

# ÄNNCHEN'S ROMANCE AND ARIA FROM WEBER'S DER FREISCHÜTZ: VIOLA SOLO

**VIDOR NAGY** gives his advice on how to negotiate issues of dynamics, fingering, phrasing and articulation in one of opera's most demanding viola solos



Vidor Nagy was principal viola of the Stuttgart State Theatre Orchestra from 1976 to 2007

Ännchen's Romance and Aria from Act III of Weber's *Der Freischütz* includes one of the most notorious viola solos in the operatic repertoire. During my three decades as principal viola in the Stuttgart State Theatre Orchestra, I performed this solo countless times. However, I never stopped working at it and polishing it.

On the viola you have to articulate much more clearly than on the violin in order to project, even more so when you are playing in a theatre pit. The violas often sit against the wall, on the conductor's right. In our section, we reversed the position within each desk, so that the principal sits inside, gaining a small advantage: at least you are not directly against a wall.

[1] Bars 1–5, with annotations by the author

The musical score shows the first five bars of the solo in G minor, 2/4 time, marked Andante. The first bar is piano (*pp*). The second bar starts with a *f* dynamic and includes a 'Solo' marking. The third bar has a trill (*tr*) and a dynamic of *f*. The fourth bar has a dynamic of *f*. The fifth bar has a dynamic of *ff*. The score includes various articulation marks like slurs and accents, and fingering annotations such as 'v' and '[v]'.

The first section of the solo accompanies a romance in which Ännchen tells her cousin Agathe a ghoulish story with an absurdly funny ending: a nightmarish monster with flaming eyes and rattling chains turns out to be the family dog, coming into the bedroom from the cold outside. The orchestra sets the scene with a Hitchcock-like tremolo in G minor, and the viola comes in after one bar (**example 1**). I let myself be 'inspired' by the atmosphere that the orchestra is creating, and if necessary I wait a fraction longer before coming in. There is no dynamic marking in Weber's autograph manuscript. Most editors write 'piano' (above the strings' pianissimo), but this will never work.

The first crotchet (♩) should be a solid forte, played with the whole bow. Conversely, in spite of the crescendo you don't need the whole bow for the demisemiquavers (♩); I arrive at the top E flat at the middle of the bow, and stop the bow for a micro-second before attacking the note (I picked this trick up from one of my teachers, Bruno Giuranna). Then I have the whole bow for the downward run (the diminuendo here should not become too soft) and the F sharp, on which I already start a crescendo after the accent. Bar 4 starts at the frog, but don't try to use up the whole bow for it: use just as much as you need, but with maximum contact. Don't make a fuss over the grace notes after the trill, and maintain the last note with full volume until the end. I like to think of these opening gestures as 'lightning' (bars 2–3) and 'thunder' (bar 4).

During the romance there are two short sighing interjections from the viola, which illustrate the text being sung ('she groaned, she moaned'). Concentrate on making the short note clearly audible; the long one will sound anyway.

After the mystery is revealed, there comes a 'liberating' G major chord, and the atmosphere changes completely. The viola has three short cadenzas, punctuating Ännchen's consoling words to Agathe (**example 2**). The first note should be held until the orchestra stops. Then, after a short diminuendo, the cadenza starts. The original slur includes the first three beats. I divide it asymmetrically to make it more interesting. Don't slide with the first finger between C sharp and D. That always sounds like stepping on a banana skin and is the kind of thing that gives the viola a bad name. Play in half position, using open strings, and do a slight crescendo going up. The first quaver (♩) (G) is the 'arrival point'. I either play this note and the one that follows with an up bow, and in the next bar slur the grace notes to the final note, or use all separate bows. The first version sounds more 'normal', while the second one is more unusual.

The orchestra comes in on top of the grace notes, which have to be played out, like a triplet. The viola holds its last note after the orchestra has finished, as a kind of 'composed diminuendo', but don't bring this out demonstratively. The second cadenza (bar 45) is similar, just slightly longer. Note that this time the orchestra has a dotted crotchet, instead of a regular one. For this reason, here I do a slight

[2] Bars 43–53, with annotations by the author

[3] Bars 73–80, with annotations by the author

crescendo on the first note, varying the dynamics of the following passage accordingly. Again I divide the original long slur asymmetrically. As opposed to the first two cadenzas, the third one (bar 47) is not marked *a piacere*. It should accordingly be more in tempo, leading the way into the Allegro. The orchestra has an even longer note this time, and the viola starts its passage while the orchestra is still playing. I play a crescendo on the E, and a similar bowing as the first two cadenzas. Make sure there is no break between the E and the rest of the phrase. This time the viola's last note is not longer than the orchestra's, because the soprano continues even before the orchestra has stopped.

