zu lassen, um auch hier das oben erwähnte Abgleiten zu verhindern (vgl. Skizze 2).

e) In order to guarantee a secure bowing on the bridge without accidentally sliding off on the strings, particularly in view of the increasing *saltando*, I suggest drawing the bow in such a manner that the hair of the bow is divided by the left corner of the bridge in this case (figure 1). Covering all four strings (I-IV) will prevent sympathetic vibrations, and there is no problem in transferring from a drawn bowing (at *staccato*) to a *saltando*; however, at the *saltando*, since the bow has to be lifted from the corner of the bridge, I suggest letting the bow bounce somewhat diagonally over the bridge so as to avoid sliding onto the strings here too (figure 2).

Skizze/Figure 1



Skizze/Figure 2



kaum bewegt

grob gezerrt

andeutend

bewegungslos

quasi stehend

f) Um Fingerschlageffekte der linken Hand hörbar zu machen, rate ich, jeweils auszuprobieren, ob eine höhere Position der linken Hand effektiver klingt (*langsam*) oder ein stärkerer Finger (2. Finger) einen klareren Klang hervorruft (*andeutend*). In seinen Spielerläuterungen, sowohl in der Legende als auch im Notentext selbst, hat Hespós präzise und einleitende Hinweise gegeben, so daß weitere Erklärungen meinerseits bloße Wiederholungen darstellen. Die vorliegenden Zeilen mögen Anregung genug sein, sich individuell, den eigenen Anlagen entsprechend, sein Notenmaterial einzurichten.

f) To increase the audibility of the left-hand finger attacks, I recommend experimenting with a higher position of the left hand (*langsam*) and verifying whether a stronger finger (the second finger) yields a clearer sound (*andeutend*). In his performance indications, before the piece as well as in the music itself, Hespós has provided precise and practical information, which would only make any further explanations of mine superfluous. This should be sufficient to give the player an incentive to work on the music in his own personal manner and according to his capabilities.

Volker Heyn: „Lexus“ für Viola, Violoncello und Kontrabaß (1983)

Lexus von Volker Heyn wirkt auf den ersten Blick für den Spieler schockierend. Wer sich nicht die Mühe macht, etwas genauer hinzusehen, wird das Werk vermutlich für immer in den Schrank zurücklegen. Dabei liegt *Lexus* nicht nur eine eindeutige Aussage zugrunde, sondern es ruft sowohl beim Studium als auch während Aufführungen eine konzentrierte, ganz besondere Spiellaune hervor. Allerdings muß man dazu einige Voraussetzungen kennen.

Es ist vergeblich, sich in jedem Fall um rhythmisch akribisch genaues Zusammenspiel mit den beiden Partnern zu bemühen. Die nummerierten Takteinheiten sind wichtige Anhaltspunkte; an bestimmten, leicht zu bemerkenden Stellen entstehen Einschnitte, oder es ergeben sich eindeutige Treffpunkte, die die Spieler sehr schnell selbst erkennen (z. B. T. 3, T. 5 auf der 3. Zählzeit, T. 9, 11, 12, 18, 23, 26, 28 auf dem zweiten Sechzehntel der zweiten Zählzeit etc.).

Die Figurationen, Spielelemente und Effekte innerhalb dieser Takteinheiten sind zwar rhythmisch möglichst genau zu realisieren, aufgrund der Kompliziertheit des Textes ergeben sich jedoch mitunter kleine Verschiebungen, die durchaus erwünscht sind.

Lexus ist ein Werk, das durch seinen starken Kontrastreichtum auf allen Ebenen die Wirkung auf den Hörer nicht verfehlt.

Um einigermaßen schnell in die erwähnte Spiellaune zu kommen, rate ich zunächst zum Einzelstudium mit Metronom. Erst wenn man seine eigene Stimme wie eine Solosonate etwa halb auswendig „drauf hat“ (und man lernt sie überraschend schnell!), sollte man zusammen probieren, wobei es unumgänglich ist, den Text der beiden Spielpartner mitzuverfolgen. Ein gemeinsames rhythmisches Fühlen oder eine Art „dirigierende“ Führung eines der Spieler ist vonnöten.

Die vorliegende Auswahl soll nur Beispiel für spieltechnische Einrichtungen sein.

At first glance, Volker Heyn's *Lexus* will probably frighten many a player. Whoever does not give himself the trouble of examining this piece more closely will probably never have the courage to tackle it. This would be unfortunate, since *Lexus* not only contains a definite intent and meaning, but also radiates a very special atmosphere of concentration when you study and play the work. However, there are a few things you need to know beforehand.

First of all, it is useless to try to obtain a meticulously precise rhythmical synchronization with the other two partners. The numbered bar units are important points of reference. The players will soon recognize the caesurae on their own (e.g. at bar 3, the third beat of bar 5, bars 9, 11, 12, 18, 23, 26, and on the second sixteenth note of the second beat of bar 28, etc.).

The various figurations, turns, and special effects within these bar units should be played rhythmically as precisely as possible, but because of the complexity of the writing, slight shifts and dislocations are bound to result – and are even welcome.

Lexus is a work whose vivid and variegated contrasts on all levels cannot fail to produce a strong impression on the listener.

The special atmosphere I mentioned above can be created relatively quickly by first practicing alone with a metronome. Only after each player has learned his part more or less by heart, like a solo sonata (and it is learned surprisingly quickly!), should all three players rehearse together. It is absolutely essential to be able to follow the parts of the other two partners, whereby all three players must develop a common sense of rhythm, or else one of the performers must take the lead.

The following comments are intended only as examples of performance-practical techniques.

The musical score is presented in three staves: Viola (vla), Violoncello (vc), and Kontrabaß (cb).
 - **Viola (vla):** Starts with a 4/2 time signature. Measure 1 is marked *mf legno*. Measures 2-4 feature glissandos and arco playing. Measure 5 is marked *f legno*.
 - **Violoncello (vc):** Measures 1-4 are marked *ff*. Measure 5 is marked *gliss.* with the instruction "während l. h. sarten kreuzt". Measure 6 is marked *ff Pizz.* and *molto vibr.*
 - **Kontrabaß (cb):** Measures 1-4 are marked *f* and *ff*. Measure 5 is marked *pizz imp*. Measure 6 is marked *pizz.*
 - **System 5:** Measures 1-4 in 4/4 time.
 - **System 6:** Measures 5-6 in 5/4 time.
 - **Annotations:** "nur rechte hand" (only right hand) is written above the cello part in measure 5. "V 4/2" is written above the viola part at the beginning.

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves: *vla* (Violin II), *VC* (Viola), and *cb* (Cello).

vla: 3/4 time signature. Includes markings for *pizz.*, *arco*, *gliss.*, *ff*, *mf*, *ff*, *arco*, *pizz.*, *arco*, *ff*, *pizz.*, *arco*, *ff*, *arco*, *ff*, *pizz.*, *arco*. Fingerings include 0, 1, 3, 4, 5, 7, 3, 3, 3, 1, 1, 3, 4. A *Kb.* (Kleinb.) marking is present.

VC: Includes markings for *ff*, *pizz.*, *molto vib.*

cb: Includes markings for *ff*, *f*, *pizz.*. Roman numerals *IV.* and *b_e* are noted.

Section markers **7** and **8** are indicated by vertical dashed lines. Time signatures **4/4** and **5/4** are written below the *VC* staff.

Handwritten musical score for the second system, featuring three staves: *vla* (Violin II), *VC* (Viola), and *cb* (Cello).

vla: 3/4 time signature. Includes markings for *mf*, *ff*, *gliss.*, *mf*, *fff*, *gliss.*, *fff*, *mf*, *fff*, *mf*. A *flag.* marking is present. A handwritten note reads: "flag-fingeraufsatz minimal zur höhe verschieben". A *Legno* marking is present.

VC: Includes markings for *ff*, *pizz.*, *mf*, *arco*, *Legno*, *arco*, *pos. norm.*, *fff*, *mf*, *pont. estr.*, *mf*, *pont.*. Roman numerals *III.* and *III.* are noted.

cb: Includes markings for *IV.*, *fff*, *f*, *arco*, *pont. estr.*, *gliss.*, *fff*, *fff*, *fff*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *Legno*. Roman numerals *IV.* and *II.* are noted.

Tempo marking: "(etwas schneller)". Metronome marking: $\downarrow = 60$. Section markers **9** and **10** are indicated by vertical dashed lines. Time signatures **4/4** and **4/4** are written below the *VC* staff.

A handwritten note at the bottom left reads: "Änderung nach Absprache mit dem Komponisten altered as arranged with the composer".

Handwritten musical score for Violin I (vla), Violin II (vc), and Cello (cb) parts, measures 11-14. The score includes various performance instructions such as 'arco stacc.', 'pizz.', 'Legno', 'mf', 'f', 'sffz', and 'arco'. It also features tempo markings like '♩ = 154' and '♩ = 135', and dynamic markings like '4/16' and 'III.'. The measures are numbered 11, 12, 13, and 14.

Takt 6: Wechsel zum *legno tratto* durch schnelles Rollen des Bogens zwischen Fingern und Daumen (s. Zimmermann, *Antiphonen*, Nr. IV), Pizzicati sehr stark. ⊖ = Bartók-Pizzicato.
 T. 10 und ähnliche: Beim Zeichen \curvearrowright hüte man sich davor, die parallel verlaufende Spielart (hier: *col legno tratto*) zu laut zu spielen. Der Aufschlag des Fingers soll immer stark hörbar sein.
 T. 13: Das Diminuendo nicht übersehen!

bar 6: Change to *legno tratto* by rapidly rotating the bow between the thumb and the other fingers (see Zimmermann, *Antiphonen*, No. IV), pizzicati very firm: ⊖ = Bartók pizz.
 bar 10 and analogous bars: At the sign \curvearrowright , be careful not to play the parallel action (here: *col legno tratto*) too loud. The finger attack should always be clearly audible.
 bar 13: Do not overlook the diminuendo!

♩ = 60 $\frac{3}{4}$ *sfz stacc. in p arco*

♩ = 80 ritard. $\frac{4}{4}$ *sffz* *sul C f Legno* $\frac{3}{4}$ *mf arco*

gestreckte hand schlägt quer über 3 saiten flach aufs griffbrett.

23 *24* *die selben* *25*

VC *f* *3:10* *(mf-f) Legno 25cm. vom steg p.a.p. zum steg* *ff*

cb *IV. f pizz.* *sfz f pizz.* *IV. f pizz.* *I. f* *II. mf arco* *III. IV. f* *3:7* *gliss.*

vla *fff* *f* *fff* *fff* *f molto* *fff*

VC *fff arco pont.* *mic.* *mic.* *III. IV.* *mic.* *III. IV.*

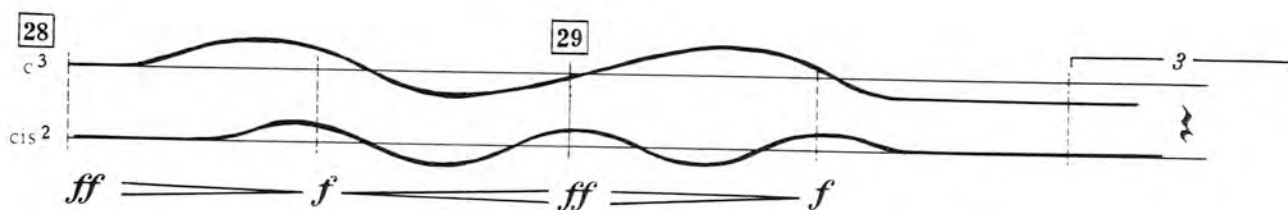
26 *27*

cb *gliss.* *gerauschig* *fff pont. estr.* *III. fff pont.* *fff* *fff*

The image shows a musical score for three instruments: Violin (vln), Viola (vcl), and Bass (b). The score is divided into measures 24, 27, 28, 29, 30, and 37. Handwritten annotations include time signatures (5/4, 3/4, 2/3), dynamic markings (mf, sffz, ff, f, sfff, arco), and performance instructions like 'mic.', 'pont. estr.', and 'staccatiss. legno *'. The bass line includes a 'pont. estr.' marking in measure 28.

- T. 24 Ende: Der Glissando-Effekt ist wichtig; man sollte bemüht sein, ein präzises cis² auf der C-Saite zu erlangen.
- T. 27 und andere: Achtung! Heyns Schreibweise von Sekundschichtungen ist möglicherweise irritierend; sie sehen häufig wie Terzen aus.
- T. 27/28: Auswechseln der Finger $\frac{1}{4}$ gliss. $\frac{2}{1}$ gliss. $\frac{2}{0}$
- T. 28/29: Die Passage dieser Viertelton-Fluktuation verdeutlicht sich in nachfolgender Skizze:

- bar 24, end: The glissando effect is important: try to obtain a distinct c sharp² on the c string.
- bar 27 and analogous bars: Watch out! Heyn's manner of writing chords of a second can lead to confusion since they can be mistaken for thirds.
- bars 27/28: Alternation of the fingers $\frac{1}{4}$ gliss. $\frac{2}{1}$ gliss. $\frac{2}{0}$
- bars 28/29: The passage with this quarter-tone oscillation becomes clearer in the following sketch:



Man erkennt zeitlich unabhängige Tonveränderungen, die das Vierteltonumfeld der beiden Töne nicht unter- oder überschreiten.

You can make out changes of tones which are temporally independent from each other, and which go neither below nor above the quarter-tone range of the two notes.

) legno erst auf $\overset{d}{cis^2}$!

*) legno only at $\overset{d}{c \text{ sharp}^2}$!

vla $\frac{3}{4}$ *f* *mf arco*

vc *f* *mf* *legno*
II., III. + IV. auf idealem streichniveau gleichzeitig

cb *sffz* *mf arco pont.* *mf* *ff* *tasto* *pont.*

31 32 33

mf arco *3:5* *sffz*

vla *p* *f* *legno* *mf pizz.* *mf pizz.* *legno* *arco stacc.* *f* *mf arco* *f* *arco* *pizz.* *pizz.*

vc *sffz* *sffz* *sffz* *legno* *fff*

cb *gliss.* *p ganz hart am steg; gliss. fällt kaum auf* *mf pos. norm.* *p* *fff* *pont.* *hintern II., III. + IV. steg* *fff staccatiss. kurz am frosch gehackt*

4/4 3/4 34 35 36 37

vla *3* *4* *2 0 0* *4 1* *-4 -1* *4 1*
hart zum steg + geräuschig
fff
pizz. *arco*
4/4
 VC *gliss.* *poco* *ff min. pont. arco*
 cb *ff* *ff > p* *ff min.*
vor dem steg
 = 60
 II.
 III.

T. 33-39: Sehr solistisch spielen (es lernt sich leichter als es aussieht!). Sollte man die Pizzicati auf der C-Saite mit der rechten Hand nicht rechtzeitig erreichen, empfehle ich die linke Hand, wobei versucht werden muß, die Pizzicato-Richtung nach links zu verlegen (vom Blickwinkel des Spielers aus), damit nicht leere Saiten mitgezupft werden.

bars 33-39: Are to be played very much like a solo (this passage is easier to learn than it looks like!). If the right hand is unable to play the pizzicato on the c string on time, I would recommend using the left hand, whereby you might try shifting the pizzicato direction to the left (from your viewpoint), so that you do not accidentally pluck any open strings.



Violin (vla) Part:

- Measures 73-75: *sempre* (5:11), *sulla IV*, *sfz*, *f*, *gliss.*, *mp pizz.*, *sfz*
- Measures 76-78: *gliss.*, *mf*, *mf Legno*, *pizz.*, *Legno*, *pizz. Legno*, *f*, *molto*, *f*, *fff*, *sempre*

Cello/Bass (cb) Part:

- Measures 73-75: *sfz in p*, *mp pizz.*, *die in l.h. pizzierten töne mit legno nachfärben*, *Legno Legno*, *nur I., II., + III.*, *mp das greifen der töne soll (wenn zeit beim lagenwechsel), percussiv aufschlagend geschehen*
- Measures 76-78: *Legno*, *sempre*, *I., II., + III. mp*, *ff pizz. in griffnähe*

Violin (vla) Fingerings:

- Measures 73-75: *IV. saite von As nach B*
- Measures 76-78: *1- gliss.*, *3- 1/2*, *3- 1/2*, *2*, *3*

Violin (vla) Performance Notes:

- auf corpusdecke leicht aufschlagen, scharren u. schrapen*
- saiten hinterm stag, an der aufhängung, an feinstimmmechanik - zupfen, kratzen, schrapen*
- kurze fingernagelanrisse vor dem stag*

Cello/Bass (cb) Performance Notes:

- die in l.h. pizzierten töne mit legno nachfärben*
- mp das greifen der töne soll (wenn zeit beim lagenwechsel), percussiv aufschlagend geschehen*
- ff pizz. in griffnähe*

T. 72: Die unterschiedlichen Spieltechniken sind leichter zu lesen, wenn man die oberen Noten mit Bogenstrichen versteht (dreimal V).

T. 74-78: Keine Eile! Hektik ist einkomponiert. Eine fingertechnisch und farblich sehr interessante Stelle, wenn man sie genau studiert hat.

bar 72: The different actions are easier to read if you add bowings to the upper notes (V three times).

bars 74-78: Don't rush! Hectic activity has already been composed into the music. After careful study, this passage will prove to be very worthwhile and interesting from the point of view of finger technique and timbre.

