

D  
I  
M  
I  
T  
A  
R  
  
P  
E  
N  
K  
O  
V



XX

Víola  
Sola



CD-1577

## Dimitar Penkov, Viola

### **Paul Hindemith - Sonate op. 11 Nr. 5 für Bratsche allein** 24'47

1. Lebhaft, aber nicht geeilt 4'00
2. Mäßig schnell, mit viel Wärme vortragen 4'24
3. Scherzo 4'13
4. In Form und Zeitmaß einer Passacaglia 12'10

### **5. Peter Hristoskov - Dorf Rhapsodie für Violine Solo** 4'43 (Transkription für Viola Solo von Dimitar Penkov)

### **6. Alexander Raichev - Aria für Solo Viola** 5'59 (Dimitar Penkov gewidmet)

### **7. K. Penderecki - Kadenza per Viola Sola** 7'59

### **Max Reger - Suite für Bratsche allein op. 131 d Nr. 2** 10'37

8. Con moto (non troppo vivace) 2'34
9. Andante 3'31
10. Allegretto 1'44
11. Vivace 2'47

Total: 54'09

## „... dem Horizont entgegentreiben ...“

Die klug „komponierte“ Zusammenstellung dieser besonderen CD verdient eine erläuternde Vorbemerkung. Zum einen kommt der Viola, die seit jeher im Schatten ihrer Geschwister Violine und Cello steht, hier als Soloinstrument eine faszinierend vielseitige Rolle zu; und zudem entfaltet das reizvolle Repertoire ein Panorama des 20. Jahrhundert, sowohl musikhistorisch wie stilistisch.

Die Eckpunkte bilden Max Reger und Paul Hindemith, deren hier eingespielte Solostücke in ihrer Entstehung kaum fünf Jahre auseinanderliegen – und dennoch höchst unterschiedlich sind. Das liegt am „Konservativismus“ des einen (Reger) wie an der „Modernität“ des anderen (Hindemith); dies ist nachstehend zu erläutern, zumal beide Komponisten gleichermaßen als Bürger-schreck und Neutöner galten.

Bilden diese beiden großen, um das Ende des 1. Weltkriegs entstandenen Solowerke in stilistischer wie instrumentaltechnischer Hinsicht bereits ein Kompendium des Violaspiels im 20. Jahrhunderts, so haben die Werke von Peter Hristoskov, Alexander Raichev und Krzysztof Penderecki einen ganz vitalen Bezug zum Solisten Dimitar Penkov. Dabei sind die teils „folkloristische“ angehauchten Werke aus seiner bulgarischen Heimat ihm gewidmet (Raichev) oder von ihm arrangiert (Hristoskov).

Allen diesen fünf unterschiedlichen Werken und Komponisten ist eigen, dass sie gemeinsam eines im Sinn hatten, was der Komponist und virtuose Bratschist Paul Hindemith für sich selbst auf den Punkt gebracht hat: Jeder Komponist will die virtuellen Fähigkeiten und instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten der Viola (Hindemith spricht von der Bratsche) „dem Horizont entgegentreiben“. Weshalb in jedem der eingespielten Werke – wie in jeder guten Musik – ein Stückchen Utopie inskribiert ist. Lassen wir uns, Blick und Ohren auf den musikalischen Horizont gerichtet, verzaubern!

### **Paul Hindemith (1895-1963), Sonate für Bratsche allein, op. 11 Nr. 5**

Der Rückblick auf die verheerenden Schrecknisse des 2. Weltkriegs und den damit einhergehenden Zivilisationskollaps erschwert uns Deutschen, den Epochenbruch des 1. Weltkriegs (der nicht umsonst in Frankreich „La Grande Guerre“, in England als „Great War“ betitelt ist) in seiner vollen Auswirkung wahrzunehmen. Der Kulturwandel brach sich in allen künstlerischen Disziplinen gleichermaßen Bahn, wobei die künstlerische Konsequenz, die „Neue Sachlichkeit“, in der Musik einhergeht mit dem neuen Blick auf den Menschen und seine Welt in der Malerei und