The Allegro begins with a two-quaver upbeat for the viola, continuing the soprano's cadenza. It is best when the conductor just lets you play and take over from the singer, without interfering. Interestingly, Weber, who in his autograph had put the Allegro marking at the bar change, wrote an additional one for the viola player, above the upbeat. This should accordingly be already in the new tempo, but it is nice to ease into it from whatever tempo the soprano cadenza has taken us to. Play these notes from the string, with good contact, exaggerating the articulation.

The autograph score doesn't have any slurs at all in this section, but this surely doesn't mean that Weber expects the whole of the Allegro to be played spiccato. I find it easier to play colourfully when slurs are included, because otherwise you are always in the same

part of the bow. I slur the semiquavers (♪), making sure I clearly articulate the quavers that follow them, stopping the bow the better to attack them. I think it was Casals who pointed out that you can often use the shape of a melody as a cue for its phrasing. This is a case in point: the phrase goes to the high G. I play the whole passage on the third position, going down at the F in the third bar.

In the next passage (**example 3**) I slur the first two semiquavers of each group and make a little crescendo on the second bar. The chromatic sequence at the end of the bar should be played 3–2–1, to avoid the banana-skin effect. I pause for a tiny moment before the third bar (making sure that the first note isn't unduly accented), and play the fourth bar in fourth position, in order to have two notes on each string. I play two of the semiquavers slurred and two separated, thus anticipating the phrasing of bars 78–9. The second note in bar 77 is originally a crotchet, but I play it as a quaver; this is more elegant, and also allows time for articulating the semiquavers that follow. In bars 78 and 79 I alternate the phrases between the D and A strings for maximum contrast. The last group should be *molto deciso*, but avoid an exaggerated accent on the very last note: what happens before is more important.

In the next solo passage (**example 4**, page 91) I go gradually from separated semiquavers to a dotted minim (♪) by way of ever longer slurs (again, the original has none). The opening low C should be fortissimo (it comes after a loud tutti). In the second bar I go down ▶

[4] Bars 88–91, with annotations by the author

[5] Bars 100–109, with annotations by the author

[6] Bars 134–154, with annotations by the author

in the dynamic, in order to make a crescendo towards the long note. Stop the bow minimally before the high E flat.

**Example 5** starts in a similar way to example 3. Again, I pause for a tiny moment before the third bar, then play two down bows in order to arrive at the fourth bar in a convenient part of the bow. The fingering in the chromatic scale is again asymmetric – first three notes, then three groups of two notes; this achieves a sort of ‘acceleration’. I propose two different fingerings for bar 104; the main thing is to hide the position change. When this phrase is repeated an octave lower, the articulation should be even more exaggerated, with a very distinct first note, for it to sound clear. Use first position – it is the most sonorous.

**Example 6** should start from the string, without accentuation and not too much spiccato. I play it in first position, aiming to make it sing. I make a tiny pause after the first bar, and keep my left hand vibrating during the slurs. After the first, introductory bar, the phrasing goes in groups of two bars. When the trills start, I stop the bow before each of them. I make the second trill bar (bar 140) an echo of the first (bar 139). The fingering 3–3 for the semitone from G flat to F is the surest one.

The downward scale is *detaché*, with a vibrato accent on the D. After the repeat, make sure to play fortissimo when you go down to the C string in the last bars. The last note must be an up bow to keep up the tension, because the music continues in the soprano part. I go up to second position in the penultimate bar, thus having four notes on each string.

The aria’s coda is identical to the first 3 1/2 bars of example 3. Make sure to start the third bar without an accent, and prolong the last note until the orchestra comes in with the concluding chords.