V *graduell schärfer in der attacke*

3:13 4:14

mf *ff*

pont. staccato

♩ = 45 max.

pizz. f auf der gegriffenen C-saite, vor dem greiffinger, - dem sattel zu

immer allen nachhall verhindern; bogen hebt nicht von saite ab.

107 108

sfz f *f* *f* *f* *f* *f*

sfz > f *f* *pont. estr.* *sfz* *sfz* *sfz*

ff. staccatiss.

hinterm steg schrill, hoch

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

ff pont. estr.

109 110

p sfz *ff f* *sfz* *gliss.* *ff f* *ff* *gliss.* *ff f*

pont. in mf *pizz. arco*

T. 107: Das untere System schreibt Pizzicati vor, die mit dem 1., 2. oder 3. Finger auf dem verbleibenden Stück der C-Saite zwischen as und Sattel auszuführen sind.

bar 107: The lower staff calls for pizzicati which are to be executed with the first, second or third finger on the remaining expanse of the c string between a flat and the nut.

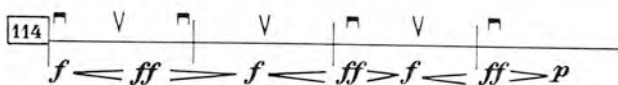


Es entsteht ein hoher Ton, etwa g¹. Das durchgehende g des oberen Systems ist immer als leere Saite gedacht.

This yields a high tone, approx. g¹. The continuous g of the upper stave is always the open string.

T. 108, 2. Hälfte: Pizzicato auf der G-Saite. Obwohl die G-Saite hier offen (= leer) gespielt wird, kann man ein klares g verhindern, indem man mit dem Griffinger der C-Saite auch die G-Saite berührt. Die Pizzicati zunehmend aggressiv und schnarrend.
 T. 109/110: *hintern Steg* bedeutet zwischen Steg und Saitenhalter, möglichst in Stegnähe, damit es *schrill* und *hoch* klingt.
 T. 114-117: Bogenstrichvorschlag:

bar 108, second half: Pizzicato on the g string. Although the g string is played open here, you can avoid producing a distinct g by touching the g string with the stopping finger of the c string. The pizz. should be increasingly aggressive and rattling.
 bars 109/110: *hintern Steg* ("behind the bridge") signifies between the bridge and the tailpiece, as close as possible to the bridge so that the sound is "shrill" and "high".
 bars 114-117: bowing suggestion:



(Dynamik wie hier, eine Stufe höher!
 Dynamics as given here, one degree higher!)

Alle Bogenwechsel mit Akzent!

All bow changes with an accent!

*) Lagenwechselschritte:

∨	Viertelton-	schritt
∨	Halbton-	
└	Ganzton-	

*) steps indicating the change of note level:

∨	quarter tone	step
∨	half tone	
└	whole tone	

139 140 141

mf *lagatiss.*
cont. lestr.

$\text{♩} = 50$

$3:18$

$2:11$

ff

2/8 3/8 2/8

142 143 144

f *sffz* *f* *ff* *Legno* *ff* *sffz* *mp*
arco

$\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 45$

3/8 3/8 4/8

145 146

mp *f* *f* *Legno* *sul C* *ff* *sffz* *arco* *sffz* *molto*

sul C

147 148 149

mp *f* *sfz* *p* *sfz* *p* *fff*
Legno

6/8 4/8

150 151 152

f *ff* *pizz.* *arco stacc.* *f* *arco* *Legno* *mp* *f* *gliss.* *p* *f*
abwachseld. arco - Legno

pizz. *arco* *Legno* *mp* *f* *gliss.* *p* *f*
abwachseld. arco - Legno

$\text{♩} = 40 \text{ max.}$

4/4 6/4

Handwritten musical score for measures 153-155. The score is in 4/4 time and features three staves: *vla* (Violin), *VC* (Viola), and *cb* (Cello).

Measure 153: *vla* starts with a *pp* dynamic. *VC* and *cb* are marked *mf*. The time signature is 4/4.

Measure 154: *vla* has a *pp* dynamic and is marked *arco* (senza vibr.). *VC* and *cb* are marked *mf*. Handwritten notes above the *VC* staff include "immer un-auffälliges gliss." and "II."

Measure 155: *vla* has a *mf* dynamic. *VC* and *cb* are marked *mf*. Handwritten notes above the *vla* staff include "V immer unauffälliges gliss." and "I." with a slur over notes 0 and 1. Above the *VC* staff, "III." is written above a slur over notes *p*, *mf*, *p*, *mf*, *f*, *mf*. Above the *cb* staff, "III." is written above a slur over notes *p*, *mf*, *f*, *mf*.

Handwritten musical score for measures 156-158. The score features three staves: *vla* (Violin), *VC* (Viola), and *cb* (Cello).

Measure 156: *vla* starts with a *p* dynamic. *VC* and *cb* are marked *mf*. Handwritten notes above the *vla* staff include "I. #c", "II. b", and "III." with slurs over notes -3 and -1.

Measure 157: *vla* has a *pp* dynamic. *VC* and *cb* are marked *mf*. Handwritten notes above the *vla* staff include "V" and "gliss. 0". Above the *VC* staff, "III." is written above a slur over notes *pp* and *mf*. Above the *cb* staff, "III." is written above a slur over notes *pp* and *mf*.

Measure 158: *vla* has a *p* dynamic. *VC* and *cb* are marked *mf*. Handwritten notes above the *vla* staff include "II." and "III." with slurs over notes *p* and *gliss. -3*. Above the *VC* staff, "II." is written above a slur over notes *gliss.* and *mf*. Above the *cb* staff, "IV." is written above a slur over notes *p*, *pp*, and *mf*.

an idealer stelle alle 3 saiten gleichzeitig

Handwritten musical score for viola (vla), violin (VC), and cello/bass (cb). The score covers measures 159 to 164. It includes various performance instructions and dynamics.

- Measures 159-161:**
 - vla:** Features glissandos and a 'stop' instruction. Dynamics range from *pp* to *mf*.
 - VC:** Includes glissandos and dynamics *mp* and *p*.
 - cb:** Features a melodic line with dynamics *mp*, *f*, and *mf*.
- Measures 162-164:**
 - vla:** Includes a note with the instruction 'mit selbem Finger abdämpfen! mute with the same finger!' and dynamics *p* and *mf*.
 - VC:** Features a note with the instruction 'P. bei schräger Bogenführung zum Steg' and dynamics *p* and *mf*. A box contains the instruction: 'keine 2cm. vom Steg bunteste schmier-u.'.
 - cb:** Includes dynamics *mf* and *f*. A note at the bottom right says 'schleif- obertönigkeiten und überzwerchfellige geräuschstrukturen von plärrand-brülliger höhe hervorlocken. dabei nicht lauter als (mf-f) werden'.

^{b)} Vorzeichen nach Angabe des Komponisten ergänzt
accidental added according to instruction of the composer

Handwritten musical score for Vlna (vlna), VC (Violoncello), and cb (Cello).

Vlna: *mf* arco. Includes a *ff* *Legno* section with fingerings 3, 1, 1, 5. Annotations include "Schmutziger griff ins geräusch" and "V".

VC: *arco*. Includes a *gliss.* section. Annotations include "gleitend zur leeren saite", "suono reale", and "um ein gut exponiertes f herum - mit gelegentlichen ausschlagen nach ff - die III. saite von D nach G stimmen, pont. bis pont. estr.". A large scribble is annotated with "wüst aufziehen" and "weg".

cb: *III.* *sffz*. Includes a *gliss.* section. Annotations include "wüst aufziehen" and "weg".

Tempo/Signature: $5/4$ and $4/4$.

Measure numbers: 165, 166.

Performance notes: "Vlna salute a un gatu nery, the dire: the sun, fullstop. rises and falls, fullstop. in the arsehole, fullstop. of neighbours black and white pussycat, stop".

Handwritten musical score for Vlna (vlna), VC (Violoncello), and cb (Cello).

Vlna: *ff* *Legno*. Includes a *gliss.* section. Measure numbers 166a and 166b. $\downarrow = 42$, $6/4$.

VC: *zeit zum nachstimmen* (time to retune).

cb: *I. p* *Legno*. Includes a *ppp* section.

a niente
♩ = 47
4/4

vla

f *pizz* *f arco pont. estr.*

VC

mf arco *f* *f* *2:7* *ff* *pont. estr.* *mf* *sffz* *f*

169 170

cb

mf *pont. estr. arco* *gliss.* *suono reale* *pos. norm.* *ff*

iv. saite von Cis nach E umstimmen

vla

mf *f* *gliss.* *ff* *ff* *mf* *pizz.* *arco*

VC

mf *pont.* *3* *7* *3* *3* *ff* *mf* *2:5* *2:9* *sffz* *pont. estr.* *f*

171 172

cb

f *mf* *gliss.* *3* *5* *f* *legno* *legno batt.*

vla *f* *stacc.* *ff* *gliss.* *mf* *f* *sfz* *sffz* *sfz* *sffz* *p* *ff*

vc *gliss.* *mf* *ff* *ff* *mf* *3:10* *ff* *p* *sfz*

173

174

cb *ff* *arco* *pont.* *ondagiando* *pont.* *astr.* *gliss.* *p*

vla *mf* *gliss.* *f* *ff* *p* *f* *mf* *staccatiss.* *p.a.p.* *Leg.*

vc *ff* *Legno* *arco* *batt.* *fff* *staccatiss.* *f* *ff* *p* *pont.* *2:10* *f* *ff* *sffz* *pos.* *norm.*

175

176

cb *gliss.* *sffz* *pont.* *estr.* *f* *fff* *pizz.* *ff* *arco* *mf* *f* *Legno* *arco* *sffz* *mf*

710

Handwritten musical score for measures 177-178, featuring Violin I (vla), Violin II (vc), and Cello (cb).

Measure 177:

- vla:** Starts with a triplet of eighth notes, followed by a glissando. Dynamics range from *mf* to *ff*. Includes performance instructions: "pos. norm" and "pont. estr.".
- vc:** Features a *pizz.* (pizzicato) section with dynamics from *p* to *ff*, followed by *sffz* (sforzando) and *ff*.
- cb:** Includes a *f* dynamic section, *sffz*, and *f*.

Measure 178:

- vla:** Features a *mf* dynamic section with a *p* (piano) section. Includes performance instructions: "V 5" and "V 7".
- vc:** Features a *ff* dynamic section, *mf*, and a triplet of eighth notes.
- cb:** Includes *sffz*, *f*, and *mf* dynamics. Features glissandos and a triplet of eighth notes.

Tempo: $\text{♩} = 40 \text{ max.}$

Time signature: $\frac{3}{4}$

Handwritten musical score for measures 179-180, featuring Violin I (vla), Violin II (vc), and Cello (cb).

Measure 179:

- vla:** Starts with *mf*, *ff*, and *pizz.* (pizzicato) sections. Dynamics range from *mf* to *ff*. Includes performance instructions: "arco" and "sffz".
- vc:** Features a *p* (piano) section with a glissando, followed by *ff* and *ff* dynamics.
- cb:** Includes *p*, *fff*, *ff*, *fff*, and *f* dynamics.

Measure 180:

- vla:** Features a *ff* dynamic section with *pont.* (ponticello) and *fff* dynamics.
- vc:** Includes *mp* (mezzo-piano) and *ff* dynamics. Features a triplet of eighth notes and a *mf* *pont.* section.
- cb:** Includes *fff* and *f* dynamics. Features a *pont.* section.

Tempo: $\text{♩} = 47-50$

Time signature: $\frac{4}{4}$ and $\frac{5}{4}$

Performance instructions: "sulla III.", "sulla II."

- T. 138–142: Die Wellenbewegung des rechten Arms (*legatissimo, ponticello estremo*) ist wichtiger als präzise Tonhöhen der linken Hand. Dennoch der Linie folgen.
- T. 147–152: Sehr solistisch spielen, jedoch rhythmisch nicht zu frei, um die Impulsfolgen der Musik spüren zu lassen.
- T. 152/153: Das tiefe d sehr farbenreich gestalten.
- T. 153–166: Alle Spieler ohne Vibrato, damit das Vierteltonchangieren gut hörbar wird. Unauffällige Glissandi, lange, abgesetzte und stotternde Töne, geringe Ton- und Dynamikwechsel, trockene, leise Pizzicatoimpulse der linken Hand in nahezu stehendem Tempo. Es soll ein Bild der Weite, Einsamkeit, Hitze, Ruhe, des Flirrens der Luft, des Knackens verdorrten Holzes vermittelt werden, wie es der Steppen- und Wüstenlandschaft im Innern Australiens entspricht. (Der Komponist hat jahrelang in Australien gelebt.) Die dem Menschen unverträgliche Naturbeschaffenheit führt zum Delirium (T. 164–166). Die Passage ist der Höhepunkt des Werkes.
- Ab T. 167 beginnt ein Nachspiel, das uns in die aggressive, kontrastreiche Welt des Anfangs zurückzwingt. Nach einer kurzen Gedankenpause (G.P. T. 186, die Spannung gestisch möglichst intensiv vermitteln) folgt ein Schluß mit höchst aggressiven Spielvorschriften und Dynamiken. Einen Eindruck von Unerbittlichkeit vermitteln die Takte 193–195 in der Viola:

- bars 138–142: The undulating motion of the right arm (*legatissimo, ponticello estremo*) is more important than obtaining precise pitches with the left hand. Nevertheless, the line should be followed.
- bars 147–152: Play these bars very much like soloists while following a certain rhythm so that the sequence of music (impulses) can still be noticed.
- bars 152–153: Intone the low d very colorfully.
- bars 153–166: All players without vibrato so that the quarter-tone changes can be heard well. Discreet glissandi, long, detached and stuttering notes, little change of tone and dynamics, dry, soft pizz. impulses of the left hand in a practically stationary tempo. This should convey an impression of vastness, solitude, heat, peace, a shimmer in the air, the snapping of dry twigs, such as one might experience in the desert of Central Australia (the composer lived in Australia for many years). The impossibility of man to cope with this inhospitable nature leads to delirium (bars 164–166). This passage is the climax of the work.
- Beginning at bar 167, an epilogue forces us back into the aggressive, contrasting world of the beginning. A short rest (general pause at bar 186, but keep the tension as much as possible) is followed by a finale with very aggressive performance markings and dynamics. Bars 193–195 in the viola convey a feeling of inexorableness:

unabhängig von VC. u. C-b. 50 impulse auf einen grundschlag von $\text{♩} = 192$

(mf-f) in knappen, auf- bzw. abstrichigen schüben, Legno ohne mit dem bogen von den saiten abzuhoben

poco

sulla II.

ff *3:7* *3* *3* *fffz arco* *fffz* *p* *ff*

193 194

gliss. *3* *2:5* *sulla III.* *gliss.* *fffz arco* *fffz* *f arco*

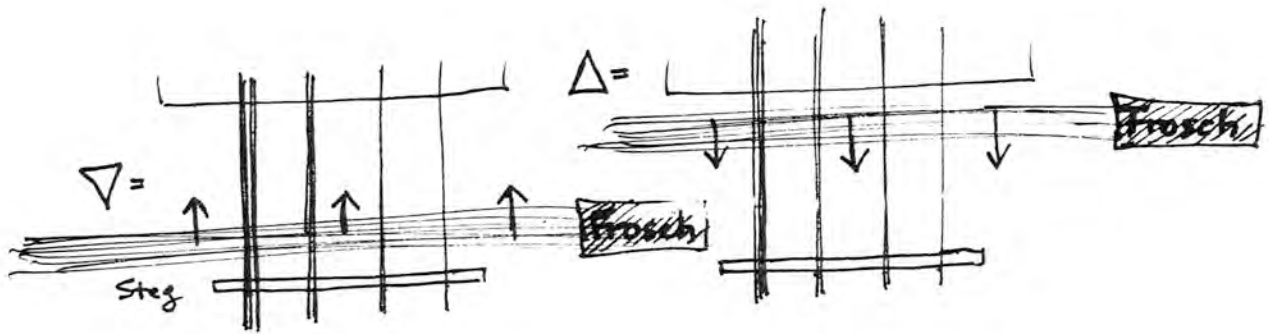
Schon zu Beginn schreibt Hidalgo in allen Stimmen eine Fingerschlagsequenz (ohne Bogen) im *ppp~pppp* vor. Im Gegensatz zu Parallelstellen anderer Werke, in denen man häufig mit der Schwierigkeit der Hörbarkeit zu kämpfen hat, ist hier eine Dynamik, die nur wenig über dem „Nichts“ liegt, geradezu erwünscht. Aufgrund seines viel größeren Resonanzkörpers genügen dem Kontrabaß ganz leichte Fingerschläge auf die Saiten, ohne sie herunterzudrücken, während auf der Viola die Saiten bis auf das Griffbrett zu schlagen sind, um die Tonhöhen in etwa anzudeuten. Der Cellist wird sich in der Mitte der beiden Techniken arrangieren müssen.

In T. 15/16 ist ein Wechsel in den „Saitenschlüssel“ notiert. Die vier Zwischenräume der Notenlinien legen die Saiten wie vorgeschrieben – von unten nach oben – fest.

Die hohlen Keile über den Noten bedeuten Strichrichtungen bei normaler Bogenhaltung am Frosch (al tallone), schiebend vom Steg zum Griffbrett und zurück, also nicht vom Frosch zur Spitze ziehend (s. Sciarrino, *Tre Notturmi*, 3. Satz: *spazzolando*). Es entsteht ein schnarchendes Geräusch.