der Architektur. Das Werkstatthafte des „Bauhaus“-Stils, die bewusst antiornamentale formstrenge Klarheit ist auch ein Zeichen Hindemiths, der mit dieser ersten Solosonate auch seine professionelle Visitenkarte abgab mit der Abwendung von der Geige und Hinwendung zur Bratsche. Auch die Verwendung dieses deutschen Instrumentennamens (anstelle der poetischen „Viola“), die Betitelung der Solosonate „für Bratsche allein“ ist ein klares Bekenntnis zu einer antiromanischen Abkehr vom 19. Jahrhundert. Hindemith hatte als Soldat die Gräueltaten des 1. Weltkriegs bis zu seinem Ende erlebt. Im Juli 1919 skizzierte er diese erste der insgesamt vier Solosonaten für sein Instrument und brachte sie im November 1920 zur Uraufführung. Das Werk ist „Herrn Professor Dr. Karl Schmidt gewidmet“, einem der musikalischen Förderer des jungen Hindemith. Faszinierend ist Hindemiths Umgang mit dem musikalischen Material, das er zwar in einer ganz eigenen, neuen Tonsprache formuliert, dabei aber den Boden einer deutschen musikalischen Tradition nicht verlässt. Das zeigt sich in der traditionellen Viersätzigkeit, wobei alle vier Sätze motivische Akkordverbindungen aufweisen. Der Kopfsatz ist lebhaft, der langsame zweite Satz „mit viel Wärme“ vorzutragen; an dritter Stelle folgt ein virtuoses Scherzo, und der Sonatenschluss steht „in Form und Zeitmaß einer Passacaglia“. Dieser langsame, aus dem Barock stammende Tanz im Dreiermetrum hat eine strenge Form, über deren 16-taktigen Perioden Hindemith ein Feuerwerk von variativer Virtuosität entfacht – ohne Rücksicht auf instrumentale Begrenztheiten. Eine musikalische Rückversicherung sind weiterhin die Bezugnahmen auf die großen Komponisten-„Kollegen“ Johann Sebastian Bach (dessen berühmte d-Moll-Chaconne für Violine das Vorbild für die Passacaglia war) und Max Reger. Reger hatte seinerseits mit Bezug auf Bach seine Solosuiten für Viola komponiert, deren Duktus Hindemith beispielsweise in den Doppelgriff-Melodien der „Trio“-Mittelteil im Scherzo aufgreift. Hindemith entwickelt die Tonsprache für sein Instrument aber in idiomatischer Weise weiter, wie er einer Freundin in Bezug auf seine Bratschenkompositionen schrieb: „Ich will einmal sehen, ob ich in einer Reihe dieser Stücke die Ausdrucksmöglichkeiten – die bei dieser Gattung und bei dieser Besetzung keine sehr großen sind – erweitern und dem Horizont entgegenstreben kann.“

### **Peter Hristoskov (1917-2006), Rhapsodie für Viola solo op. 21 „Dörflich“ (1973)**

Peter Hristoskov war einer der bedeutendsten bulgarischen Geiger und Komponisten. Nach Abschluss seiner Studien in Sofia studierte Hristoskov von 1940-43 noch an der Berliner Musikhochschule bei dem bedeutenden Geiger und Lehrer Gustav Havemann. Er kehrte nach Bulgarien zurück, erwarb sich aber einen Ruf als virtuoser Solist sowie ab 1945 auch als Lehrer (1950 Professor) an der staatlichen Musikakademie Sofia.

Hristoskov ist auch als Komponist vor allem für sein Instrument hervorgetreten. Seine eindrucksvolle dritte Rhapsodie für Violine solo op. 21 hat Dimitar Penkov im Jahr 2013 für sein Instrument, die Viola, übertragen. Diese Transkription ist, wie hier zu überprüfen, äußerst gelungen, da die virtuoseren Passagen verlustfrei auf dem größeren Schwesterinstrument darstellbar sind; in den gesanglichen Teilen kommt dem kantablen tieferen Charakter der Viola bestechend entgegen. Eine Rhapsodie ist eine musikalische Form, die unterschiedliche Themen in freier Assoziation aneinanderreihet, ohne einem festen Verlaufsschema unterworfen zu sein. Im Stile einer Bartók'schen Rhapsodie verknüpft Hristoskov in seinem Solostück abwechselnd langsame und schnelle Abschnitte, wobei sich Anklänge an bäuerliche Tänze und Volksweisen aufdrängen; dies hat Hristoskov durch den Untertitel (englisch „Rural“, deutsch unzulänglich zu übersetzen mit „Dörflich“) verdeutlicht. Im Laufe der Entwicklung steigert sich die Rhapsodie in Tempo und virtuosem Ausdruck, bis sie sich am Schluss geradezu überschlägt und – auch tonal – aus der Bahn geworfen wird.

### **Alexander Raichev (1922-2003), Aria für Viola solo (1974, Dimitar Penkov gewidmet)**

Alexander Raichev war bereits als Kind Privatschüler des berühmten bulgarischen Pianisten, Komponisten und Hochschullehrers Pancho Vladigerov, dem Namensgeber der Nationalen Musikakademie in Sofia. Nach seinem Studienabschluss in Sofia studierte Raichev 1949/50 noch in Budapest Komposition bei Zoltán Kodály und Dirigieren bei János Ferencsik. In seiner Heimat unterrichtete er an der Staatlichen Musikakademie und wurde dort 1962 Professor für Harmonielehre und Komposition. Raichev war nicht nur Standesvertreter seines Fachs in verschiedenen nationalen wie internationalen Institutionen, sondern er amtierte auch über mehrere Wahlperioden als Parlamentsabgeordneter.