This aria was an afterthought of Weber, who, wishing to give a certain singer an additional number, composed it just weeks before the first night. Coming as it does after a sublimely beautiful aria featuring a solo cello, it could be seen as a sort of ‘viola joke’. It is up to the viola player to prove that it is not. ■ Interview by Carlos María Solare

>> ONLINE EXTRAS

Download a viola Masterclass on Tchaikovsky’s Symphony no.6 from *The Strad* archive at [www.thestrad.com](http://www.thestrad.com)

THE STRAD November 2008

## MASTERCLASS

VIDOR NAGY gibt Ratschläge über Fragen von Dynamik, Fingersatz, Phrasierung und Artikulation in einer der schwierigsten Opernarien für Solobratsche, Ännchens Romanze und Arie aus Webers „Freischütz“.

### ÄNNCHEN'S ROMANCE AND ARIA FROM WEBER'S DER FREISCHÜTZ: VIOLA SOLO

Ännchens Romanze und Arie aus dem 3. Akt von „Der Freischütz“ beinhaltet eines der berühmtesten Bratschensoli der Opernliteratur.

Während meiner drei Jahrzehnte als Solobratscher der Staatsoper Stuttgart habe ich dieses Solo ungezählte Male gespielt. Trotzdem habe ich nie aufgehört, es zu üben und aufzupolieren. Auf der Bratsche muss man deutlich klarer als auf der Violine artikulieren, um den Ton zu projizieren; noch mehr, wenn man im Orchestergraben sitzt. Die Bratschen sitzen oft direkt an der Wand, rechts vom Dirigenten. In unserer Gruppe haben wir die Position an jedem Pult umgekehrt, sodass der Solobratscher innen sitzt. Dies bewirkt einen kleinen Vorteil; mindestens sitzt man nicht direkt an der Wand.

Der erste Teil des Solos begleitet ein Rezitativ in dem Ännchen ihrer Cousine Agathe eine Schaudergeschichte mit einem merkwürdig lustigen Schluss erzählt: Ein Monster mit flammenden Augen und rasselnden Ketten entpuppt sich als der Familienhund, als er von der Kälte draußen das Schlafzimmer betritt. Das Orchester bereitet die Stimmung vor mit einem Hitchcock-ähnlichem Tremolo in g-moll und die Bratsche setzt nach einem Takt ein (**Beispiel 1**). Ich lasse mich inspirieren von der Atmosphäre, die das Orchester bewirkt, wenn nötig warte ich noch „eine Idee“ länger, bevor ich einsetze. Es gibt keine vorgeschriebene Dynamik in Webers Originalmanuskript. Die meisten Rezensenten schlagen ein „piano“ vor (über das „pianissimo“ der anderen Streicher), was aber niemals funktionieren kann.

Die erste Viertelnote sollte ein solides „forte“ sein, mit ganzem Bogen gespielt. Umgekehrt braucht man trotz des Crescendos nicht den ganzen Bogen für die 32tel; ich erreiche das hohe Es in der Mitte des Bogens und halte den Bogen für eine Mikrosekunde an, bevor ich den Ton anspiele (diesen Trick habe ich einem meiner Lehrer, Bruno Giuranna, abgeschaut). Dann habe ich den ganzen Bogen für den Abwärtslauf (das Diminuendo sollte hier nicht zu leise werden) und das Fis, auf dem ich schon ein Crescendo nach dem Akzent beginne. Takt 4 beginnt am Frosch, aber man sollte nicht versuchen, dafür den ganzen Bogen zu nutzen; benutze nur soviel Du brauchst, aber mit maximalem Kontakt. Mach kein Aufheben wegen der Verzierung nach dem Triller und halte den letzten Ton mit vollem Volumen bis zum Schluss. Ich stelle mir diese Eröffnungsgesten als „Blitz“ (Takte 2-3) und „Donner“ (Takt 4) vor.

Während des Rezitativs gibt es zwei kurze seufzende Einwürfe der Bratsche, die den gesungenen Text („sie ächzt, sie stöhnt“) illustrieren. Konzentriere Dich darauf, die kurze Note klar hörbar zu machen; der lange Ton klingt sowieso.