Right at the beginning of the piece, Hidalgo calls for a sequence of finger attacks in all parts (without bow) in *ppp~pppp*. Unlike such parallel passages in other works, where the player has difficulty making such effects audible enough, here the composer prescribes a dynamic which is just slightly above the non-existent. Thanks to the much larger resonant body of the double bass, this player only has to tap the strings lightly without depressing them. The violist, however, has to depress the strings down to the fingerboard in order to come close to the notated pitches. The technique required from the cellist here is midway between that of his partners.

In bars 15/16, there is a change in the "string clef". The four spaces between the lines of the staff correspond to each of the four strings, from low to high. The open wedges above the notes indicate the direction you should bow while holding the bow normally at the frog (al tallone) and pushing it from the bridge to the fingerboard and back; it is thus not drawn from the frog to the tip (see Sciarrino, *Tre Notturmi*, third movement, *spazzolando*). This produces a grating noise.



Die unterschiedliche Höhe der – unabgedeckten! – Saiten bewirkt unterschiedlich hohe und tiefe Klangfarben.

Die Ponticello-Linie unter dem System bedeutet immer auf dem Steg, nicht am oder nahe dem Steg.

T. 19: analog T. 15, aber auf anderen Saiten. Das abschließende Pizzicato \ominus ist als ein scharfes Fingernagelpizzicato gedacht.

The different pitches of the open strings yield tone colors of varying sonorities.

The ponticello line below the staff always means on the bridge, not at or near the bridge.

Bar 19 is analogous to bar 15, but with other strings. The final pizz. \ominus is intended as a hard left-hand fingernail pizz.

Manuel Hidalgo: „Seguiriyas d'Estútgär y la Plaza Hélderlin“ für Viola, Violoncello und Kontrabaß (1984)

In dem 1984 komponierten Werk *Seguiriyas ...* des Andalusiers Manuel Hidalgo mischen sich herkömmliche klangliche Elemente mit geräuschähnlichen oder gar Geräuscheffekten. Dies geht einher mit neu hinzukommenden Spielarten, die uns bisher fremd geblieben waren.

The Andalusian composer Manuel Hidalgo composed *Seguiriyas ...* in 1984. It mixes traditional sounds with noises and contains some technical effects and actions encountered here for the first time.

$\text{♩} = 100$ *senza arco, soltanto la mano sinistra**

Vla. *[ppp ~ pppp]*
*senza arco, soltanto la mano sinistra**

Vc. *[ppp ~ pppp]*
senza arco, soltanto la mano sinistra

Kb. *[ppp ~ pppp]*

* nur die linke Hand, ohne Verwendung des Bogens
left hand only, without use of the bow

4

Vla.

Vc. *ffz* *ffz*

Kb. *ffz*

© 1985 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

7

Vla. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Vc. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Kb. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

3x

pizz. 0

f pizz.

f pizz. 0

f

12

Vla. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Vc. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Kb. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

arco (al tallone)

mp

PONT.

legno "sfz" (trem. verticale)

f pp "sfz" pp

arco (al tallone)

mp

"sfz"

17

Vla. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Vc. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Kb. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

al tallone

pp

poco

mp

f

arco (al tallone)

mp

f

arco

pp

legno "sfz"

f

"sfz"

- T. 22: Resultat: mehr Geräusch als Klang.
 T. 27, 2. Hälfte: um das *dal niente* realisieren zu können, beginne man *sul tasto*.
 T. 32/33: 1. und 3. Finger auf der D-Saite leicht aufsetzen, damit ein klar erkennbarer Ton vermieden wird. Dies gilt auch für alle übrigen Stellen, an denen durch Aufsetzen eines einzigen Fingers keine Flageolettöne zu erzeugen sind. Das Resultat soll ein „abstrakter“, mit der angegebenen Tonhöhe gefärbter Klang sein. Bogenstrich im Kreis (V)⊕ heißt immer: viel bzw. ganzer Bogenzug.
 T. 35/36: zunächst mit dem Bogenholz „normal“ viel durchziehend, T. 36 ebenfalls *legno*, aber „schiebend“; Ende T. 36 wie T. 35.
 T. 37: wie T. 35, aber mit Bogenhaaren.
 Die Takte 35 bis 37 sind in der Abfolge der unterschiedlichen, sich mit Abweichungen wiederholenden Spielarten recht schwierig zu gestalten. Deshalb ist größte Sorgfalt geboten. Man achte auch auf die linke Hand: mit Griff und ohne Griff!

- bar 22: One should hear more noise than musical sounds.
 bar 27, second half: In order to realize the *dal niente*, you must begin *sul tasto*.
 bars 32/33: Place the first and third fingers lightly on the d string to avoid producing a distinct tone. This also applies to all the other passages at which harmonics are to be avoided when placing only one finger on the string. What we should hear is an „abstract“ sound which merely suggests the given pitch. A bow stroke in a circle (V)⊕ always means: a large amount of bow, possibly even the entire bow.
 Bars 35/36 are to be played „normally“ at first with the wood of the bow drawn quite expansively. Bar 36 is also *legno*, but the wood is now „pushed“; the end of bar 36 is like that of bar 35. Bar 37 is like bar 35, but now the hairs of the bow are to be used. Bars 35 to 37 are quite hard to play because of the sequence of varying actions that are repeated with modifications; the greatest care should be taken here, whereby the left hand should not be neglected, whether it is stopping or not!

- T. 50: Die Vorschrift *trem. vert.* ist für Bratschisten (und Geiger) irritierend, da auf den Saiten immer „horizontal“ gespielt wird. Auch hier „schiebend“, aber Tremolo. Am besten beginnt man in der Bogenmitte (Dynamik), damit die Wechsel im folgenden Takt von den Bogenhaaren zum -holz sicher in der Hand geführt werden können.

- bar 50: The term *trem. vert.* is somewhat perplexing for viola (and violin) players since one always plays „horizontally“ on the strings. You have to „push“ here too, but with tremolo. It is best to begin in the middle of the bow (dynamics), so that the alternating use of the hairs of the bow and the wood in the following bar can be effected with a sure hand.

T. 60 Fingerschlag: ein kurzes, deutlich hörbares h.
 T. 64: Das obere System verlangt einen geschobenen Bogenstrich, diesmal jedoch am Griffbrett beginnend mit kleinen Attacken in Richtung Steg (s. T. 15) und zurück usf. Das untere System realisiert man am besten in der 4. Position mit kurzen linke-Hand-Pizzicati deutlich vernehmbarer Tonhöhen.
 T. 69: oberes System wie vorgeschrieben durchhalten, unteres System sehr leichte Fingerschläge (s. T. 1-8).

bar 60, finger attack: a short distinct b.
 bar 64: The upper stave calls for the bow to be "pushed", but this time starting at the fingerboard and moving with little attacks towards the bridge (see bar 15) and back, etc. The lower stave is best played in the fourth position; we should hear clearly discernible pitches produced by short pizzicati of the left hand.
 Bar 69, upper stave should be maintained as indicated, while the lower stave calls for very light finger attacks (see bars 1 to 8).

In T. 98 kommt eine weitere Spielart aufeinanderfolgender Noten hinzu: dieselbe Technik, die beispielsweise in T. 15 mit den Bogenhaaren ausgeführt wurde, übernimmt nun die Hand. Hinsichtlich einer klanglich befriedigenden Realisation hat sich herausgestellt, daß die Benutzung der Außenfläche des kleinen Fingers und der Hand die optimale Lösung darstellt.
 T. 103: Für den ersten notwendigen Schwung schlage ich - entgegen Hidalgo's Vorschrift - einen Abstrich vor (diesen Takt also mit umgekehrtem Strich spielen); im folgenden Takt Ausführung wie notiert.

In bar 98, we must master a new action requiring repeated notes: the hand must now execute the same technique that was previously (bar 15) entrusted to the hairs of the bow. I found that the best way to realize this effect was to use the outer side of the little finger and of the hand.
 bar 103: To gain the necessary momentum at first, I recommend using a down-bow, contrary to Hidalgo's indication; thus, take this bar with the opposite bowing, and the following bar as notated.

165 *pizz. ⌒* *legno* *arco* *legno* *(trem. vert.)* *f*⁺

PONT. *ff* PONT. *legno*

173 *pp* *f*⁺ *f* *f* *f* *f*

pp *(pp)* *ff* *pizz. ⌒* *pp*

$\text{♩} = 63$

T. 165: Das Pizzicato direkt am Steg (nicht Pizzicato der Saite am Steg) ist für die Viola nicht ohne Gefahr für den Steg und für seine Position. Ich empfehle daher ersatzweise ein Pizzicato an der Griffbrettecke, an der die C-Saite vorbeiläuft. Auch hier ist – vor allem im *ff* – Vorsicht geboten!

T. 172: Schräggestrichenenes Tremolo, um ein Abrutschen zu verhindern. In den Pausen den Bogen auf dem Steg liegen lassen, um Aufsatzgeräusche der Bogenstange zu vermeiden. Die linke Hand führt Pizzicati auf verschiedenen Saiten aus.

Im T. 178 wechselt die rechte Hand zu der unter T. 165 beschriebenen Spielart. Gegenläufige Dynamik beachten! Das *pp* äußerst leise beginnen, damit das Crescendo zu einem für das Griffbrett gefahrlosen *ff* geführt werden kann.

Von dieser Stelle an wiederholen sich die erklärten Spielarten in kleinen Varianten bis zum Schluß. Ein präzises Erarbeiten der ersten Hälfte dieses Werkes zahlt sich in der zweiten aus.

Man führe das Werk so detailgenau wie möglich auf und vermeide jede Art von „Interpretation“. Ein quasi maschineller Ablauf verhilft dem Werk zu der vom Komponisten gewünschten distanziert-noblen Wiedergabe.

bar 165: The pizzicato directly at the bridge (not a pizz. of the string at the bridge) can be dangerous for the bridge and its position on the viola. Instead, I would recommend a pizz. at the edge of the fingerboard next to the c string. Be careful here too, particularly at *ff*.

bar 172: Obliquely bowed tremolo in order to prevent sliding off. During the rests, leave the bow on the bridge so that one does not hear the sound of the wood of the bow touching the bridge. The left hand plays pizzicati on various strings.

In bar 178, the right hand shifts to the technique described at bar 165. Pay attention to the contrary dynamics! Begin the *pp* very softly so that the crescendo can progress to a *ff* without danger to the fingerboard.

From here on to the close, the techniques which have been explained are repeated with minor variants. It pays off in the second half to have thoroughly worked out the first half. The work should be played as precisely as possible, without emotion! A practically mechanical execution helps you obtain the noble, reserved effect which the composer desires.

Nicolaus A. Huber: „Trio mit Stabpandeira“ für Viola, Violoncello und Kontrabaß (1983)

Das *Trio mit Stabpandeira* gehört zu Nicolaus A. Hubers Rhythmuskompositionen. Tempo-, Dauern- und Hülldauerproportionen sind von der „natürlichen Beschleunigung“ abgeleitet, die sich aus der bekannten Fibonaccireihe ergibt: 1 2 3 5 8 13 21.
Trotz der ausführlichen Legende können sich an einigen Stellen Fragen ergeben.

The *Trio mit Stabpandeira* is one of N. A. Huber's rhythm compositions. The various proportions, e.g. tempo and duration, are derived from the "natural acceleration" resulting from the Fibonacci numbers: 1 2 3 5 8 13 21.
Despite the detailed performance instructions, some questions might still arise at certain passages in this work.

T. 2: Hier sollen alle Zweifel mit folgender Schreibweise ausgeräumt werden:

bar 2: Notated in the following manner, the chord should be perfectly clear:

T. 3 und folgende behalten diesen Griff während der nachfolgenden rhythmischen Strukturen in zum Teil unterschiedlicher Dynamik in den drei Stimmen bei.

bar 3: This fingering is kept here as well as during the following rhythmic structures, where all three parts play in occasionally varying dynamics.

16 *senza vibr.* *gliss.* B.w. *gliss.* 21 21 13 „mechanisch“ (Bogenspitze) *simile*

(*ff*) *mp* *p* *ppp* dicht am Greiffinger *mp*

△ ▲ so hoch wie möglich,
Greiffinger dicht neben dem Bogen (normale Kontaktstelle)
△ ▲ as high as possible,
stopping finger very close to the bow (normal point of contact)

T. 19: Geräusch durch poco pressato des Bogens unterstützen.

bar 19: Support the *Geräusch* (“noise”) with a poco pressato of the bow.

43 *am Griffbrett* *mp* *am Griffbrett* II III *mp* *Pizz.* *ff* *am Griffbr. arco* *mp* *sul A Pizz.* *f*

T. 48: Wegen möglicher schwieriger Ansprache besser umschreiben:

bar 48: The chord will probably speak better if played in the following manner:

69 (am Steg) 3x *ppp* 3 *ca. 9* 3 3x 5

T. 69: Die hier und auch später auf diese Weise bezifferten Wiederholungen beziehen sich auf die absolute Anzahl des zu spielenden Taktes; hier demnach insgesamt dreimal spielen (nicht dreimal wiederholen!).

bar 69: The repetitions indicated in this manner here and elsewhere do not refer to the number of repetitions, but to the number of times the bar is to be played altogether. Thus, this bar should be played three times altogether.

(am Steg) - - - Pizz.

[♩ = 120]
ord. arco
s.vibr. c.vibr. mp

♩ = 80

Bogenspitze

13
trem. rit. - al (♩)

♩ = 40 möglichst wenig Bogenwechsel

ppp

(10 ♩ + 3 ♩)

- T. 81-89: Die Pizzicati am Steg in der gewünschten Dynamik ergeben in der Praxis lediglich ein (gewolltes) Klopfgeräusch.
- T. 93: unter der Klammer 13♩: Für die Dauer von zehn Vierteln gleichmäßig, ohne Temporuck das Tremolo ritardieren, dann stufenlos in die Viertelnoten übergehen.
- T. 94: gemeint ist:

- bars 81-89: The pizzicati at the bridge in the desired dynamics should actually produce only an (intended) rapping sound.
- bar 93: The 13♩ below the brace: Even tremolo ritardando without abrupt modification of tempo, ten quarter notes long, seamlessly sliding into the last three quarter notes.
- bar 94: This is what is meant:

♩ = 120 ac - - - cel. - - - al

128 vibr. fff

♩/2

♩/1

♩/2

♩/3

♩ = 200 (♩ = 100)

fff - - - ppp

- T. 129ff: Um die unterschiedliche Anzahl der Vibratoschläge pro Viertelnote zu verdeutlichen, benutze man eine deutlich größere Vibrato-Amplitude.

- bar 129 and following: In order to make the differing number of vibrato oscillations per quarter note more distinct, you should use a noticeably broader vibrato amplitude.

(pizz.) (13)

142 pp

sim. auf Vc. achten

Vc. hat Tempo wie Vla./Kb.

f

(5)

(4)

(4)

(4)

(4)

f

3 3

- T. 142/143: Die Achtelbewegung bleibt rhythmisch unverändert. Erst die Triolen sind langsamer.
- T. 145: immer mit leerer A-Saite.

- bars 142/143: The eighth-note motion remains rhythmically unchanged. Only at the triplets does it become slower.
- bar 145: Always with open a string.

T. 152, T. 163-167: Deutliches Hervorheben der unterschiedlichen rhythmischen Strukturen durch kurze Bogenakzente auf die mit Akzenten versehenen Zeitwerte.

bars 152, 163-167: Distinct emphasis of the different rhythmic structures by short bow accents on the accented rhythmic values.

*)
 ♩ = 60 *ritardando* *al* ♩ = 30 ♩ = 60

*) das rit. ist so auszuführen, daß die Töne immer ♩ = 60 = 1 dauern, die Pausen zwischen den Tönen das rit. erzeugen. Die Pausen dehnen sich also von 0^{II} - 1^{II}.
 *) play the rit. with every tone having a duration of ♩ = 60 = 1; the pauses between the tones are to create the rit. They are therefore changing from 0^{II} to 1^{II}.

T. 177: Achteltonschritte! Eine Hilfe ist das Unisono mit Violoncello und Kontrabaß auf dem neunten Ton. Man beginne diese Passage nicht mit Rutschen des Griffingers, sondern mit minimalem schrägen Abrollen über die Fingerkuppe.
 T. 187ff: nahtlose Übergänge in den Skalen.

bar 177: Eighth tone steps! The unison with the violoncello and double bass on the ninth note will help. Begin this passage not by sliding the stopping finger, but by very slightly rolling the finger pad diagonally on the string.
 bars 187-208: Relaying of the scales from one instrument to the next as seamlessly as possible.

♩ = 80
 in der Mitte der Saite anstreichen (hohler Klang)
 bow in the middle of the string (hollow sound)

♩ = 60 ♩ = 80 ♩ = 60 ♩ = 80
 (Mitte der Saite)

T. 216: Man versuche durch Schrägstellung des Bogens in die Mitte der Saite zu gelangen:

bar 216: Placing the bow obliquely on the string, try to reach into the middle of the string:



Den Bogen in den Pausen nicht abheben, um Geräusche der Neueinsätze zu vermeiden.

In order to avoid the sound of renewed attacks, do not lift the bow during the rests.

T. 233–237: Vgl. T. 129ff. Hier gelten die Vibratoschläge zunächst pro halbe Note, dann für dreifach punktierte Viertelnoten. Die letzte Figur vor der *Sirene* ist *senza vibrato* zu spielen!

bars 233–237: See bars 129 and following. Here, the vibrato oscillations first apply to each half note, then to triple-dotted quarter notes. The last figure before the *Sirene* is to be played *senza vibrato*!