Seine „Aria“ entstand 1974 als Pflichtstück für einen bulgarischen Violawettbewerb, aus dem Dimitar Penkov als Sieger hervorging; ihm hat Alexander Raichev daher die Komposition gewidmet. Der Titel „Aria“ weist auf den gesanglichen Charakter der Komposition hin; die elegische Kantilene wird jedoch immer wieder durch heftige Ausbrüche und große Intervallsprünge durchbrochen. Mehrfach taucht eine absteigende gesangliche Sequenz auf, die wie ein Zitat aus Maurice Ravel's letztem Werk wirkt, dem zweiten der Chansons „Don Quichotte à Dulcinée“, in dem der geistig verwirrte Selbsternannte Ritter das Bauernmädchen Dulcinée als Heilige Maria idealisiert und für sie streiten will.

Der lineare kantable und ariose Charakter wird immer wieder durch quasi improvisatorische Einschübe reflektiert. Kontrastierende Elemente sind nicht nur in den abrupten dynamischen

Wechseln spürbar, sondern auch im musikalischen Material, wenn etwa (im Zentrum der „Aria“) ein schnelles Figurenwerk unterbrochen wird durch eine fahle, vibratolose Quintenpassage, wie ein Choralanklang aus einer anderen Zeit.

Die „Aria“ schließt, wie sie begonnen hat und verebbt schließlich bis zur Unhörbarkeit.

### **Krzysztof Penderecki (\*1933), Cadenza per viola sola (1984)**

Auch zum polnischen Altmeister Krzysztof Penderecki hat der Solist der vorliegenden Aufnahme eine persönliche Beziehung: 1985 war Dimitar Penkov der Solist der französischen Erstaufführung in Pendereckis zwei Jahre zuvor entstandenem Violakonzert. Die „Cadenza“ ist ein nachträglich entstandenes Parergon zum Konzert, aber sie ist – trotz ihres Titels – als unabhängiger Satz und keinesfalls als Konzerteinschub konzipiert, schon gar nicht als extrovertiertes Feuerwerk spieltechnischer Feinessen.

Der Satz ist eine großbogige Phantasie, die Penderecki ohne die metrische Angabe unterteilender Taktstriche notiert. Umso mehr ist der ausführende Musiker zu eigener Gestaltung gezwungen, wobei der Notentext aber präzise Angaben zur Dynamik (des Laut und Leise) sowie zur Agogik (Beschleunigen und Verlangsamten) enthält.

Klar erkennbar ist die Dreiteilung des Satzes, wobei die klassische Tempofolge Schnell – Langsam – Schnell hier umgedreht wird: Lento – Vivace – Tempo I, so lauten Pendereckis Vorgaben. Der langsame Satzbeginn eröffnet mit einer hörbaren Reverenz an die (früh)barocke Tonsprache, indem Penderecki das Klage- und Seufzermotiv des fallenden kleinen Sekundschritts As-G als Kernmotiv vorstellt, aus dessen Umspielung sich die Satzmelodie entfaltet. Damit ist auch der Charakter der „Cadenza“ untermauert, die, als Konsequenz der „umgekehrten“ Tempofolge, einmal mehr die in der Titelbezeichnung enthaltenen Erwartungen unterläuft: Zwar ist die „Cadenza“ gespickt mit spieltechnischen Schwierigkeiten, die aber nie äußerlicher Selbstzweck sind, sondern immer der gestalterischen thematischen Entwicklung dienen.

Krzysztof Penderecki ist nicht nur ein Kenner und Liebhaber der Viola, die er in seiner Kammermusik, seinen sinfonischen Werken und eben auch solistisch mit idiomatischen Aufgaben betraut; Penderecki ist auch ein intimer Kenner alter wie neuer Musik, die er beziehungsreich in seine eigenen Kompositionen verwebt. So ist das musikalische Material der „Cadenza“ aus zwei Namenschriften generiert, die, mit dem bloßen Ohr kaum vernehmbar, verschlüsselte Bezüge zu zwei große kompositorischen Idolen herstellt: Die Tonfolge B-A-C-H verweist auf Johann Sebastian Bach, die klingenden Initialen D-S-C-H auf Dmitri Schostakowitsch. Penderecki unterläuft aber jeden anbiedernden Effekt, indem er die Zitate eben nicht hörbar herausstellt und damit als

bloße Hommage verbraucht. Pendereckis Reverenz ist viel subtiler, denn indem er die Tonbuchstaben in allen möglichen Permutationen benutzt, adelt er sie zum kompositorischen Material, überhöht die „kollegiale Hilfe“ von Bach und Schostakowitsch zum Ferment eigenen Schaffens. Der Tempo I-Teil, also die Rückkehr zum eröffnenden Lento, kreist wieder um die Seufzer-Sekunde, die hier aber aufgebrochen wird durch die „leere“, mitschwingende G-Saite. Als Klangeffekt einer Bordunsaite „erdet“ das leere G die in unwirklichen Flageolettklängen gespielte Melodie, bis diese im Ausgangsintervall verlischt.