Wenn das Geheimnis aufgeklärt wird gibt es einen „befreienden“ G-Dur-Akkord und die Atmosphäre wandelt sich vollkommen. Die Bratsche hat drei kurze Kadenzen, die Ännchens tröstende Worte an Agathe unterstreichen (**Beispiel 2**). Der erste Ton sollte gehalten werden bis das Orchester aufhört. Dann, nach einem kurzen Diminuendo, fängt

die Kadenz an. Die erste Bindung umfasst die ersten drei Schläge. Ich teile sie asymmetrisch auf, um sie interessanter zu machen. Nicht mit dem Zeigefinger zwischen Cis und D rutschen – das klingt immer wie ein „Ausrutscher“ und ist die Art Spiel, die der Bratsche einen schlechten Ruf gibt. Spiel in der „halben Lage“, benutze offene Saiten und mache ein kleines Crescendo auf dem Weg nach oben. Das erste Achtel (G) ist der Ankunftspunkt. Ich spiele diesen Ton und die folgenden entweder mit Aufstrich und binde die Verzierung zum letzten Ton, oder benutze komplett separate Striche. Die erste Version klingt mehr „normal“, die zweite eher „ungewöhnlich“.

Das Orchester setzt bei der Verzierung ein; diese muss ausgespielt werden, wie Triolen. Die Bratsche hält den letzten Ton nachdem das Orchester fertig ist, was wie eine Art „komponiertes Diminuendo“ wirkt, aber es sollte nicht demonstrativ geschehen. Die zweite Kadenz (Takt 45) ist ähnlich, nur etwas länger. Man merke, dass das Orchester diesmal ein punktiertes Viertel statt eines normalen Viertels hat. Deshalb mache ich hier ein kleines Crescendo auf der ersten Note und variiere die Dynamik der folgenden Passage entsprechend.

Wieder teile ich die im Original lange Bindung asymmetrisch. Im Gegensatz zu den ersten beiden Kadenz, die dritte (Takt 47) ist nicht mit „piacere“ bezeichnet. Deshalb sollte sie mehr im Tempo sein, das „Allegro“ einleitend. Das Orchester hat diesmal einen noch längeren Ton und die Bratsche beginnt ihre Passage noch während das Orchester spielt. Ich spiele auf dem „E“ ein Crescendo und ähnliche Striche wie in den ersten beiden Kadenz. Man sollte sicher gehen, dass es keinen Bruch gibt zwischen dem „E“ und dem Rest der Phrase. Diesmal ist der letzte Bratschenton nicht länger als der des Orchesters, weil die Sopranistin schon weiter geht, bevor das Orchester aufgehört hat. Das „Allegro“ beginnt mit einem 2-Achtel-Auftakt für die Bratsche, die Kadenz der Sopranistin fortsetzend. Am besten gelingt es, wenn der Dirigent sich nicht einmischt und die Bratsche einfach spielen lässt als Fortsetzung der Sopranstimme.

Interessanterweise hat Weber, der in seiner Originalpartitur das „Allegro“ auf dem Taktstrich gesetzt hatte, für die Bratsche ein zusätzliches Allegro über dem Auftakt vermerkt. Dieser Auftakt sollte demnach schon im neuen Tempo sein, aber es ist schön, sich dem vorgegebenen Tempo der Sopranistin anzupassen als Überleitung. Spiele diese Töne „von der Saite“, mit gutem Kontakt und übertreibe die Artikulation.

Die Originalpartitur hat für diesen Teil gar keine Bindungen, aber das heißt sicherlich nicht, dass Weber das gesamte Allegro im Spiccato gespielt haben wollte. Ich finde es einfacher, Farbe ins Spiel zu bringen, wenn auch Bindungen enthalten sind, da man sonst immer denselben Teil des Bogens nutzt. Ich binde die Achtel, gebe dabei acht, die darauffolgenden Achtel klar zu artikulieren und halte den Bogen an, um die Achtel besser anzugehen. Ich glaube, es war Casals, der klarstellte, dass man die Form einer Melodie oft als Hinweis für ihre Phrasierung benutzen kann.

Hier ist ein Beispiel dafür: Die Phrase geht bis zum hohen „G“ hinauf. Ich spiele die ganze Passage in der dritten Lage und gehe beim „F“ im dritten Takt nach unten.