$\bullet = 60$
mit Bogen senkrecht geschlagen (dumpfer Klang)

245 $\ast \rightarrow 5$

mit Bogen senkrecht geschlagen (dumpfer Klang)
 $\ast \rightarrow 5$

Stabpandeira (Kb.) $\bullet = 112$

L. Hand
R. Hand

l.H. r.H.
[Einsatz]

r.H. schüttelt Stabpand. im angegebenen Rhythmus, l.H. macht die Akzente

ff 3 6 3 3 2x

T. 245ff.: Die Saiten werden mit der linken Hand abgedeckt. Die vorgeschriebenen Rhythmen werden nur mit den Bogenhaaren in der oberen Bogenhälfte auf die C- und G-Saite geschlagen. Die Sechzehntelbewegung läuft durch (s. T. 142/143), solange keine Pausen geschrieben sind.

bar 245 and following: The strings are damped by the left hand. Strike the c and g strings in the prescribed rhythms only with the hairs of the upper half of the bow. The sixteenth-note motion continues (see b. 142/143) as long as there are no rests.

256

$\sim 20-25''$

ppp

T. 256: Abstand der Töne und Länge der Fermaten genau beachten!

bar 256: Pay close attention to the distance between the notes and the duration of the fermatas!

Milko Kelemen: „Phantasmen“ für Bratsche und Orchester (1984/85)

Das Werk wirft mit Ausnahme einer einzigen Passage keine lese- oder spieltechnischen Probleme auf: Es ist konventionell geschrieben und folgt dem klassisch-romantischen Vorbildern in vorzugsweise virtuosem Stil.
Im 2. Satz erscheinen in Takt 349 und fortlaufend ab Takt 351 Tonrepetitionen, die der Erklärung bedürfen.

Except in one passage, the work does not present any particular notational or technical difficulties. Composed in 1984, the work is written conventionally and reflects the spirit of Classical and Romantic models, particularly those of a virtuoso nature.
In the second movement, in bar 349 and then recurrently starting at bar 351, there are repetitions of notes which require elucidation.

The musical score consists of five systems of music. The first system (measures 346-350) shows a violin part with a tempo marking of quarter note = 132. It includes fingerings (e.g., -1, -2, 3, 0, 2, 1, 3, 4), dynamics like *pizz.* and *arco*, and articulation marks. The second system (measures 349-350) features a tremolo section labeled *tremolo / alla corda* and *sul C*, followed by a section with *accel. e cresc. poco a* and *sul G*. The third system (measures 352-353) is marked *poco* and *sim.*. The fourth system (measures 355-356) continues the tremolo-like texture. The fifth system (measures 358-359) includes *ord.*, *c.l.b.*, *pizz.*, and *ord.* markings, along with complex fingerings and dynamics.

*) Repetitionen mit immer neuem Finger, Tonhöhe ungefähr (Δ)
Repetitions always with another finger, approximate pitch (Δ)

♩ = 144
Bartók
pizz. ord. -4
übertr. Bogendruck pizz. hinter d. Steg arco
360 2 1 0 3 1 2 3
V V 2 vertikales gliss.

363 c.l.b. Bartók arco -3 4 pizz. (pizz.) arco -3 4 c.l.b. pizz. hinter d. Steg
s.p. 3 4 4 + + -2 + + 4 (+) s.p. 3 4 4 2 1
Ausführung:

366 arco übertr. Bogendruck pizz. Bartók arco -1 3 G.P. 1 2
pizz.

372 ff V 0 -1 1 3 4 4 V 2 4 3 -2 0 1 2 3-3 V
3 5 5 II 5

375 I ff V 4 3 1 5 V
-3 4 -3 2 0 5 2 4 3 1 5 V

Gemeint ist ein möglichst schnelles Bogentremolo alla corda, während in der linken Hand die Finger sehr schnell ausgetauscht oder abgerollt werden (4 3 2 1 2 3 4 3 ...). Will man meinem Vorschlag folgen, so spiele man Takt 349 auf der C-Saite, um ein *ff* zu realisieren. Koordination der linken und rechten Hand sowie exakte Tonhöhen sind nicht unbedingt notwendig. Es sollte jedoch wahrnehmbar sein, daß es sich ab Takt 351 (sul G: 3 2 1 2 3 4 3 ...) für jeweils ein oder mehrere Viertel lang um etwa dieselbe Tonhöhe handelt. Um dies zu verdeutlichen, schlage ich kurze Einschnitte vor den Tonwechslern mit Akzent auf jedem neuen Ton vor. Diese Linie führt in den dritten Teil der Solokadenz, der noch *fürioser* zu interpretieren ist (Kelemen: „quasi durchdrehend“); sie wird noch spannungsgeladener, wenn man dem über sieben Takte reichenden *accel. e cresc. poco a poco* folgt.

What the composer wants here is a bow tremolo alla corda played as fast as possible, while changing or rolling the fingers of the left hand very quickly (4 3 2 1 2 3 4 3 ...). If you want to follow my suggestion: play bar 349 on the c string in order to realize a *ff*. Although it is not absolutely essential to coordinate the left and right hands and obtain exact pitches, it should be clear that we are hearing more or less the same pitch on each quarter note, or over several quarter notes, starting at bar 351 (sul g: 3 2 1 2 3 4 3 ...). To make this easier to hear, I suggest adding short caesurae before the change of notes, with an accent on each new note. This line leads into the third part of the solo cadenza which is to be interpreted still more “*fürioso*” (Kelemen said: “almost cracking up”). The tension builds up even more when the musician follows the composer’s prescribed *accel. e cresc. poco a poco*, which spans seven bars.

Bruno Maderna: Viola (1971)

Der Interpret muß entscheiden, wo er die Ausführung dieser Komposition beginnen und enden will. Er kann – wenn er will – dem gegebenen Verlauf folgen, oder er kann an einem Punkt seiner Wahl beginnen. Fragmente und Sektionen dazwischenschieben, das vorhandene Material erschöpfen und ein Ende nach seinem Geschmack 'finden', so daß sowohl eine 'geschlossene' als auch eine 'offene' Form resultieren kann. Es ist nicht notwendig, die gesamte Komposition zu spielen; auch ein Teil von ihr kann genügen. Es ist andererseits auch möglich, einzelne Abschnitte oder Fragmente zu wiederholen (auch mehrere Male); in diesem Fall – aber immer den Text respektierend – sollen je verschiedene Phrasierungen, Metren, Dynamiken, Tempi und Akzentuierungen 'erfunden' werden.

Wer sich mit Madernas Viola beschäftigt, begibt sich auf das Feld der Improvisation. Hier ist jedoch nicht die freie Improvisation gemeint, da ein exakt vorgeschriebener Notentext zugrundegelegt ist. Madernas Ausführungen weisen auf eine Interpretation der freien Entscheidung hin. Demnach ergeben sich drei unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten:

1. Das Werk von vorne bis zum Schluß zu spielen.
2. Die „organisierte“ Interpretation, d.h. eine vor der Aufführung festgelegte Fassung, die jederzeit in derselben Form wiederholbar ist.
3. Die freie Improvisation. Unter genauer Kenntnis des Notentextes wird der Ablauf des Werkes während der Aufführung frei entschieden.

Unter Bezugnahme auf mündliche und schriftliche Äußerungen Madernas können wir annehmen, daß die aufgezeigte dritte Möglichkeit der Interpretation seinen Vorstellungen am nächsten kommt. Freiheit des Neuschaffens auf der Grundlage festgelegter Details, das Werk neu erstehen zu lassen im Moment der Aufführung: diesem geistigen Abenteuer muß sich jeder Interpret seiner Werke aussetzen.

Der Notentext ist verständlich notiert; besondere Spielarten sind im Text selbst erwähnt:

<i>legatissimo ugualissimo</i>	= so legato und gleichmäßig wie möglich
<i>una arcata sola</i>	= auf einen Bogenstrich
<i>sciolte</i>	= getrennt spielen
<i>balzato</i>	= gesprungen, spiccato
<i>arco battuto alla punta</i>	= mit den Bogenhaaren an der Spitze geschlagen
<i>svanendo</i>	= verschwindend, decrescendo al niente
<i>delicato</i>	= zart

Fingersatzempfehlungen:

The performer must decide where to begin and end this work. If he wishes, he can follow the score as written, or he can choose his own starting point, interpolate fragments and sections, exhaust the material which is presented and conclude the way he likes. The result is either a 'closed' or 'open' form. It is not necessary to play the whole work; it can be enough to play only a part of it. On the other hand, it is also possible to repeat various sections or fragments (several times too); in this case, the performer should 'invent' different phrasings, meters, dynamics, tempi and accents, while always respecting the text.

Working on Maderna's Viola means to enter the domain of improvisation. But not free improvisation, since the basic substance of the piece is a meticulously notated score. Maderna's verbal explanations (see above) suggest an interpretation which lets the performer make his own decisions. This leads to three different interpretative possibilities:

1. The work can be played from beginning to end.
2. The interpretation is "organized", i.e. a version is established before the performance, and it can be repeated at any time in the same form.
3. Free improvisation. On the condition that the performer is perfectly familiar with the music, he can freely determine the course of the work during the performance.

Considering what Maderna has said and written about his work, it can be assumed that the third possibility of interpretation is the one that comes the closest to his concept. Having the freedom to create anew on the basis of certain fixed elements, and to give the work a forever new and changing form at each performance: everyone who performs Maderna's works must be ready to embark on this intellectual adventure.

The music is notated comprehensibly; special techniques are explained in the music itself:

<i>legatissimo ugualissimo</i>	= as legato and even as possible
<i>una arcata sola</i>	= on one bowing
<i>sciolte</i>	= detached
<i>balzato</i>	= bounced, spiccato
<i>arco battuto alla punta</i>	= hit with the hairs at the tip of the bow
<i>svanendo</i>	= disappearing, decrescendo al niente
<i>delicato</i>	= delicately

Suggested fingering:

(♩ = 60-72)

p, sereno

legatissimo ugualissimo *una arcata sola*

il più ppp e il più veloce possibile

4 3 1 4 -2 1 3 3 2 3 3 4 -1

sciolte

V 4 2 1 0 4

ff

V 1 4 2 3 1 2 1

pp, leggerissimo

V -1 3 4 4

mp

V 1 0 4 1

arco jetez

V 3 4 -4 3 1

pp

$\text{♩} = 42-52$

pizz.

arco

gliss.

ff

f

p

mp

ff

V 5(4)

balzato

pp

pp

mp, dolce

V 3 6

V 7(8)

pp

4|| 4|| 3|| 5||

f *ff* *ff* *ff*

ord. ord. ord.

Bogendruck so stark, daß es nur noch knarrt

20|| 1 (auswechseln!)

p sub. 1 1 1 *sim.* -1 (poco gliss.) 3

starr einhalten

etwa Griff- Sexte tiefer als I beginnen, etwa Terz höher enden

→ im Halbflageolet überaus schnell hochfahren

- S. 50, Z. 3: Auch hier – vom Bogendruck zum Flageoletklang – immer unhörbar in den nächsten Klang übergehen.
- Z. 3 Ende/S. 51, Z. 1: am Sequenzende übermäßiger Bogendruck bis zum „Knarren“ des Tones.
- S. 51, Z. 2: etwa in der Mitte der Figur den Ton in der Oberstimme (klingendes d^3) gegen den 1. Finger auswechseln, damit auf der d^1 -Saite die vorgeschriebenen Töne erreicht werden. Zum Ende des Werkes hin wiederholen sich Spiel- und Strichvorschriften, die bereits beschrieben und behandelt wurden, in anderer oder ähnlicher Form.
- Für das gesamte Werk sei besonderes Augenmerk auf die graphischen Abstände einzelner Impulse gerichtet, die in Zeitabstände umzusetzen sind, sowie auf die durchgehenden Zeitangaben und den Hinweis *formaler Rhythmus* über dem Notentext.

page 50, line 3: This also calls for a consistently imperceptible transition into the next sound, here: from bow pressure to harmonics.

line 3, end/page 51, line 1: The end of the sequence requires so much bow pressure that the tone only “creaks”.

page 51, line 2: At about the middle of the figure, change the note in the upper part (actual pitch d^3) with the first finger, so that the indicated notes can be obtained on the d^1 string. Towards the end of the piece, performance and bowing actions which have been previously treated and described recur in similar or varying forms.

Throughout the work, pay close attention to the graphic distance between individual impulses, which are to be interpreted in terms of time, as well as to the continuous time indications and the mention *formaler Rhythmus* (“formal rhythm”) above the music.



Salvatore Sciarrino: Tre Nottumi brillanti (1974)

Die *Tre Nottumi brillanti* des Sizilianers Salvatore Sciarrino sind im Auftrag des bekannten italienischen Bratschisten Piero Farulli (Quartetto Italiano) für seine Schüler geschrieben worden, um sie mit Neuer Musik vertraut zu machen. Es sind drei hochvirtuose Sätze, die sehr große Fingerfertigkeit, absolute Bogenbeherrschung und Schnelligkeit im Wechsel der Spielarten und der dynamischen Grade erfordern.

Im gesamten Werk erklingt kein einziger „normaler“ Ton. Es ist ausschließlich von Flageolettpassagen in vielfältigen Farben durchzogen, die sich mit einem sehr leichten, möglichst präparierten Bogen (vgl. Hespos, *bratschgeschloif*) optimal realisieren lassen.

Die Dynamikskala ist im untersten Bereich angesetzt: von *o* = „nichts“ über „quasi wahrnehmbar“ usw. bis zum (Flageolett-)„ff“. Daher ist es wichtig, das „nichts“ wörtlich zu nehmen und die Dynamik äußerst ökonomisch einzuteilen.

Die mit **** versehenen Stellen im 3. Satz ergeben ein schnelles Zischen, das durch Hin- und Her„wischen“ mit den Bogenhaaren zwischen Steg und oberer Griffbrettgegend hervorgerufen wird. Sciarrino verwendet die Bezeichnung *spazzolando* = bürstend (vgl. Hespos: *spazzolare col legno*). Im Übergang von der 6. zur 7. Zeile (****) ist diese Bewegung darüber hinaus mit *accelerando* versehen, d.h. man kann mit Einzelbewegung des Bogens pro Ton beginnen, danach verdoppeln und am Ende der Figur in sehr raschem Tremolo ankommen.

Ich möchte vorsichtshalber auf folgende Besonderheit hinweisen: Die übliche Schreibweise für tremolo () bedeutet bei Sciarrino *gettato*; die Bezeichnung für tremolo sieht ähnlich aus: .



Man wird sich die Bogenstriche derart einrichten, daß *gettato*-Passagen immer in der oberen Bogenhälfte durchgeführt werden können. Unter zusätzlicher Berücksichtigung der dynamischen Vorschriften (Echos!) ergeben sich kaum andere Bogenstrich- und Fingersatzmöglichkeiten als die in den folgenden Ausschnitten aller drei Sätze gezeigten.

The *Tre Nottumi brillanti* by the Sicilian composer Salvatore Sciarrino were commissioned by the well-known Italian violist Piero Farulli (Quartetto Italiano) to familiarize his students with contemporary music. These are three brilliant, virtuoso pieces which call for great dexterity, a total control of the bow, and the ability to shift rapidly between various techniques and dynamics.

Not one "normal" tone is heard in the entire work. It is permeated exclusively by passages in harmonics of the most variegated colors. They are best realized with a very light bow, possibly prepared (cf. Hespos, *bratschgeschloif*).

The dynamics run on the borderline of audibility: from *o* = "nothing", to "practically inaudible" etc. up to (harmonics) "ff". It is thus important to take the "nothing" seriously and to apportion the dynamics as economically as possible.

The passages in the third piece marked with **** should yield a quick, hissing sound, which is to be produced by "sweeping" the bow hairs back and forth between the bridge and the upper part of the fingerboard. Sciarrino uses the designation *spazzolando* = brushing, sweeping (cf. Hespos: *spazzolare col legno*). At the transition from the 6th to the 7th line (****), an *accelerando* is added to this motion, i.e. you can eventually begin with one motion of the bow per note, then double it, coming to a very rapid tremolo at the end of the figure.

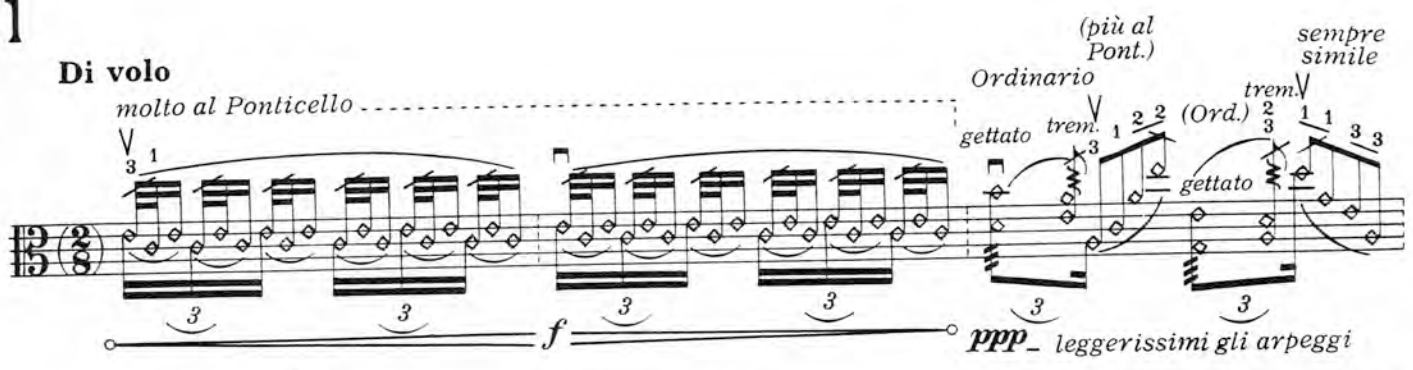
As a precautionary measure, I would like to point to the following distinctive feature: Sciarrino uses the customary notation of the "tremolo" () for the *gettato*; his "tremolo" looks like this: .