Das nicht überreiche Repertoire für die Viola hat sich oft im Geigenrepertoire bedient und Violinstücke adaptiert. So ist es bemerkenswert, dass Pendereckis „Cadenza“ den entgegengesetzten Bearbeitungsweg gegangen ist: Von der originalen Violaversion hat die Geigerin Christiane Edinger eine Fassung für Violine erstellt.

### **Max Reger (1873-1916), Suite D-Dur op. 131d Nr. 2**

Bereits mit der Bezeichnung als „Suite“ stellt Max Reger seine unter der Opuszahl 131d zusammengefassten Werke für Viola solo in eine bis zum Barock zurückreichende Traditionslinie. Eine „Suite“, wörtlich also „Folge“ oder „Reihe“, war ein zum Genrebegriff gewordenes Formschema einer Vereinigung ganz unterschiedlicher Tanzsätze. Regers Suitensätze bilden jedoch – trotz ihres tänzerischen Charakters – nicht die kanonisierte, meist von einem Präludium eröffnete Satzfolge, sondern die vier Sätze sind mit den gebräuchlichen italienischen Tempo- und Charakterbezeichnungen überschrieben.

Immer wieder hat sich Reger mit Musik für ein solistisches Streichinstrument befasst; hatte er jedoch zunächst ausschließlich die Violine berücksichtigt, so enthält das weitgespannte Opus 131 Solowerke für Violine (und Violinduo), Violoncello und Viola. Die Beschränkung auf ein einziges Streichinstrument war für Reger ein Exerzitium (er selber sprach von einem „musikalischen Keuschheitsgürtel“). Reger konnte hier nicht seinen vollgriffigen Orgelrausch erstrahlen lassen oder seine komplexen, harmonisch vielschichtigen Orchesterfarben auffächern. Dabei ging es Reger zum einen darum, seinem Vorbild Johann Sebastian Bach nahezukommen, der in seinen Sonaten und Partiten für Violine und den sechs Cellosuiten unerreichte (allerdings auch bis dato nie mehr nachgeahmte) Vorbilder geschaffen hatte. Zum anderen lag die planvolle extreme Reduktion der kompositorischen Mittel in Regers persönlicher Situation begründet.

Im Februar 1914 hatte Reger, als Dirigent an der Spitze der traditionsreichen Meininger Hofkapelle, auf einem Tournékonzert einen Zusammenbruch erlitten und sah sich daraufhin gezwungen, seine Demission einzureichen. Von Statur und Gemüt her ein unverwüstlicher bajuwarischer

Kraftprotz, sah er sich aller Vitalität beraubt und zu einem längeren Sanatoriumsaufenthalt gezwungen. Hier entstand die Idee zu den klassizistischen Stücken des op. 131, aber auch zu dem nachfolgenden Opus 132, den „Mozart-Variationen“ für Orchester, die Regers zeitlos berühmteste Komposition werden sollte.

Noch im Sanatorium bei Meran nahmen die ersten Stücke für op. 131 – Violinkompositionen „im alten Stil“ – als minimalistische therapeutische Handgelenksübungen Gestalt an. Der Ausbruch des 1. Weltkriegs löste sodann zusätzlich bei Reger ein kompositorisches Umdenken aus, das ihn von jeglicher orchestraler Materialschlacht wegführte zu einer klassizistisch gezähmten neuen Einfachheit. Folgerichtig wurde op. 131 im Sommer 1915, als Reger nach seinem Umzug nach Jena neue schöpferische Kraft fühlte, mit den jeweils drei Solosuiten für Violoncello (op. 131c) und Viola (op. 131d) fortgesetzt und komplettiert. Diese sind ureigenstes Reger'sches Idiom, das trotz der Beschränkung auf ein Melodieinstrument thematisch-motivische Eingängigkeit verbindet mit harmonischen Kühnheiten. Zudem setzen die Suiten für Viola völlig neue spieltechnische und musikalische Standards für dieses bis dahin solistisch kaum in Erscheinung getretene Instrument.

So planvoll wie seine Kompositionen konzipierte Reger auch deren Widmung, entweder an musikalische Freunde oder an Instrumentalvirtuosen wie im Falle der Violasuiten. Die D-Dur-Suite trägt die Widmung „Herrn Professor R. Sahla zugeeignet“. Richard Sahla (1855-1931) war als Geiger ein Wunderkind; später wirkte er auch als Dirigent, unter anderem jahrzehntelang als Hofkapellmeister in Bückeburg, wo eine enge Freundschaft mit Max Reger entstand. Aber erst nach Regers Tod wurden die drei Violasuiten op. 131d uraufgeführt: 1917 hob Else Mendel-Oberüber in Berlin nicht nur diese Reger-Suiten aus der Taufe, sondern spielte bemerkenswerterweise im selben Konzert auch noch Solowerke für Violine von Bach und Joseph Joachim.