Bei der nächsten Passage (**Beispiel 3**), binde ich die ersten beiden Sechzehntel jeder Gruppe und spiele ein kleines Crescendo im zweiten Takt. Die chromatische Sequenz am Taktende sollte 3-2-1 gespielt werden um den „Bananenschalen-Effekt“ (Rutscher) zu vermeiden. Ich halte kurz inne vor dem dritten Takt (achte darauf, dass die erste Note keinen unnötigen Akzent bekommt) und spiele den vierten Takt in der vierten Lage um jeweils zwei Noten auf jeder Saite zu haben. Ich spiele die ersten zwei Sechzehntel

gebunden und zwei ohne Bindung, vorwegnehmend die Phrasierung der Takte 78, 79. Ursprünglich ist die zweite Note im Takt 77 eine Viertel. Ich spiele sie als Achtel, da dies eleganter ist und man etwas Zeit gewinnt, um die darauffolgenden Sechzehntel gut artikulieren zu können. Für einen maximalen Kontrast spiele ich in den Takten 78 und 79 abwechselnd auf D- und A-Saite. Die letzte Gruppe soll „molto deciso“ sein, aber vermeide es, eine übertriebene Betonung auf der allerletzten Note zu spielen. Was davor passiert, ist viel wichtiger.

In der nächsten Solo-Passage (**Beispiel 4**) erreiche ich die punktierte Halbe, indem ich die Bindungen vergrößere, beginnend mit separaten Sechzehnteln. (Auch hier stehen im Original keine Bindungen). Das tiefe „C“ am Anfang sollte Fortissimo gespielt werden, da es nach einem lauten Orchestertutti einsetzt. Im zweiten Takt reduziere ich die Dynamik, um vor der langen Note crescendieren zu können. Halte den Bogen kurz an vor dem hohen „Es“.

**Beispiel 5** fängt ähnlich an wie Beispiel 3. Ich mache wiederum eine kleine Pause vor dem dritten Takt und spiele dann zwei Abstriche, um eine günstige Bogenstelle im Takt 4 zu erreichen. Der Fingersatz bei der Chromatik ist wieder asymmetrisch, zuerst drei Noten, dann drei Gruppen mit je zwei Noten. Dadurch erreicht man eine Art „Beschleunigung“. Ich schlage zwei verschiedene Fingersätze für den Takt 105 vor. Die Hauptsache ist, den Lagenwechsel zu kaschieren. Wenn sich die Passage eine Oktave tiefer wiederholt, sollte man noch stärker artikulieren um klarer zu klingen, mit einer deutlichen ersten Note. Spiele es in der ersten Lage. Das klingt am vollsten.

**Beispiel 6** startet man „von der Saite“, ohne Betonung und nicht zu sehr „spiccato“. Ich spiele es in der ersten Lage und versuche „singend“ zu spielen. Nach dem ersten Takt mache ich eine Luftpause und vibriere während der Bindungen. Nach dem einleitenden ersten Takt wird die Phrasierung zweitaktig. Vor jedem Triller setze ich ab und spiele den zweiten Trillertakt (Takt 140) als Echo vom ersten Trillertakt (Takt 139). Der Fingersatz 3-3 für den Halbton „Ges-F“ ist der sicherste. Der Abwärtslauf spielt man detaché mit einem Vibrato-Akzent auf dem tiefen „D“. Du musst unbedingt Fortissimo spielen, wenn du in den letzten Takten runter auf die C-Saite gehst. Die letzte Note muss Aufstrich sein um die Spannung zu halten, da die Musik im Sopran weiter geht. Im vorletzten Takt gehe ich in die zweite Lage und habe dadurch vier Noten auf jeder Saite.

Die Coda der Arie ist Beispiel 3 ähnlich. Fange den dritten Takt ohne Betonung an und halte die letzte Note aus, bis das Orchester mit den Schlussakkorden einsetzt.

Die Arie war ein Nachgedanke von Weber, eine zusätzliche Arie für eine bestimmte Sängerin, komponiert nur wenige Wochen vor der Premiere. Man könnte die Arie auch als eine Art „Bratschenwitz“ ansehen, da sie nach einer wunderschönen, sublimen Arie mit Solo-Cello kommt. Es ist Aufgabe des Bratschisten zu zeigen, dass es nicht so ist!

Interview mit Carlos Maria Solare