The player should plan his bow strokes so that the *gettato* passages can always be performed with the upper half of the bow. Bearing not only this, but also the various dynamics (echos!) in mind, there can hardly be any other bowings or fingering possibilities than those shown in the following excerpts from all three pieces.

1

Di volo

molto al Ponticello -----

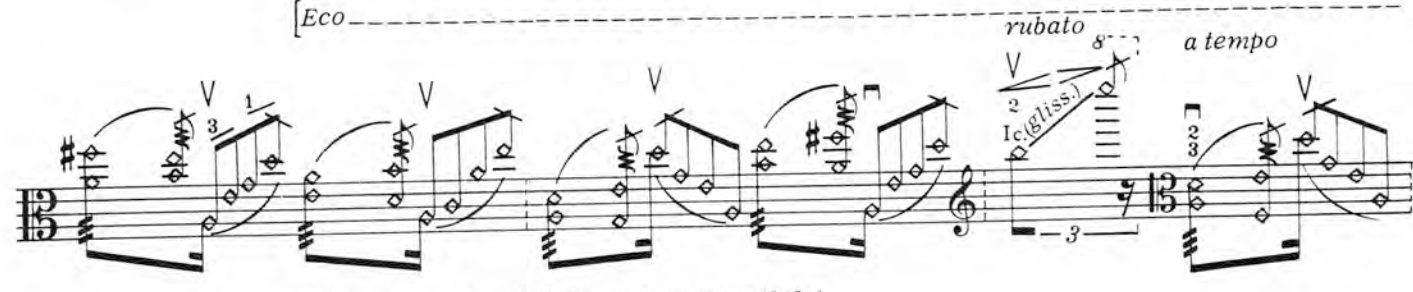


Ordinario (*più al Pont.*) *sempre simile*

gettato trem. *1 2 2* (*Ord.*) *2 3* *1 1 3 3*

ppp - *leggerissimi gli arpeggi*

[Eco -----



rubato *a tempo*

2 *1c (gliss.)* *3*

più p possibile (cioè quasi impercettibile) -

© 1975 by G. RICORDI & C. - s.p.a. - Milano

musical notation with dynamics: *molto al P*, *f*, *al P*, *meno al P*, *ppp*

musical notation with dynamics: *(al P)*, *sempre sim.*, *rubato*, *a tempo*, *[Eco]*, *più p poss.*

musical notation with dynamics: *rubato*, *a tempo*, *flautando*, *3 (al P)*, *gliss.*, *(poco)*, *non rubare*, *[Eco]*, *più p poss.*

musical notation with dynamics: *(non rub.)*, *flaut.*, *molto al P*, *ppp*, *f*, *ppp*, *più p poss.*

(Ord.)

poco f (\rceil) *ppp* \rceil *più p poss.*

(non rub.)

molto al P

flaut...

poco f \rceil *ppp*

2

Scorrevole e animato

(sul Tasto) *Mitte des Bogens beginnen* (sempre senza accenti)

più p possibile, come da lontano

molto al Pont.

Ilc. (gliss.)

f

più p poss.

*) Il maggior numero di oscillazioni possibile nella durata prescritta; eseguire come un vibrato ampio e nervoso, ma senza premere il dito.

5

V

6

(Ord.) 7

5

molto al P.
(IV)

f

più p poss. —

legno

legno

arco

legno

arco

legno

m.al P.

f

(f)

ppp

f

ppp

più p poss. —

f

ppp

arco

legno

arco

legno

arco

legno

arco

legno

arco

legno

arco

legno

arco

f

ppp

ff

f

ppp

f

ppp

più p poss. —

legno

arco

legno

arco

legno

arco

legno

arco

f

ppp

f

ppp

più p poss. —

Musical score for the first system, featuring a bass clef staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes a treble clef staff at the top with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *arco* (arco) marking. The bass staff begins with a *ff* (fortissimo) dynamic, followed by *p subito* (piano subito), *ff*, *sff* (sforzando), and *p sonoro* (piano sonoro). Fingerings and bowing techniques are indicated throughout.

Musical score for the second system, including a tempo marking of $\text{♩} = 60-72$ and the instruction *legare ad libitum*. The score features a bass clef staff with a *ppp* (pianississimo) dynamic and *molto legato* instruction. It includes a *pochiss.* (pochissimo) marking and a *pp, non vbr.* (pianissimo, non vibrato) marking. The system concludes with *un poco vbr.* (un poco vibrato).

Musical score for the third system, featuring a tempo change to $\text{♩} = 104-112$. The score includes a treble clef staff with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The bass staff features a *p < f* (piano to forte) dynamic range, *ff pp ten.* (fortissimo piano tenuto), *ff pp ten.* (fortissimo piano tenuto), and *pp ten.* (pianissimo tenuto) markings.

Musical score for the fourth system, characterized by rapid dynamics and complex rhythmic figures. The score includes a bass clef staff with *tutto ff* (tutto fortissimo), *ff pp* (fortissimo piano), *ff pp ff pp ff* (fortissimo piano fortissimo piano fortissimo piano fortissimo), and *pp sff* (pianissimo sforzando) markings.

Rolf Riehm: Don't cry, mummy isn't here anyway – memories of a temptingly morbid summer (1982)

Don't cry, ... ist in seiner Art, Spielanweisungen zu geben, gewiß eines der ungewöhnlichsten Werke für Solo-Viola. Extreme Spielweisen sind hier nicht Selbstzweck, sondern sind Ausdruck einer inhaltlichen Motivation, die der Komponist in einem Brief an mich so umschreibt:

August 1982, das Fernsehen zeigt zerstörte Stadtteile in Beirut. Am Bildrand ist ein Kinderwagen zu erkennen. Vielleicht sagt jemand: 'Don't cry, mummy isn't here anyway.' Wo liegt die Macht in der Ohnmacht angesichts barbarischer äußerer Brutalität? Sie liegt im rigorosen Festhalten an menschlicher Kultur, das heißt: auch im äußersten Notzustand sich die Fähigkeit zur Unterscheidung zu bewahren. Was bedeutet das für die Musik? Meine Antwort in diesem Stück: einen größtmöglichen Reichtum noch dort zu entfalten, wo der äußere Raum von allen Seiten eingeschränkt ist.

Zu diesem Werk existieren zwei Materiale: ein den realen Klang wiedergebendes und ein „Lese“-Material. Das Lesematerial erleichtert dem Spieler das Studium wegen der erforderlichen Scordatura-Stimmung (c → cis, g → f, d¹ bleibt, a¹ → b¹).

Um die Stimmung für die gesamte Dauer des Werkes zu gewährleisten, empfiehlt es sich, etwa zwei bis drei Wochen vor Studienbeginn ein Zweitinstrument – sofern man regelmäßig mit Normalstimmung zu spielen hat – auf die vorgeschriebene Stimmung zu bringen und diese öfter zu korrigieren. Ich empfehle auch einen Bogen, dessen Bogenstange klanglich geeignet ist (evtl. präparieren, vgl. Hesperos *bratschgeschloif*), bestimmte col legno-Farbeeekte deutlich zu machen.

Ohne auf das komplizierte inhaltliche „Programm“ des Werkes einzugehen, möchte ich mich hier auf Fragen der technischen Ausführung beschränken. Die von mir mit Fingersätzen und Bogenstrichen eingerichtete „Lese“-Stimme (gleich Spielstimme) gibt Hinweise zum Erarbeiten dieses Werkes.

With respect to its technical requirements, Rolf Riehm's *Don't cry, ...* is undoubtedly one of the most extreme works for viola solo. However, the drastic technical requirements are not an end in themselves, but are part of a concept which the composer described to me in a letter as follows:

August 1982. On TV we see Beirut's ravaged neighborhoods. At the edge of the screen, we can recognize a baby carriage. Maybe someone is saying: 'Don't cry, mummy isn't here anyway.' Where is the power in the powerlessness, in face of barbaric brutality? It is in the rigorous adherence to human culture, which means: to maintain the ability to differentiate even in times of greatest need. What does this mean for music? My answer in this piece is to develop the greatest possible profusion in a space limited on all sides.

There are two scores for this work: one that gives the music as it sounds and one to be "read". The "reading" part facilitates the study because of the required scordatura tuning: c → c sharp, g → f, d¹ remains as is, a¹ → b flat.

In order to guarantee that the tuning remains the same for the entire duration of the work, it is recommended to tune a second instrument (inasmuch as one generally plays with normal tuning) to the prescribed tuning about two or three weeks before starting to work on the piece, and to correct this tuning frequently. I recommend using a bow whose wood is suited to bringing out certain col legno color effects sharply (it can also be prepared, cf. Hesperos' *bratschgeschloif*).

Without going into the complex conceptual program of the work, I would like to limit myself here to technical aspects. The "reading" part (here also the performance part) which I have provided with fingerings and bowings offers some clear suggestions to help the performer master the piece.

The image shows a musical score for Viola Solo. It consists of two staves. The top staff is the 'Skordatur' (scordatura) part, and the bottom staff is the 'Lufthauch' (air) part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'wie ein Lufthauch' (like a breath of air), 'etwas wegschleudern' (slightly throw away), 'tasto', and 'Finger all-'. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *ff*. There are also fingerings indicated by numbers 1-4 and 0. A note in the bottom staff is marked '(ungefähre Tonhöhe)' (approximate pitch).

© 1989 by G. RICORDI & CO., Bühnen- und Musikverlag GmbH, München

Wb.2151

V

1 4

ppp

ord.

tasto

1 2

1 4

pppp

mählich heben bis nur noch zart berührend

$f < ff > f$

Finger sim.

30''

tasto mit Holz streichen, sehr lange, heftige Züge

1 V

1 acc.-----

3

3

3

3

3

1

Fingerspreizung:
1 auf III
3 auf IV

I = kurze Pause, wie zum Luftschnappen

7''

20''

acc.-----

(quasi trem.)

sehr stark

noch kurz hektisch hin und her, dann auf Haare drehen, aber immer noch tasto

Halbtriller, quasi vibrato

1) Bogen schräg halten, parallel zum Steg streichen

zwei "Aufgänge"; der zweite, kürzer und gesteigert, wird wiederholt

gleichmäßig immer stärker.

Haare in Richtung pont. verschieben

2) gegeneinander versetzte Gleitbewegung. Immer steigend wieder zurückfallen und etwas höher wieder ansetzen. Lange Bögen.

Bogen well-

lenförmig zwischen pont. und ord. hin- und herbewegen

3) Saite nur ganz schwach berühren, die Wellenbewegung des Bogens geht über in die "Wellenbewegung" der sich heben- und senkenden Finger.

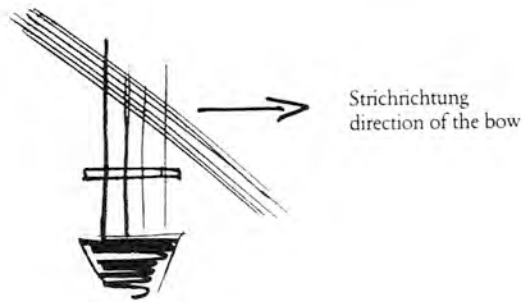
19|| → drei- bis viermal wie ein „riff“

12|| → (Bewegung von vorher exakt aufgreifen und fortsetzen)

5|| ↓

Doppelflageolets in dieser Rhythmisierung und Lagenveränderung

- S. 46/47: Es ist auf gute Intonation zwischen Unter- und Oberstimme zu achten.
- S. 47, Z. 2: Fingerspreizung eine große Terz, so daß infolge der Umstimmung der Saiten eine Prim erklingt. Die graphische Fortsetzung dieser Fingerspreizung bezieht sich hier auf das klangliche Ergebnis, d. h.: während die Intervalle sich nähern, erweitert sich die Fingerspreizung (der 3. Finger auf der tiefsten Saite verschiebt sich weniger weit als der 1. Finger auf der nächsthöheren Saite). Jede Sequenz, außer der vierten, wird tiefer angesetzt. Im zweiten Teil der dritten Zeile versuche man auf der c (cis)-Saite vorsichtig zu vibrieren (leichter Fingertriller) unter Beibehaltung eines stabilen Tones auf der höheren g (f)-Saite. Die unter 1) gewünschte Bogenhaltung bedeutet Beibehaltung der Strichrichtung, also - wie üblich - parallel zum Steg, jedoch mit schräg gestelltem Bogen:



- Es resultiert ein „schmutziger“, sehr brüchiger Klang.
- S. 48, Z. 1: Um voneinander unabhängige Glissandi zu gestalten, beginne man mit dem direkt neben dem 1. Finger aufgesetzten 4. Finger, dann Fingersatz † beibehalten. Die Pfeile am Beginn dieser Passage bedeuten zusätzlichen Bogendruck (•) und Nachlassen (†) desselben.
- Z. 1 Ende/Z. 2 u. 3: Hier bedeutet die Wellenbewegung ein Verschieben des Bogens zwischen *pont.* und *ord.*, das zunehmend enger werdend und ritardierend in ein leichtes Aufheben und Senken der Finger übergehen soll.
- S. 49: Nach der kurzen, collagehaften Unterbrechung durch akzentuierte, „pfeifend“-scharfe Doppelflageolets (dreimal wiederholen!) wird Zuvorgespieltes fortgesetzt.

- page 46/47: Pay close attention to the proper intonation between the upper and lower parts.
- page 47, line 2: Fingers placed as if for the interval of a major third; because of the differently tuned strings, we should hear an unison. The graphic continuation of this finger position refers here to the actual sounding result, i. e. the closer the intervals are becoming, the wider the fingers are spread (the third finger on the lowest string does not shift as far as the first finger on the next higher string). Each sequence, except for the last (the fourth), begins lower. In the second part of line 3, try to play a vibrato on the c (c sharp) string (a loose finger trill) while keeping the tone stable on the higher g (f) string. The bowing indication means: maintain the bowing direction which, as usual, is parallel to the bridge, but place the bow diagonally:

- This should produce a “muddy”, very brittle sound.
- page 48, line 1: In order to play glissandi which are independent from each other, it is best to begin with the fourth finger, which you should place directly next to the first finger; then keep the fingering †. The arrows at the beginning of this passage signify additional bow pressure (•) or a reduction of the bow pressure (†).
- line 1, end/lines 2 and 3: Here, the wavy line means that the bow must be shifted between *pont.* and *ord.* It should become increasingly narrow in scope and ritardando, and ultimately lead to a light pressure and release of the fingers.
- page 49: After the short, collage-like interpolation of accented, ‘whistling’ double harmonics (repeat three times!), you continue with material that has already been encountered.

"Formaler Rhythmus":

(kein vibr.)

Halbtriller

(s.S.6)

Finger batt. (mit rechts)

Teile des Stückes sind wie Bandschnipsel völlig unvermittelt aneinander gesetzt. Immer ganz hart geschnitten, ohne die geringste Pause.

„Formalen Rhythmus“ beachten! (s. Anmerkung am Schluß)

Pay attention to the "formal rhythm"! (see remark at the close)

in immer stärker ansetzenden Druckwellen steigern

4) Finger gleitend anheben

Man achte auf nahtlose Verbindungen der Linien (von der höchsten Saite ausgehend über die mittleren zur tiefsten Saite).

Try to combine the lines seamlessly, from the highest string to the middle ones, and on to the lowest string.

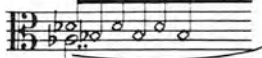
rit. - - - - - wieder

Bogendruck wie oben

II mit demselben Finger berühren, statt der Welle mittels Bogendruck kommt flag - II ins Spiel

3

Prestissimo precipitando

*) Esecuzione:  la seconda delle due note sfiorate non dà, come effetto, alcuna altezza precisa. Eseguire tale procedimento molto al ponticello.

**) Alternando rapidamente le posizioni indicate - Tasto e Ponticello - "spazzolare" la corda con i crini (alla punta, quasi senza scorrimento e senza pressione d'arco).

First system of musical notation in bass clef. It features a complex melodic line with various fingerings (III, II, V) and trills. The dynamics are marked as *ff*, *pp*, *ppp*, *p*, *ppp*, and *ppp*. A *T≠P* section is indicated with a dashed line.

Second system of musical notation in bass clef. It continues the melodic line with dynamics *p*, *pp*, *f*, *mf*, and *ff*. A *T≠P* section is marked with a dashed line and includes the instruction *accel.*

il moto dell'arco
fino al

Third system of musical notation in bass clef. It features a tremolo section indicated by a wavy line and the instruction *tremolo*. Dynamics include *mf*, *f*, *mf*, *ff*, and *pp*. A *T≠P (veloce)* section is marked with a dashed line.

Fourth system of musical notation in bass clef. It includes a tremolo section with the instruction *trem.* and dynamics *p*, *ppp*, *pp*, and *p*. A *T≠P* section is marked with a dashed line and includes the instruction *accel. fino al*.