© Michael Schwalb



## „...streaming off within reach of the horizon...“

The intriguing „composition“ of this unique CD deserves a preliminary introduction. From the very beginning, the viola emerges here from the former neglect that had featured the instrument more remotely between its brother and sister - the violin and cello - in the past, but now exploits all the fascinating and versatile possibilities of a solo instrument; not only issuing a very attractive cycle of works, but actually an illustrative panorama of the 20th century as a whole - in respect both to their historical exposition, as to their musical style.

The exemplary solo compositions by Max Reger and Paul Hindemith, which are performed here - constitute contrasting points of origin which lie extremely wide apart - although they were composed within a period of less than 5 years! That is due both to the conservative approach of the former (Reger) as to the modern approach of the latter (Hindemith). This can be explained hereafter, because the two composers were both together considered as „scare crows of the proper people“ - as well as „notorious prolifics of new music whatever“.

Even if these two immense solo pieces, composed around the end of World War I, already comprise the full compendium of technical and artistic possibilities that the art and craft of viola playing developed in the 20th Century, the compositions of Alexander Raichev, Peter Hristoskov, and Krzysztof Penderecki emphasize the essential relationship in which they stand to Dimitar Penkov as an important contemporary soloist. In this context we find that the compositions which are dedicated to him ( Raichev ) - or arranged by him personally ( Hristoskov ), have a folkloristic touch which fancies their common Bulgarian heritage.

All of these five different productions - including their authors - have an ingenious pledge in mind, which the composer and virtuoso on the viola Paul Hindemith defined more precisely for himself: every composer will strive to push the virtuosic capacity and expressive range of the viola on „towards the horizon“ of its instrumental possibilities ( Hindemith makes use of the German denomination „Bratsche“ ). This means that in every one of these recorded works - like in every good piece of music - a small share of Utopia is inscribed to the score. Let us drift in the wake and churn of the instrumental vessel called „Viola“ and succumb to the magic sense of sound and vision by focussing on the utmost musical horizon possible!

### **Paul Hindemith ( 1895-1963 ), Sonate for Viola Alone, Op. 11 Nr. 5**

Our retrospective focus on the devastating horrors of World War II and the subsequent breakdown of civilisation, make it difficult for us successors to perceive the actual rupture that the

epoch of World War I ( to which the French give the name „La Grande Guerre and the English call the „Great War“ ) incurred on entire history. Cultural change and revolution perpetuated its way through all subjects and disciplines of art, whilst artistic consequences such as a rational disposition even in music, accompanies new ideals about functional and objective aspects of art, which correspond with a new interpretation of the human being and his environment in the field of painting and architecture. The workshop character of design and architecture - which developed in the „Bauhaus“ period, with its predominant principles of conscious clarity and the anti-ornamental use of strict form - is also a distinctive feature of Hindemith, who now relocated his position in the profession, with a conscious departure from violin-playing accompanied by an obviously declared realignment with the occupation as a viola-player. Even the use of the German name „Bratsche“ in the headline of the new „Solo-Sonata for Bratsche alone“ ( instead of the poetical designation for the same „viola“ ) is a clear confirmation of an antiromantic dismissal from the 19th century. Hindemith had experienced the terrors of World War I as a soldier till its very end. In July 1919 he made a sketch of this work as the first contribution towards a set of four Solo-Sonatas for his own instrument and gave a premiere performance of the work in November 1920. The sonata is dedicated to Professor Dr. Karl Schmidt, who was a musical patron of the young Hindemith.

It is fascinating to experience the way Hindemith handles the constituting musical material of this „sonata for viola alone“, which he formulates in a distinctly new and individual type of musical language, without retracting from the ground of a basic German musical tradition. This is evident in the traditional form of four movements, of which each are connected and built up by a common theme of chordal harmonies. The opening movement is meant to be lively, the slow second movement to be played „with much warmth“, followed by a virtuosic scherzo and a conclusive movement „in tempo and form of a Passacaglia“. This slow and solemn dance is derived from the baroque era and has a strict form of repeating harmonic progressions in periods of 16 bars over which Hindemith kindles a real firework of virtuosic variations - paying no heed to instrumental limits whatever.

A musical reinsurance is still prevalent in the form of recognition that Hindemith accords to his great composer „colleagues“ Johann Sebastian Bach ( whose Chaconne in D Minor for the violin was the famous forerunner for the Passacaglia ) and Max Reger. Reger had - in his very own way - already composed such solo-suits for the viola with references to Bach, whose diction Hindemith for example follows in the intermittent „Trio“ of his Scherzo with double-stopping melodies. Hindemith however develops the idiomatic characteristics of his musical language

for his instrument quite further, as he explains to a girlfriend by letter: „I wish to prove in this cycle of pieces that I can expand the expressive possibilities of the genre and cast - which are fairly scarce - and stream off with them in reach of the horizon“.

### **Peter Hristoskov ( 1917 -2006 ) Rhapsody for Solo Viola op. 21 ( „the rural“ ) 1973**

Peter Hristoskov was one of the most important violinists and composers in Bulgaria. After completing his studies in Sofia, he left Bulgaria for Berlin in 1940 in order to study with the renowned violin teacher of the time, at the Academy of Music in Berlin: Gustav Havemann. On return to Bulgaria in 1943 he directly acquired fame as a virtuoso and took up teaching in the year 1945. In 1950 he became Professor at the National Academy of Music in Sofia.

Hristoskov also became prominent as a composer, notably for his own instrument the violin. His impressive „Rhapsody for solo Violin op. 21“ inspired Dimitar Penkov in 2013 to rewrite the piece for the viola. His wonderful transcription - as can be verified by ear - is really very effective, due in good part to the circumstance that the virtuosic passages can be depicted without any significant alteration to the original violin-part, whereas the lower register of the larger string relative can impart the lower range of the composition attributes, which deeply enhance the melodic expression of the cantabile passages in contrast to the virtuosic parts mentioned above. A rhapsody has a free musical form, which brings a number of different themes into an intuitive progression, rather than subordinating them to a structural pattern.

Hristoskov lets his consecutive sections alternate between fast and slow in quite the same manner as a Bartok Rhapsody in which an inclination to folksong and volkdance themes summon memories of the countryside; for which reason Hristoskov adds the subtitle „rural“ to the piece. The Rhapsody successively intensifies tempo and virtuosic impetus in such a way that it finally tumbles over itself and runs astray - losing even track of its own tonality.

### **Alexander Raichev (1922-2003), Aria for solo Viola (dedicated to Dimitar Penkov) 1974**

When very young and at an early age of childhood, Alexander Raichev already had private lessons with the famous Bulgarian pianist and composer Pancho Vladigerov, then teacher at the university - and later on - nominal Patron of the National Academy of Music in Sofia. After graduating in Sofia, Raichev went to Budapest in 1949/50 and continued his studies in composition with Zoltán Kodály and conducting with János Ferencsik. Back in his home country, he began to teach at the National Academy of Music and was endowed there with the title of Professor of harmony and composition in 1962. Raichev was not only an official elective of his profession in various national and international institutions, but also served for quite a number of years as

a member of Parliament. His „Aria“ was written in 1974 as a compulsory piece of music and musical Interpretation for the applicants of a Bulgarian viola competition. The successful laureate was no other than Dimitar Penkov himself, for which reason Alexander Raichev dedicated the composition to him on behalf of his very personal recognition.

The title „Aria“ gives an indication of the vocal character of the composition; however, the elegiac cantilena is often counteracted by violent outbursts and drastic intervals. More than once we faintly become aware of a recurring descending vocal sequence, which appears in the form of a quote from the second chant out of „Don Quixote à Dulcinée“ by Maurice Ravel - his ultimate composition, in which the self-proclaimed - mentally confused - knight adores the peasant girl Dulcinée as Saint Mary and wants to prove the fact with weapons.

The cantabile and arioso character of the „vocal“ line is repeatedly put in question by an insertion like an improvisation. Contrasting elements are not only perceptible in the abrupt dynamic changes, but also in the musical material itself, when for instance ( in the middle of the „Aria“ ) the fast figurative passage is interrupted by a pale passage of fifths without vibrato, very much like a faint choral response from another age. The „Aria“ closes just as it began and eventually ebbs away into an imperceptible silence.

### **Krzysztof Penderecki (\*1933), Cadenza per viola sola (1984)**

The soloist of the present recording is also on very good terms with the „grand celebrity“ of modern music in Poland: Krzysztof Penderecki. Dimitar Penkov was endowed in 1985 with the honour to present the first performance of Penderecki's viola concerto as a soloist in France, a composition completed two years earlier. The „Cadenza“ of this recording, is not intended to be used as an artistic insertion for any public performance of the concerto, it is very much more conceived as an additional subsequence or supplementary recollection of the concerto, a paragon thus - and despite its title, certainly not an extroverted firework of technical excess. The movement is in fact an overspanning fantasy that Penderecki notes without using any metrical subdivisions such as barlines. Instead the performing musician is compelled to form the piece in his own way, whereby the manuscript does give precise details to the dynamics ( loud and soft ) as well as to pace or desired transitions of tempo ( acceleration and retardation ) specified as agogic. Well perceivable is the three-part form of the movement as a whole, although the usual classical succession of these sections in a fast-a slow-and finally fast sequence, is inverted to become Lento-Vivace-and Tempo I: and these are the carefully-determined headlines written into the cadenza by Penderecki.