***) Cominciare 'spazzolando' più lentamente.

Hans Zender: „Hölderlin lesen II“ für Bratsche, Sprechstimme und Live-Elektronik (1987)

Hans Zenders *Hölderlin lesen II*, dem das Fragment „Sonst nämlich, Vater Zeus“ zugrundeliegt, weicht von den anderen in diesem Heft behandelten Werken ab; es handelt sich hier um eine Kammermusik mit zwei ungewöhnlichen Partnern: einer Sprechstimme und einer live-elektronischen Apparatur. Dieser Umstand beinhaltet Schwierigkeiten besonderer Art: neben der Live-Elektronik, die imstande sein muß, bis zu ca. 52" zu verzögern, bedarf es einer männlichen oder weiblichen Sprechstimme mit einem tiefen, dunklen Timbre und einem sehr guten Rhythmusgefühl.

Dem Bratschisten muß gleichfalls ein möglichst standfester Rhythmus zueigen sein, mehr noch: ein absolut sicheres Gefühl für Zeit und Tempo. (Bsp. 1: T. 235/236: 3,5" oder $\text{♩} = 80$ für insgesamt fünf Viertel; Bsp. 2: T. 198–207, 208–217, 218–227: drei aufeinanderfolgende Sequenzen, die tempomäßig durch das Spielen der Takte 198–207 bestimmt werden.)

Hans Zender's *Hölderlin lesen II*, which is based on the fragment "Sonst nämlich, Vater Zeus", differs from the other pieces in this volume. It is a chamber-music work with two unusual partners: a speaker and a live-electronic apparatus. This setting presents difficulties of a special nature: besides the live electronics, which should be capable of a delay of up to 52", one also needs a male or female speaker with a low, dark timbre and a very good feeling for rhythm. The violist must also have a firm rhythmic feeling, and more yet: an absolutely unerring feeling for time and tempo. (Example 1: Bar 235/236: 3,5" or $\text{♩} = 80$ for altogether five quarter-note values; Example 2: Bars 198–207, 208–217, 218–227: three successive sequences related by their tempo because of bars 198–207, the first to be played).

$\text{♩} = 80$ (streng im Tempo)

Br. *pp* (non vibr.)

Spr.

L.3 *pp*

Abst.: 5

m.Br. (3,5")

Lo stesso tempo ($\text{♩} = 72$)

Br. *c.l.b. p*

arco/Spitze pont. -> s.t. -> pont.

pizz. sf

arco mp

pizz. sf

Spr. (*p*) o

war

e - s

m - ö - glich

zu

© 1988 EDITION PRO NOVA Sonoton Musikverlag-Musikproduktion
Gerhard Narholz, München

203

Br. *arco pp* (*mf* *c.l.b.*) (Sp.) *arco pp* *ppp* *p*

Spr. sch-o - nen mein Va - ter - land *pp* *gliss.*

L.1

L.1 m. Br. und Spr. (gl. Dyn.)
Abst.: 28 plus Fermaten

209

Br. *c.l.b. mp* *arco pp* *c.l.b. f* *pizz. mf* *arco pp* *c.l.b. mf*

Spr. ä e m - ö - i u - o - *(pp)* *(ppp)* *p mfpp*

L.1 wär es mö - - - - - glich zu

213

Br. *arco pp* *gliss.* *pizz. sf* *arco pp*

Spr. nen mei a - e - a - n *(gliss.)* *Vokalglissando; dann ↑ schließen*

L.1 scho - nen mein Va - ter - land

218 $\frac{3}{4}$ gl. $\frac{3}{4}$ 551 (spicc.) $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ (spicc.)

Br. *pp* *pizz. sf* *arco mf* *p* *p* *mf*

Spr. (st.haft) (st.los) (st.haft) (st.los)

L.1 e m - ö - u - o

L.3 o wär es mö - glich zu

L.3 m.Br. und Spr. (gl. Dyn.)
Abst. 56_m plus Fermaten

223 $\frac{7}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{2}{4}$ G.P.

Br. *pp non vibr.* *pp < mf* *pp < mf* *pp c.l.b.*

Spr. sch f t d

L.1 nen mei a e a - n

L.3 scho - nen mein Va - ter - land

Die Schwierigkeiten dieses Werkes liegen besonders im Bereich der Wechsel von Dynamik und Farben und im präzisen intervallischen (oder absoluten) Hören in hohen Lagen.

Erst bei genauer Beachtung der vom Komponisten vorgeschriebenen Nuancierungen gewinnt dieses Werk nicht nur an Aussagetiefe, sondern auch an Spielfreude.

Einige Fingersatz- und Bogenstrichvorschläge zu den beiden griff- und bogentechnisch schwierigsten Passagen seien hier angeboten:

The technical difficulties of this work lie above all in the ability to shift between dynamics and timbres, and to successfully master the complicated intervallic intonation in the upper positions.

Only if you pay close attention to the nuances indicated by the composer does the work's expressive content emerge clearly. And it also becomes more enjoyable and rewarding to perform.

Here are some fingering and bowing suggestions for the two technically most difficult passages:

♩ = c. 40

Br. ord. *mp* (*non vibr.*) *espr.* (von oben ansetzen)

Measures: 28, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000

♩ = 50 und ruhiger (alle 32stel etwas ruhiger, ebenso die 64stel)

Br. *ppp* *espr.* ord. *s.t.* *pont.* *pizz.* 3 ord. *mf*

Spr. *(mp)* Denn al - les fas - sen muß

L.2 Hall: *(pppp)*

mit Bratsche

Hall: bis Ende (Position L.2: hinten Mitte) Hall: *poco a poco cresc.*

Br. arco *pp* *mp* *pont.* *p* *mf* *s.tasto* *ppp* *p* *pizz.* *f* ord.

Spr. *(mp)* Denn al - les fas - sen muß

L.2 Hall: *(pppp)*

297

Br. arco *p* *espr.* *p* *mp* *mf*

Spr. ein Halb - gott

Hall: (*pp*)

L.2

299

Br. *s.t.* *pp* *mf* *pp* *ord.* *mp* *mf* *mf* (*sim.*)

Spr. o - der ein Mensch, dem Lei - den nach,

L.2

300 II

Br. *mf* *p* *espr.* *pizz.* *f* *arco* *mp* *f* *p < mf* *s.tasto*

Spr.

Hall: *p*

L.2

302

Br. *p* *mf* *pizz. f* *mf* *ord.* *mf* *f* *espr.*

Spr. *(mf)* in - dem er hö -

L.2

304

Br. *f* *espr.* *mf* *f* *pizz.* *arco* *mf* *mf*

Spr. - ret, al - lein,

L.2 (Hall: *mp*)

305II

Br. *f* *mp* *mf* *ff*

Spr.

L.2 (Hall: *mf*)

lunga

307

Br. *pizz. f* (*hart*) *arco* *p < f > p* *f* *arco* *mp* *f* *pizz.* *f* *f* *fff* *arco* *p < f > p* *pizz.* *arco* *ord.* *p <*

Spr.

L.2

310

Br. *f* *ff* *3* *pizz. sfff* *ff* *arco* *mf < f >* *ff* *arco* *mf*

Spr. *(f)* o - der sel - ber

(Hall: *f*)

L.2

312

Br. *mf espr.* *f* *p < f > p* *f* *pizz. IV* *arco* *mf* *pizz. ff* *arco* *mf < ff > mf* *f*

Spr. (*piu f*) ver wan - delt wird, (*ff*) fern -

(Hall: *ff*)

L.2

314

Br. *mf* *f* *ff*

Spr. ah - nend die Ros - se des

L.2

315

Br. *f* *ff* *ff* *fff*

Spr. Herrn,

(Hall: *cresc.* bis Höchstgrenze)

L.2

316II

Br. *(sim.)*

Spr.

(Hall)

L.2

plötzlich abbrechen

Bernd Alois Zimmermann: „Antiphonen“ für Viola und kleines Orchester (1961/62)

Dieses bereits 1961/62 entstandene Werk B. A. Zimmermanns – der Komponist selbst zählte es zu seinen wichtigsten – ist sicherlich eines der schwierigsten und kompliziertesten in der gesamten Bratschenliteratur. Deshalb ist es aber nicht unaufführbar, wie eine größere Anzahl von Aufführungen nach 1974 gezeigt hat.*

Die Schwierigkeiten dieses Werkes liegen in allen Bereichen: im technischen, rhythmischen, dynamischen, besonders aber im musikalischen, dem eigenes Verstehen voranzusetzen ist. Bereits das Lesen und Verfolgen der Partitur bereitet dem Solisten und Dirigenten möglicherweise Schwierigkeiten, obwohl sie konventionell notiert ist. Das liegt einerseits an den verschiedenen Tempovorschriften in untereinander erscheinenden Stimmen, andererseits an einer Vielzahl von Flageolettklängen, die nicht klanglich, sondern – was die Streicher anbelangt – grifftechnisch notiert sind.

In der I. Antiphon bietet es sich beispielsweise an, die Solo-Viola mit Beginn des 4. Taktes nach \textcircled{D} mit dem Einsatz des Orchesters metrisch zu koordinieren. 12 Taktschläge der Viola stehen 16 Taktschlägen des Orchesters gegenüber (drei 4/4-Takte bei $\text{♩} = 60$ entsprechen vier 4/4-Takten bei $\text{♩} = 80$). Praktisch ist ein Durchziehen der Taktstriche des Orchesters in die Solo-Viola hinein, wobei man in Gedanken die neuen (rhythmisch kürzeren) Takte zu 4/4-Takten anfüllt: erst dann hat die Vorschrift $\text{♩} = 80$ auch für die Solo-Stimme Gültigkeit.

Für die schwierige Pizzicato-Achtelpassage empfehle ich folgenden Fingersatz:

Bernd Alois Zimmermann composed this work, which he considered as one of his most important compositions, in 1961/62. Indeed, it is undoubtedly one of the most difficult and complex works in the entire viola literature. But it is not unperformable, as can be seen by the considerable number of performances which have taken place after 1974.**

There are difficulties in all domains of this work: technique, rhythm, dynamics, and, above all, musical expression, a field which requires the performer's own intellectual participation. And although the score is conventionally notated, it can even occasionally be difficult for the soloist and conductor to merely read the score and follow it exactly. This is due on the one hand to the different tempo indications in parts placed one above the other, and on the other hand to a large number of harmonics which are notated as they are to be stopped, and not as they sound (at least as far as the stringed instruments are concerned).

I would suggest starting by coordinating the meter of the solo viola at the beginning of the fourth bar after \textcircled{D} in the first Antiphon with the entrance of the orchestra. This means that 12 beats of the viola are opposed to 16 beats of the orchestra (3 bars of 4/4 at $\text{♩} = 60$ correspond to 4 bars of 4/4 at $\text{♩} = 80$). In practice: draw the bar lines of the orchestra into the solo viola part, and then keep in mind that you have to fill in the new (rhythmically shorter) bars of 4/4 time; only then does the indication $\text{♩} = 80$ apply to the solo part too.

I recommend the following fingering for the difficult pizz. eighth-note passage:

The musical score shows a sequence of notes for the solo viola part. The tempo is *pizz. sempre presto possib. sul pont.* and the dynamics range from *pp* to *f*. The score includes various fingerings and accents. The piano part consists of a few notes: D, G, D, A, G, G, f.

Die von Zimmermann vorgeschriebenen Akzente sind besonders wichtig. Daher spare man mit dem *cresc.* sehr lange, da man sonst Gefahr läuft, sich die Saiten in der hohen Lage vom Steg zu reißen.

The accents indicated by Zimmermann are particularly important. Thus, you should proceed very sparingly with the *cresc.* for a very long time, since otherwise it is possible that the strings might be ripped off the bridge in the upper positions.

* Es empfiehlt sich, sich die von mir revidierte Solo-Viola-Stimme zu beschaffen. Hier sind unzählige – im ersten Material stehengebliebene – Schreib- und Kopierfehler berichtigt.

** I recommend that the performer obtain my revised version of the viola solo part, since it incorporates many corrections of errors which are still contained in the first performance material.

(♩=101)

ord. 3 *p* *sf* *p* *pp* *f* *p* *f* *p* *f*

espr. *pp* *mf* *mp* *fp* *mf* *f*

punta d'arco *tallone* *ordinario*

$\frac{4}{4}$ ♩ = 90

Gl. Spiel *pp sempre*

ⓐ *ff* *p cresc.* *ff* *sff* *p* *mp* *pp* *mp* *pp*

arco sul. pont. *pizz.* *ord.*

1.Vc. *p espr.*

2.Vc. *mp espr. molto* *f con sord.*

3.Vc. *p*

4.Vc. *p espr.* *mf* *col legno tratto*

5.Vc. *p*

Im 6. Takt nach ① empfehle ich eine Umschreibung des gemischten Flageolettakkords, ebenso im folgenden Takt, um e^3 zusammen mit f^1 halten zu können.

Bei ② analog 4. Takt nach ③ und folgende Metrik koordinieren mit Glockenspiel und Violoncelli.

In the sixth bar after ①, I recommend rewriting the mixed harmonics chord (and the following bar as well) in order to hold e^3 together with f^1 .

At ② coordinate the meter with the glockenspiel and the violoncellos as described four bars after ③.

In der II. Antiphon bietet sich ebenfalls eine Angleichung der Taktlänge an die Orchesterinstrumente (hier Violoncello und Kontrabaß) an: ab zwei Takte vor ⑤ richte man sich konsequent 4/4-Takte ein, so daß man sieben 4/4-Takte bis zum Einsatz der Harfe gespielt hat und weitere 1 1/2 Takte mit der Harfe zusammenspielt, jedoch rhythmisch von ihr unabhängig, später sogar selbständig ritardierend. Dieses unabhängige „Nebeneinanderspiel“ führt machmal dazu, daß die Harfenstimme sowohl vom Solisten als auch vom Dirigenten aus rhythmisch nicht mehr zweifelsfrei zu verfolgen ist. Um trotzdem einen nahtlosen Anschluß von Harfe und Solo-Viola bei ⑥ realisieren zu können, rate ich, sich den 2. Teil der rhythmischen Struktur der Harfenstimme zu merken: etwa in der Mitte des Harfen solos folgt eine 7er- auf eine 2er-Sequenz in Doppeltönen, die durch einen akzentuierten Akkord getrennt ist und mit einem gleichfalls akzentuierten Akkord schließt. Danach folgt eine 5er- in Doppeltönen, eine 3er- in Einzel-, eine 4er- in Doppel-, 4er- in Einzel-, 5er- in Doppel- und eine 4er-Sequenz in Einzeltönen. Man kann es sich so merken:



Derart ermöglicht man sich einen nahtlosen Einsatz, möglicherweise auch ohne Dirigenten.

Die Stelle ab ⑥ bis Ende des Satzes bedeutet hochvirtuose Aktivitäten von linker wie rechter Hand. Besonders zu beachten sind hier die zahlreichen farblichen Nuancen

– im arco-Bereich: *martellato*, *col legno tratto*, *col legno gettato*, später *spiccato sul ponticello*, *ordinario*, *sul tasto*, *détaché*, *flautando* (aufeinanderfolgende *col legno*-Noten sollten *tratto*, einzelne bzw. zwei durch Saitenwechsel getrennte sollten *gettato* gespielt werden. Dies gilt auch für die IV. Antiphon.);

– im pizzicato-Bereich: *pizz. sfz* mit linker Hand, *pizz. sul pont.* Nicht weniger ernst zu nehmen ist hier der unerbittliche Rhythmus, sowohl im *ff* als auch in den huschenden Passagen.

Im 5. Takt nach ⑤ müssen die Streicher des Orchesters und das Tamtam einen gerade noch hörbaren Klangteppich bilden, weil sonst keine Chance besteht, diese äußerst farbenreiche Solopassage der Viola hörbar machen zu können, die den ganzen Satz in unterer Dynamik noch einmal retrospektiv aufgreift.

Nach der III. Antiphon (Viola tacet) folgt die wohl schwierigste Antiphon. Sie läßt die Musik quasi umschlagen ins Verbale. Während in der I. Antiphon die Reihe exponiert wird, in der II. die Farben (Gruppen), in der III. die Bewegung, kommt hier in der IV. Antiphon das sprachliche Element dazu.

Die Auswahl der Texte wurde in semantischer Beziehung unter den Gesichtspunkten der menschlichen Existenz und der Liebe vorgenommen, in phonetischer unter denen der „Klangfarbenzuordnung“ zu dem Soloinstrument, welches in der fraglichen Antiphon dominierend ist.¹⁾

1) Bernd Alois Zimmermann, „Intervall und Zeit“, Aufsätze und Schriften zum Werk, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 107.

In the second Antiphon, it is also advisable to adapt the meter to the orchestral instruments (here, violoncello and double bass): starting two bars before ⑤, you should organize your part in a regular 4/4 time, so that you will have played seven bars in 4/4 time up to the entrance of the harp and another 1 1/2 bars together with the harp, but rhythmically independent of it, even with an independent *ritardando*. This autonomous “playing next to each other” occasionally makes it very difficult for the soloist and the conductor to follow the rhythm of the harp part with preciseness. But to be sure to realize a seamless connection of the harp and solo viola at ⑥, I suggest that the soloist familiarize himself with the second section of the harp part’s rhythmic structure: towards the middle of the harp solo, a sequence of two double notes is followed by a sequence of seven double notes, which is separated by an accented chord, and closes with an accented chord. This is followed by a sequence of five double notes, then one of three single notes, one of four double notes, four of single notes, five of double notes and four of single notes. This can be remembered as follows:

This allows a seamless entrance, possibly even without the conductor’s cue.

The passage from ⑥ to the end of the movement requires extreme dexterity from both hands. One should pay particularly close attention here to the many nuances of colors:

– in the arco domain: *martellato*, *col legno tratto*, *col legno gettato*, later *spiccato sul ponticello*, *ordinario*, *sul tasto*, *détaché*, *flautando* (successive *col legno* notes should be played *tratto*, single notes or two notes separated by a change of strings should be played *gettato*. This also applies to the fourth Antiphon.);

– in the pizzicato domain: *pizz. sfz* with the left hand, *pizz. sul pont.* Of equal importance here is the inexorable rhythm in the fortissimo passages as well as in the scurrying passages.

In the fifth bar after ⑤, the strings of the orchestra and the tam tam must weave a tonal background which is just barely audible, for otherwise there is no way of hearing this extremely colorful viola solo passage, which takes up the whole movement again in a kind of retrospective, now in a more subdued dynamic range.

The third Antiphon (viola tacet) is followed by what is undoubtedly the most difficult movement. No. IV practically shifts the emphasis from the music to the text. Whereas the first Antiphon was dominated by the exposition of the row, the second by colors (groups) and the third by motion, the fourth Antiphon is governed by the verbal element. Zimmermann wrote:

The texts were chosen semantically from the view-point of love and the existence of man, and phonetically from that of a ‘tone-color relationship’ to the solo instrument which predominates in this Antiphon.¹⁾

1) Bernd Alois Zimmermann, „Intervall und Zeit“, Aufsätze und Schriften zum Werk, ed. by Christof Bitter, Mainz 1974, p. 107.

Um eine schnelle Folge wechselnder Bogenspielarten zu erreichen, empfehle ich beim *col legno*-Spiel – übrigens prinzipiell – eine Drehung der Bogenstange „linksherum“, d. h. die Bogenstange wendet sich zum Steg hin. Diese Technik läßt sich in virtuos-schneller Abfolge leicht aus dem Rollen zwischen Fingern, besonders dem Zeigefinger und dem Daumen realisieren.

Der Beginn der Antiphon IV ist in freiem Rhythmus bis zum 3. Takt nach ④ zu spielen. Die zu Beginn notierten Fingernagel-Pizzicati empfehle ich als starkes Pizzicato mit links zu spielen unter sofortigem Abdämpfen der Saiten (ebenfalls mit links). Zwei Takte nach ④ wird der Rhythmus der Antiphon II (vgl. dort ③) wieder aufgenommen, wenn auch leicht *rubato* gespielt, um der Artikulation der nacheinander einsetzenden Texte (Harfe, Flöten, Kontrabaß usw.) Raum zu lassen.

Selbstverständlich wird sich jeder Interpret seinen Anlagen entsprechend eigene Fingersätze und Bogenstriche suchen. Aus diesem Grund möge der folgende Beginn der IV. Antiphon nur als Beispiel meiner eigenen Spieleinrichtung gesehen werden.

To produce a rapid sequence of changing bowings, I recommend turning the bow "counter-clockwise", i.e. the wood of the bow is turned toward the bridge at the *col legno* passages – in fact, I recommend this at all such passages. Despite a very demanding succession of rapid changes, this technique can be realized with precision by rolling the bow between the fingers, in particular, between the index finger and the thumb.

The beginning of Antiphon IV is to be played in free rhythm up to the third bar after ④. The fingernail pizz. notated at the beginning can best be played as a firm pizz. with the left hand with an immediate muting of the strings (also with the left hand). Two bars after ④ the rhythm of Antiphon II is reintroduced (see II ③), but it should now be played slightly *rubato* so that there is enough time to sufficiently articulate the texts which then enter one after another (harp, flutes, double bass, etc.).

Of course, each performer will choose his own fingerings and bowings to suit his capabilities. This is why the following passage – the beginning of the fourth Antiphon – should only be considered as an example of how I arranged this passage to best suit my needs.

**in ritmo libero, ma presto possibile
(energico molto e capriccioso)**

IV.

col legno battuto *) *ord.* *spicc.* *col legno spicc.* *ord.* *col legno battuto*

Dynamik nach Wahl
*) ○ = Fingernagelpizz.

ord. spicc. *ritenuto* *poco string. sul tasto arco* *sul pont.* *prestissimo* *ord.* *pp*

sul pont. *ord.* **tempo giusto quasi agitato, ma sempre quasi rubato** *tallone ord.* *ff*

The musical score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a series of notes marked with 'col legno battuto' and fingering numbers (1, 4, 2). This is followed by a section marked 'ord.' and 'spicc.' with various bowing symbols (V, ^) and fingering. The score then moves to 'col legno spicc.' and 'ord.' with more complex bowing patterns. A section marked 'ritenuto' features 'poco string. sul tasto arco' and 'sul pont.' with a 'pizz.' marking. This is followed by 'prestissimo' with 'ord.' and 'pp' dynamics. The final section is marked 'tempo giusto quasi agitato, ma sempre quasi rubato' with 'tallone ord.' and 'ff' dynamics. The score includes numerous fingering numbers and bowing symbols throughout.

tall. *spicc. ord.* *tall.* *sul pont. spicc.* *ord. tallone* *col legno tratto* *sul pont.* *ord.*

p *mf*

sul pont. *ord.* *ruvido* *sffz* *sffz* *ff* (Dynamik nach Wahl)

pp *ff*

energico (b)

spicc. *col legno tratto* *pizz.* *arco* *pizz.* *col legno battuto* *pizz.*

mf *mf* *mf* *sffz* *sffz*

col legno *ord. spicc.* *col legno battuto* *sul pont.*

Für die beiden Takte vor ① möchte ich folgende Umschreibung (unter Beibehaltung aller klanglichen Resultate) empfehlen:

For the two bars before ①, I would like to recommend the following transcription (which respects all the actual resulting sounds):

The musical score shows a cello part in 3/4 time. The first two bars before the circled measure (①) are transcribed with specific fingering and dynamics. The circled measure (①) is marked *ff martellato* and *détaché*. Below the main staff, there are two smaller staves showing corrections of a copying error. The first correction shows a note on a lower string, and the second shows a note on a higher string. A circled 'j' is at the end of the score.

Im 3. Takt nach ① ist in der neuen Edition vom Verlag bereits mein Vorschlag aufgegriffen worden, die Sextolensechzehntel, die durch Fingerschläge der linken Hand realisiert werden sollten, nunmehr der besseren Hörbarkeit wegen mit dem Zeige- oder Mittelfinger der rechten Hand zu attackieren. (Zimmermann dachte hier wohl an die Spieltechnik des Violoncellos, in der Passagen dieser Art aus dem Fingerwurzelgelenk mit verhältnismäßig gestreckten Fingern gespielt werden können. Längerer Aufschlagsweg der Finger, mehr Schwungkraft und ein größerer Resonanzkörper erleichtern dem Cellisten die klangliche Realisierung zweifellos.) Aufgrund der vom Violoncello differierenden physikalischen Gegebenheiten haben es Bratschisten (und Geiger) immer schwerer, Finger-battuto-Passagen angemessen hörbar zu machen. Man suche sich daher die vom Komponisten erwünschten Tonhöhen mit dem rechten Finger auf den jeweiligen Saiten und klopfe hörbar stark. (Der Effekt des Geklopften ist m. E. hier wichtiger als die exakten Tonhöhen!) Ab Takt 4 nach ① sehr ruhig spielen und sprechen lassen, vorher die Pizzicato-Töne *d'* unbedingt abdämpfen, damit die Stimmung umschlägt (l. Violoncello: "... transformé et le monde avec moi") und diese hochsensible Passage in den letzten Satz hinüberführen kann.

Der V. Antiphon liegt der Choral „Christ ist erstanden“ zugrunde. Wenn man allerdings nicht weiß, wo er sich befindet, wird man ihn klanglich kaum wahrnehmen können – zumal der häufige Wechsel der Oktavlagen das Verfolgen erschwert –, obwohl er für den Betrachter der Partitur klar zu erkennen ist (vgl. S. 72).

Die letzten Takte der Solo-Viola sollten eher *sul tasto* gespielt werden, um sie „flötenähnlicher“ (*flautando*) klingen zu lassen. Der letzte Takt ist „endlos“ zu halten, jedoch ohne Bogenwechsel, weshalb sich anbietet, bereits den Einsatz mit Abstrich zu beginnen. Die kleine Trommel führt ein *poco a poco morendo* aus, evtl. mit Blick auf den Bogen des Solisten.

Mir war wichtig, einen gewissen Zugang zu diesem großartigen Werk anzubieten. Selbstverständlich machen die *Antiphonen* ein sehr genaues Studium erforderlich. Ihre rein technischen Ansprüche sind ungemein hoch, ebenso ist die Realisation von Dynamik und Farben sehr ernst zu nehmen.

Eine weiterführende, umfassende (und mit Sicherheit hochinteressante!) Analyse würde den Rahmen dieses Beitrages sprengen.

In the third bar after ①, my suggestion has already been incorporated in the new edition. Here, I suggest attacking the sixteenth-note sextuplets, which should be played by finger attacks of the left hand, with the index or middle finger of the right hand so that they can be heard better. (Zimmermann must have been thinking here of the performance technique of the violoncello, where passages of this kind can be played from the root with the relatively outstretched fingers. The greater distance between the fingers and the string, the greater momentum, and the larger resonant body incontestably make it easier for the cellist to produce an audible sound.) Because of these different physical aspects, violists (and violinists) always have more difficulty in making finger battuto passages satisfactorily audible. The performer should thus find the pitches indicated by the composer with the appropriate finger on the respective strings, and strike with considerable force (I believe that the effect of striking the string is more important here than the exact pitches!).

Starting at the fourth bar after ①, play very calmly and let recite in the same way. But don't forget to mute the pizz. notes *d'* before so that the mood changes (first violoncello: "... transformé et le monde avec moi") and this highly sensitive passage can lead over into the final movement.

The fifth Antiphon is based on the chorale "Christ ist erstanden". The chorale is easy to follow as long as you are only looking at the music on the page (see p. 72); when listening, it is difficult to make it out without a knowledge of the score. (Moreover, the continuation of the chorale is made still more difficult to follow by the frequent leaps into higher octaves and back.)

The last five bars of the viola solo should rather be played *sul tasto* in order to make them sound more "flute-like" (*flautando*). The last bar is to be held "without end", but without a change of bow; hence, I suggest beginning the last five bars on a down-bow. The snare drum plays a *poco a poco morendo* whereby the player should glance at the soloist's bow.

I have only wanted to offer an access to this magnificent work. The *Antiphonen* need to be studied very carefully. Their purely technical demands are extremely high, and it is very important to realize exactly the dynamics and tone colors that are called for.

It would burst the framework of this volume if I were to go into a more detailed and comprehensive analysis of the work, no matter how interesting this might be.

h a h 2/4 d e h'

4/4 = 101 = 114 = 90

1. gr. Fl. *mp espr., non cresc.* *mf espr.* *pp* *espr., non cresc.*

2. Fl. (Picc.) *mp espr. molto, non cresc.* *pp* *espr. molto* *mf* *mf p*

3. Fl. (Alt) *mp (non espr.) non cresc.* *mf espr.* *pp* *espr. non cresc.*

1. Pos. (Alt) *pp (non espr.) non cresc.* *mp* *pp* *con sord.* *mf p non espr.*

2. Pos. (Tenor) *espr. molto* *pp* *non cresc.* *mp* *pp* *con sord.* *mf p non espr.*

3. Pos. (Baß) in Es *pp espr., non cresc.* *mp* *pp* *con sord.* *mf p non cresc.*

== Pedalton

I.R.Gl. *mf* *l.son.* *mf* *l.son.*

près de la table II.R.Gl. *ord.* *pp* *l.son.*

Hf. *mp* *l.son.* *mf* *l.son.*

Viola-Solo *mf espr. molto* *mp* *mf* *mf* *espr., non cresc.* *sul tasto*

1.Vc. *pp espr., non cresc.* *morendo* *sul pont.* *ord.* *mf* *sul tasto*

2.Vc. *pp espr., non cresc.* *morendo* *sul pont.* *ord.* *mf* *sul tasto*

3.Vc. *pp espr., non cresc.* *morendo* *sul pont.* *ord.* *mf* *sul tasto*

4.Vc. *pp espr., non cresc.* *pizz. klgd. mf sfz* *morendo* *sul pont.* *ord.* *mf* *sul tasto*

5.Vc. *pp espr., non cresc.* *pizz. klgd. mf sfz* *morendo* *sul pont.* *ord.* *mf* *sul tasto*

6.Vc. *mf sfz* *morendo* *sul pont.* *ord.* *mf* *sul tasto*

7.Vc. *pp espr., non cresc.* *morendo* *p* *mf* *pp*

1.Cb. *pp espr., non cresc.* *morendo*

2.Cb. *pp espr., non cresc.* *morendo*

3.Cb. *mp espr.* *pp espr., non cresc.* *morendo*

4.Cb. *pp espr., non cresc.* *morendo*

5.Cb. *pp espr., non cresc.* *morendo*

mp espr., non cresc.

Bernd Alois Zimmermann: Sonate (1955)

Während Zimmermanns Bratschenkonzert *Antiphonen* sehr lange ein nahezu unbekanntes Dasein führte, hat die Solosonate trotz ihres hohen musikalischen, technischen und intellektuellen Anspruchs eine relativ hohe Aufführungsziffer erreicht, mehr noch: sie erscheint als Wahlstück in nationalen und internationalen Wettbewerben und auf Bratschenkongressen.

Das Werk wurde 1955 komponiert, zeitlich fast genau in der Mitte zwischen den beiden Solosonaten für Violine (1951) und Violoncello (1960). Die unterschiedlichen Aufführungszahlen der beiden Bratschenwerke zugunsten der Sonate lassen sich vermutlich auf die entgegenkommenden Aufführungsbedingungen wie Darbietung im Sonatenabend, Unabhängigkeit von einem Orchester und die Spieldauer (d.h. kürzere Einstudierzeit für ein so kompliziertes Werk) zurückführen.

Die Bezeichnung „Sonate“ ist hier nicht im Sinne der klassischen Sonatenform verstanden. Es handelt sich eher um ein Choraltvorspiel. Das Choralthema „Gelobet seist du Jesu Christ“ liegt dem Werk zugrunde. Dieses selbst ist im Großen in zwölf Abschnitte eingeteilt, die ineinander übergehen und aufs engste strukturell miteinander verbunden sind. Die Pachelbelsche Technik der Vorwegimitation wird hier in übertragener Form angewendet. Die einzelnen Abschnitte enthalten nicht nur die rein musikalische sondern auch die textliche Interpretation des Chorals, und zwar im Sinne einer meditierenden Erfassung desselben. So ist also das Eigentümliche der Solosonate in der allmählichen Zuführung und Zusammenschließung des musikalischen Entwicklungsprozesses in die Kontur des Choralthemas zu sehen.¹⁾

Nach ①: Das erste Problem erscheint bei *Cantabile*. Die Glissandi sind so, wie sie im Druckbild erscheinen, nicht realisierbar. Wir müssen also den Eindruck entstehen lassen, als gäbe es ein durchgehendes Glissando, indem wir den Finger austauschen: beim ersten Glissando 1. mit 4. Finger (der 2. Finger auf der langen Note bleibt liegen); beim zweiten Glissando muß der Finger auf der langen Note ausgewechselt werden (4 zu 2), während das Glissando vom 1. Finger zunächst auf der G-Saite begonnen und nach dem erwähnten Wechsel vom selben Finger auf der C-Saite zu Ende geführt wird. Eine kleine dynamische Retusche, die jedoch nicht in die Gesamtdynamik Zimmermanns eingreift, verstärkt den Eindruck eines durchgehenden Glissandos.

Whereas Zimmermann's viola concerto *Antiphonen* long suffered an almost total neglect, the solo sonata for viola, despite its exceptional musical, technical and intellectual demands, has reached a relatively high number of performances. What is more remarkable yet is that it has become an optional piece in national and international viola competitions and at viola conventions.

The work was composed in 1955, almost exactly midway between the solo sonata for violin (1951) and the solo cello sonata (1960). The fact that the viola sonata is performed more often than the viola concerto is, of course, undoubtedly due in part to the simpler performance conditions – it can be played in a solo recital, since it does not require an orchestra – and to the duration of the performance (= less time needed to learn such a complex work).

The term “Sonata” is not meant in the sense of the classical sonata form. The present piece is rather a chorale prelude, based on the chorale theme “Gelobet seist Du Jesu Christ”. This theme consists of twelve different sections that flow into each other and that are also closely interwoven as far as their structure is concerned. Pachelbel's technique of the “Vorwegimitation” is used here in a figurative way. Each section contains not only the purely musical but also the textual interpretation of the chorale, in the sense of a meditative understanding of it. The most characteristic feature of the solo sonata can therefore be seen in the gradual supplying and combining of the musical evolutionary process into the shape of the chorale theme.¹⁾

After ①: The first difficulty appears in the first two bars at the *cantabile*. The glissandi cannot be executed the way they are notated here. We have to give the impression of a continuous glissando by exchanging the fingers: the first and fourth fingers at the first gliss. (the second finger remains on the long note); at the second gliss., the finger on the long note has to be changed, thus 4 to 2, while the glissando is started by the first finger on the g string and, after the aforementioned change, terminated by the same finger on the c string. A slight dynamic retouching which, however, does not alter Zimmermann's overall dynamic scheme, but strengthens the impression of a continuous glissando.