The slow beginning opens with a susceptible reverence to the (early) Baroque sound and logic of music, by which Penderecki introduces the falling half-note interval between Ab-G as the central sigh- and lament- motive, around which the wavering line of the movement's melody evolves and develops. This characteristic emphasizes the contradictory disposition of the „Cadenza“ in coherence with the reciprocate tempo assignments which consciously subdue all expectations that usually come along with such a title: even if this „Cadenza“ is pined with technical difficulties, they never display any plain effect for their own sake, but employ their activity just for structural configuration and development of thematic material.

Penderecki is not only an expert and enthusiast in favour of his own instrument, the viola, which he entrusts with very significant roles in his chamber music, in his symphonic music and in his solo literature as well, but Penderecki has a deep understanding and knowledge of old and new music which he plaits together full of meaning throughout his compositions.

Under these credentials we can make out that the Cadenza is generated from two groups of ciphers which both act as initials for a name as well as symbols for a musical sequence of singular notes which in turn establish an encrypted relationship to two great composers: the one set referring to Johann Sebastian Bach B-A-C-H ( Bb-A-C-Bh )\*, the other to Dmitry Schostakovitch D-S-C-H ( D-Eb-C-Bh )\*\* . The acknowledgement and thanksgiving towards these two idols is however devote and avoids any type of artificial reverence in such a way that Penderecki integrates the musical symbolism very subtly - in fact completely subdued and imperceptible to the ear - so that it does not forfeit its creative possibility in the course of the movement by an overemphasis of the unassuming tribute as a flattering Hommage.

Penderecki's reverence is even more intricate up to the point that he uses the symbolical sequences in such a variety of permutations that he endows them with the noblesse and creative quality of the musical material itself, thus pertaining to the prodigal „help“ of Bach and Schostakovitch as a constituting ferment of his own creative process as a composer.

The part called Tempo I, which returns to the opening Lento, orbits once again around the interval of a despondent second, which is however now disrupted by the perpetual „drone“ of the open G-String. Together with the use of this sound effect in analogy to the „external“ mount of the strings on a Bourdon instrument, the open G-String gradually extinguishes the surrounding and descending atmospheric melody which is played in unreal sounding harmonics, until it substantially merges into the „interplanetary port“ of the original interval.

The fairly restricted repertoire of the viola was often keen to adapt original compositions for violin for the viola. It is interesting that Penderecki's „Cadenza“ had the opposite progeny:

the violinist Christiane Edinger prepared a transcription for violin from the original version!

\*B-A-C-H ( German ) ≈ Bb-A-C-Bh ( English ) ≈ B-flat, A-natural, C-natural and B-natural.

\*\*D-S-C-H ( German ) ≈ D-Eb-C-Bh ( English ) ≈ D-natural, E-flat, C-natural and B-natural.

### **Max Reger (1873-1916), Suite D-Major op. 131d Nr. 2**

With the use of the term „Suite“, Max Reger characterizes each one of three compositions written collectively for solo viola in his opus 131d and thus assigns them a tradition of music reaching deliberately back to Baroque times. A suite - which can perhaps be described as „an installment in serial form“ or simply as a „series of pieces“ - evolved from a well-known set-up of contrasting dances and soon enjoyed the social flair of a typical „genre“ in music.

The Reger suites however do not follow the regular pattern - which consists of an opening prelude and a freely inspired number of other fashionable mode of dance movements - but rather chooses a more restrictive form of four movements - prescribing only the traditional Italian characterization of a certain mood and tempo to each one of them. Time and again Reger had occupied himself with solo literature for stringed instruments, until then however exclusively for violin; now the expansive collection of opus 131 comprises solo compositions for violin ( and violin duo ), violoncello and viola! The restriction to one stringed instrument was an absolute ordeal for Reger ( he commented later that such a restriction condemned him to apply a „chastity belt“ to himself as a composer ) because it was impossible here for Reger to exploit the full range of his complex harmonies and let them radiate with multiple effect and colouring from an orchestral source, or even to draw on the extravagant manual of harmonies like on his organ to intoxicate the listener. Reger's ambition was to exemplify Johann Sebastian Bach, who had already forged such superior archetypes as his Sonatas and Partitas for solo violin and his six Suites for the cello, that in the course of time nobody had ever seriously endeavoured to copy, sequel or even surpass them. On the other hand Reger was consciously compelled to reduce the comprehensive output of his productions for reasons which originated in his personal situation. Reger was simultaneously leading Musical Director of the Orchestra at the traditional Court of Meiningen and had suffered a severe break-down while touring with the Orchestra in 1914 and consequently submitted a request to resign from his occupation. By temperament and stature blessed with a rugged and indestructible bavarian physical constitution, and now deprived of all vitality, he had to succumb to the prevailing confinement and restriction of a cure in a sanatorium by Meran. It was here, that Reger was inspired by the idea of working on the neo-classic number of pieces included in op. 131, an impulse which he set forth in op.132 - which



should in turn become his most illustrious achievement for all time: the „Mozart Variations“ for Orchestra.