Cantabile ♩ = 54

*) / = portamento

1) Bernd Alois Zimmermann. „Intervall und Zeit“, Aufsätze und Schriften zum Werk, hrsg. von Christof Bitter, Mainz 1974, S. 91f. Wer dem Werk analytisch näherzukommen wünscht, sei auf die Analyse von Klaus K. Hübler (Zimmermann the Conservative. Anmerkungen zu seiner Viola-Sonate, in: Musik und Bildung 6/1981, S. 360–365) verwiesen.

1) Bernd Alois Zimmermann. “Intervall und Zeit”. Aufsätze und Schriften zum Werk, ed. by Christof Bitter, Mainz 1974, p. 91–92. Whoever wishes to acquire a deeper analytic understanding of the work should consult Klaus K. Hübler's analysis (Zimmermann the Conservative. Anmerkungen zu seiner Viola-Sonate, in: Musik und Bildung 6/1981, pp. 360–365).

Nach ③: *Tempo primo, unwirklich* gewinnt an Transparenz, wenn man die Töne über zwei Saiten „schaukelt“. Meine Umschreibempfehlung und Fingersatzvorschlag:

After ③: *Tempo primo, unwirklich* (“unreal”) gains in transparency if you “sway” the notes back and forth over two strings. Here is my transcription and fingering suggestion:

Tempo primo, unwirklich
con sord. III
flautando
ordinario III

ppp sempre leggerissimo

4 2 2 3 2 4 4 3 4 3 2 0

1 0 0 1 1 0 1 0 1 0 1 0

I II IV III

Nach ④: Für die Fingerklopppassage der linken Hand im 6. Takt vor ⑤ nehme man immer die stärksten Finger. Besser langsam spielen, um der (wichtigen) Tonfolge Durchhörbarkeit zu sichern.

After ④: You should always use the strongest fingers for the finger-attack passage of the left hand in the sixth bar before ⑤. It is better to play slowly, so that the (important) sequence of notes is clearly audible.

(Allegretto)

2 4-2 3 4-2-3 ~3 4

pp non cresc. *p* *pp non cresc.* *pp-mp-pp* *f*

⑤ **Allegro** ♩ = 108
flaut. *b.* *flüchtig ordinario* *flaut.* *pizz.* *flaut. arco.* *flüchtig ordinario*

pp *mp* *p* *ppp* *mf* *p* *mf* *p* *ppp*

f *f* *p* *mf* *pp* *f*

ppp *mp* *ppp* *mp* *pp espr. molto* *f subito* ⑥

*) ☺ = Aufsetzen der Fingerkuppe in der geforderten Lautstärke; also weder arco noch pizz.
 **) ~ = starkes vibrato

Ziffer ⑤ nicht überhetzen. Es sind Choralsplitter, die – wenn auch schwierig – verfolgbar sind.
Drei Takte vor ⑥: arco wirklich erst dort, wo es steht!

Do not take number ⑤ to hurriedly! These are chorale fragments which can be distinguished (although with difficulty).
3 bars before ⑥: "arco" only where it is actually indicated!

**Più tranquillo,
misterioso**

ordinario

⑧ arco

sul ponticello

Nach ⑦, 3. Takt: Der Akkord spricht sicherer an, wenn man zuerst das Quartflagelett aufsetzt, ebenso bei Ziffer ⑧ und einen Takt vor ⑥.

After ⑦, third bar: The chord is likely to speak more securely if you stop the harmonic fourth first; the same as at number ⑧ and one bar before ⑥.

Nach ⑥: 3. und 6. Takt sowie 2. und 3. Takt nach ⑩ unterbreche man die Noten der Unterstimme. Die Oberstimme wird durchgehalten.

After ⑥: In the third and sixth bars as well as in the second/third bar after ⑩, you should interrupt the notes of the lower part. The upper part is held.

- bo - - ren bist, von ei - ner Jung - - frau, das ist

3. Takt vor ⑩ mit Auftakt: Die einzige Möglichkeit, diese Passage mit allen gehaltenen Tönen korrekt zu realisieren, zeigt der folgende Fingersatz:

Third bar before ⑩ with up-beat: The only way of realizing this passage correctly with all its held tones is shown by the following fingering:

Literaturverzeichnis / Bibliography

(Auswahl)

(Selection)

Viola und Orchester / Viola and Orchestra

- Bacewicz, Grazyna Concerto (1967/68)
Edition Curci
- Badinski, Nikolai Col-legno-Concerto (1975)
Ms.
- Baird, Tadeusz Concerto lugubre (1975)
Peters
- Bedford, David Jack of Shadows (1973)
Universal Edition
- Berio, Luciano Chemins II su Sequenza VI (1967)
Universal Edition
- Beyer, Frank Michael Mysterien-sonate (1987)
Bote & Bock
- Denissow, Edison Konzert für 2 Violinen, Cembalo und
Streichorchester (1984)
Konzert (1986)
Sikorski
- Dittrich, Paul-Heinz Concert avec plusieurs instruments
No. II (1977/78) mit Violoncello
und 2 Orchestergruppen
Breitkopf & Härtel
- Druckmann, Jacob Concerto (1978)
Boosey & Hawkes
- Feldman, Morton The Viola in my Life IV
Universal Edition
- Fontyn, Jacqueline On the Edge of the Desert
Ms.
- Foss, Lukas Orpheus (1972)
Salabert
- Halffter, Cristobal Doppelkonzert für Violine,
Bratsche und Orchester (1984)
Universal Edition
- Hartmann, Karl Amadeus Konzert mit Klavier, begleitet von
Bläsern und Schlagzeug (1954/55)
Schott
- Henze, Hans Werner Compases para preguntas
ensismadas (1970)
Schott
- Huber, Klaus ... ohne Grenze und Rand ...
(1976/77)
Schott
- Husa, Karel Poem (1959)
Schott
- Jolas, Betsy Points d'Aube (1968)
Heugel
- Konietzny, Heinrich Concerto (1970/71)
Ms.
- Kurtág, György Konzert (1961)
Editio Musica Budapest

- Lutyens, Elisabeth Concerto op. 15 (1947)
Belwin-Mills Music (Croydon)
- Marbé, Myriam Concert (1977)
Geng
- Müller-Siemens, Detlev Konzert (1984)
Ars Viva
- Musgrave, Thea Concerto (1973)
Novello
- Niehaus, Manfred Vier Waldstücke (1975)
Breitkopf & Härtel
- Penderecki, Krzysztof Concerto (1983)
Schott
- Redel, Martin Christoph Konzert op. 36 (1987)
Bote & Bock
- Renosto, Paolo Scops, Strutture e Improvisazioni
(1965/66)
Ricordi
- Rihm, Wolfgang Konzert (1979/83)
Universal Edition
- Rose, Griffith Concerto No. 2 (1975/76)
Ms.
- Rószka, Miklós Konzert op. 37 (1979)
Breitkopf & Härtel
- Ruzicka, Peter „... den Impuls zum Weiter-
sprechen erst empfinde“ (1981)
Universal Edition
- Scherchen, Tona TAO (1971/72)
Universal Edition
- Schnittke, Alfred Konzert (1985)
Sikorski
- Seiber, Mátyás Elegie (1954)
Schott

Kammermusik / Chamber Music

- Berio, Luciano Folk Songs (1964/73)
für Mezzosopran, Flöte, Klarinette,
Viola, Violoncello, Harfe und
Schlagzeug
Universal Edition
- Bose, Hans Jürgen von Threnos (1976)
für Viola und Violoncello
- Boulez, Pierre Le Marteau sans Maître (1953/55)
für Alt, Flöte, Viola, Gitarre,
Xylorimba, Vibraphon und
Schlagzeug
Universal Edition

Busotti, Sylvano RARA (1967)
für Gitarre, Violine, Viola,
Violoncello und Kontrabaß
Ricordi

Feldman, Morton The Viola in my Life I (1970)
für Flöte, Violine, Viola,
Violoncello, Klavier und Schlagzeug

The Viola in my Life II (1970)
für Flöte, Klarinette, Violine, Viola,
Violoncello, Klavier und Schlagzeug
Universal Edition

Gasser, Ulrich Steinstücke (1978)
für Viola, Klavier, Klaviersaiten-
spieler und Assistent ad lib.
Ms.

Gubaidulina, Sofia Quasi Hoketus (1984)
für Viola, Fagott und Klavier
Sikorski

Huber, Klaus Senfkorn (1975)
für Oboe, Violine, Viola,
Violoncello, Cembalo und
Knabenstimme
Ricordi

Hübler, Klaus K. Arie dissolute (1987)
für Viola und Kammerensemble
Breitkopf & Härtel

Lachenmann, Helmut Trio fluido (1966)
für Klarinette, Viola und Schlagzeug
Breitkopf & Härtel

Mather, Bruce Gattinara (1982)
für Viola und Schlagzeug
Centre de Musique Canadienne
(Montréal)

Musgrave, Thea Elegy (1970)
für Viola und Violoncello
Chester

Pagh-Paan, Younghi Man-nam (1977)
für Klarinette, Violine, Viola und
Violoncello
Ricordi

Reimann, Aribert Canzoni e Ricercari (1961)
für Viola, Flöte und Violoncello
Ars Viva

Scelsi, Giacinto Elegia per Ty (1966)
für Viola und Violoncello
Salabert

Xenakis, Iannis Anaktoria (1969)
für Klarinette, Fagott, Horn,
2 Violinen, Viola, Violoncello und
Kontrabaß
Salabert

Yun, Isang Sonate (1979)
für Oboe, Harfe und Viola

Contemplation (1988)
für 2 Violinen
Bote & Bock

Zender, Hans 3 Rondels nach Mallarmé (1961)
für Alt, Flöte und Viola
Bote & Bock

Trio basso

(Viola, Violoncello, Kontrabaß / Viola, Violoncello, Double Bass)

Becker, Günther trivalent (1988)
Breitkopf & Härtel

Bolcom, William Fairy Tales (1987/88)
Presser

Brandmüller, Theo Cis-Cantus II (1986)
Breitkopf & Härtel

Delás, José Luis de Quadrant é cél (1987)
Breitkopf & Härtel

Faber, Roland Ecce homo fragilis op. 11
Breitkopf & Härtel

Festing, Tom Wagnis (1989/90)
Ms.

Fritsch, Johannes X (1988)
feedback studio verlag

Goldmann, Friedrich Trio (1986/87)
Ms.

Grosskopf, Erhard Chaos (1984)
Ms.

Hespos, Hans-Joachim prestunissimo (1981)
hespos eigenverlag

Höller, York Pas de trois (1982)
Breitkopf & Härtel

Huber, Klaus Ein Hauch von Unzeit III (1972/79)
Version für Trio basso (1985)
Breitkopf & Härtel

Kagel, Mauricio con voce (1972)
für drei stumme Spieler (Fassung
für Trio basso)

Aus dem Nachlaß (1981-83)
Fassung für Trio basso
Peters

Kalitzke, Johannes Trio Infernal (1985)
Gespenstermechanik in 5 Kapiteln
Gravis

Kröll, Georg Capriccio sopra mi (1982)
Moeck

Kurz, Karl-Wieland Maiennacht (1984)
Ricordi

Lohse, Horst Divergenz (1985)
Gravis

Mather, Bruce Barbaresco (1984)
Ms.

Pagh-Paan, Younghi No-Ül (1984)
Ricordi

Richter de Vroe, Nicolaus	„Wie still ist es?“ (1990/91) Ms.
Riehm, Rolf	„Ich denk viel.“/Mr. President/ pizz./13 (1987) Vier Bearbeitungen (J. S. Bach, Rameau, Chopin, Monteverdi) (1989/90) Ricordi
Rihm, Wolfgang	Verzeichnis – Studie (1986) Universal Edition
Rose, Griffith	Four for Three Onze Hapax Ms.
Suslin, Victor	Grenzübertritt (1990) Sikorski
Wendel, Eugen	Trigrav (1986) Gravis
Young, La Monte	Trio for Strings (1958) Fassung für Trio basso (1984) Ms.
Zimmermann, Walter	Lösung (1984) (Vom Nutzen des Lassens II) Boosey & Hawkes
Zinsstag, Gérard	Stimuli (1984) Salabert

Trio basso und Orchester / Trio basso and Orchestra

Grosskopf, Erhard	Erebos (1985) Ms.
Hidalgo, Manuel	Al Componer (1983/86) Breitkopf & Härtel
Mather, Bruce	Dialogue (1988) Ms.

Viola und Klavier / Viola and Piano

Badinski, Nikolai	Preltan (1973) Ms.
Britten, Benjamin	Lachrymae op. 48 (1950) Boosey & Hawkes
Dessau, Paul	Vier Bagatellen (1976) Neue Musik Berlin
Denhoff, Michael	Champs de mars (1975) Breitkopf & Härtel
Erdmann, Dietrich	Prisma Breitkopf & Härtel
Feldman, Morton	The Viola in my Life III (1970) Universal Edition

Gasser, Ulrich	„und bräche nicht aus allen seinen Rändern aus wie ein Stern“ (1981/84) für Viola und Klavier oder Cembalo Ms.
Glanert, Detlev	Drei Stücke (1982) Bote & Bock
Gürsching, Albrecht	Improvisation, Toccata und Thema con variazioni (1984) Ms.
Heider, Werner	Wie das Andante, so ist sie (1981) Moeck
Henze, Hans Werner	Sonata (1979) Schott
Ishii, Kan	Sonate (1960) Bote & Bock
Kang, Sukhi	Dialog (1975/76) Edition Modern
Kelterborn, Rudolf	9 Momente (1973) Bote & Bock
Mack, Dieter	ANEH (1987) Ms.
Schostakowitsch, Dimitri	Sonate (1975) Sikorski
Yun, Isang	Duo (1976) Bote & Bock

Viola und Cembalo / Viola and Harpisichord

Brandmüller, Theo	Au revoir, Monsieur Croche (1987) Breitkopf & Härtel
Omura, Tetsuya	UTA (1981) Ms.
Suslin, Victor	Sonata capricciosa (1986) Sikorski

Viola und Orgel / Viola and Organ

Beyer, Frank Michael	Sonate (1960) Bärenreiter
Coates, Gloria	„Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (1974) Ms.

Viola solo

Badinski, Nikolai	Dialoghi (1973) Ms.
Becker, Günther	Reflexe (1986) Breitkopf & Härtel

Bedford, David	Spilliphnerak (1972) Universal Edition	Kelkel, Manfred	Saturnalia op. 30 (1981) a) für Viola solo b) für 3 Violen (Playback) c) für 3 Violen (Playback) plus Tonband, ad lib. mit Synthesizer Ms.
Beyer, Frank Michael	Melos (1983) Bote & Bock	Khatschaturian, Aram	Sonate (1977) Sikorski
Berio, Luciano	Sequenza VI (1967) Universal Edition	Kröll, Georg	Capriccio per viola solo (1987/90) Moeck
Bose, Hans-Jürgen von	„... vom Wege abkommen“ (1982) Ars Viva	Kurtág, György	Signes op. 5 (1961) Editio Musica Budapest
Brandmüller, Theo	Konzert auf einem E-Zweig für Viola und Tonband Edition Pro Nova	Lefebvre, Claude	Seule ... la peau (1990) Salabert
Brün, Herbert	Sonatina op. 12 (1950) Israeli Music Publications, Tel-Aviv	Lehmann, Hans Ulrich	3 Studien (1966) Ars Viva
Cage, John	4'33" (1952) 59 $\frac{1}{2}$ seconds (1953) Peters	Leyendecker, Ulrich	Etüde (1989) Edition Pro Nova
Cherney, Brian	Seven Miniatures in the Form of a Mobile (1978) Centre de Musique Canadienne (Montréal)	Niehaus, Manfred	Sonate (1979/81) mit 4 Singstimmen ad lib. feedback studio verlag
Diederichs, Yann	Big Bright Walk (1985) Ms.	Penderecki, Krzysztof	Cadenza (1984) Schott
Dittrich, Paul-Heinz	Freiheit / Hommage à Paul Dessau (1980) Peters	Rose, Griffith	„The Music of Eric Zann“ (1981) Ms.
Donatoni, Franco	Sonata (1952) A. Drago/Zanibon Ali (due pezzi) (1977) Ricordi	Scelsi, Giacinto	Coelocanth (1955) Tre studi (1956) Manto (1957) Salabert
Fritsch, Johannes	Partita (1966) für Viola, Kontaktmikrofon, Magnetofone, Filter & Regler Edition Modern	Scherchen, Tona	Lien (1973) Universal Edition
Fulkerson, James	Patterns V (1974) Edition Modern	Staude, Christoph	Nachbild (1986) Edition Pro Nova
Gelhaar, Rolf	„nairi“ Version II für verstärkte Viola feedback studio verlag	Stockhausen, Karlheinz	Trans (1971) In Freundschaft (1977) Stockhausen Verlag
Hübler, Klaus K.	Lamento, Scherzo e Arioso (1978) Breitkopf & Härtel	Stutschewsky, Joachim	Soliloquia (1964) Edition Modern Elegy (1980) Or-Tav, Tel-Aviv
Kalitzke, Johannes	Flucht im Gewölbe (1989) für Viola und digitale Raumsimulation Edition Pro Nova	Wolpe, Stefan	Piece (1970) J. Marx Music
		Xenakis, Iannis	Embellie (1981) Salabert
		Young, La Monte	Composition No. 3 (1960) Composition No. 4 (1960) Composition No. 6 (1960) Composition No. 7 (1960) Ms.