The first pieces of op.131 took shape in Meran and were called: „Violin compositions in an old Style“, and were concipated with an enlightening „air“ of exercise in minimalistic music. However, World war I broke out and brought forth a more fundamental change in Reger’s artistic approach, which resulted in a further retreat from over-substantial orchestral sound -material back to a purified neo-classical simplicity. Consequently, when Reger was able to move to Jena in the summer of 1915 and was filled with new creative energy, he continued the work on op. 131 and accomplished three more solo suites for violoncello ( op. 131c ) as well as three for the viola (op. 131d). These bear the mark of Reger’s specific and very own idiom, which combines - despite the restriction to a solitary instrument - thematic and motivic ingenuity with adventurous harmony. In addition, the suites for viola set completely new technical and musical standards for this, until then, rarely represented soloinstrument.

Reger concipated his dedications just as carefully as his compositions, endowing musical friends or instrumental virtuosos as well as acquaintancies, as is the case with the suits for viola. The D major suite bears the honourable headline: „Dedicated to Professor R. Sahla“. Richard Sahla (1855-1931) was a child-prodigy whilst a young violinist and later became a conductor, officiating for long decades as musical director at the court of Bückeburg, which inaugurated a close friendship with Max Reger. But nevertheless, the three viola suites op. 131d were first made known to the public after his death : Else Mendel-Oberüber launched the premiere performance of these viola suites in 1917 in Berlin, and remarkably played solo pieces for violin by Johann Sebastian Bach and Joseph Joachim in the same concert.

© *Michael Schwalb*  
(Translation : Johannes Meyer)

**Dimitar Penkov** wurde 1953 in Sofia, der Hauptstadt Bulgariens, geboren und studierte an der Staatlichen Hochschule für Music in seiner Heimatstadt. 1974 war er der jüngste Teilnehmer bei dem Internationalen Musikwettbewerb in Sofia und gewann den 1. Preis und eine Goldmedaille. Dimitar Penkov erlangte Internationale Anerkennung, als er 1977 beim Internationalen Musikwettbewerb in Genf als Preisträger hervorging. Anschließend wurde Dimitar Penkov Mitglied des Nationalen Streichquartetts des bulgarischen Rundfunks, mit dem er Preise bei den Wettbewerben in Colmar und Evian einholte. Nach 1979 setzte Dimitar Penkov sein Studium bei Yfrah Neaman in London fort, der ihn als „brillianten Bratschisten, perfekten Musiker und sensiblen Kammermusiker“ beschrieb. In den folgenden Jahren trat er in der ganzen Welt als Solist und Kammermusiker auf.

1985 wurde er zum Solobratscher des Philharmonischen Orchesters am Norddeutschen Rundfunk in Hannover berufen. Daraufhin baute Dimitar Penkov seine Karriere weiter aus und trat regelmäßig als Solist, Kammermusiker und Dirigent auf. Zahlreiche Aufnahmen zeugen von seinem Engagement für zeitgenössische Musik und ein seltenes Repertoire.

Im November 1985 wurde ihm die Ehre zugewiesen, das Bratschenkonzert von Krzysztof Penderecki beim Festival für zeitgenössische Musik in Metz dem französischen Publikum zur Uraufführung vorzutragen. Olivier Messiaen beschrieb ihn als einen phänomenalen Bratschisten. Er wurde für verschiedene Live- Aufnahmen bei Radio Paris, Sofia, Zürich und Moskau engagiert und seine Vita schmückt Aufnahmen für Balkanton, Melodia, Gallo, GEGA, Fox Records, CPO und Romeo Records NY.

Im Verlauf seiner umfassenden künstlerischen Tätigkeit, hat Dimitar Penkov mit vielen bekannten Dirigenten zusammengearbeitet: darunter Aldo Ceccato, Pierre Bartolomé, Michael Tabachnik, Wassil Stefanow, Lutz Herbig, Gilbert Varga, Konstantin Iliev, Anthony Bramall, Wassily Kasandjiev, Plamen Djourov, Nikos Athineos, Otmar Maga und andere.

Bisher von Gallo veröffentlicht:

Arthur Honegger: Sonate für Bratsche und Klavier;  
Johannes Brahms: Zwei Sonaten op. 120 für Bratsche und Klavier  
(mit Wolfgang Manz, Klavier); Gallo CD-833

**Dimitar Penkov** was born 1953 in Sofia, the capital of Bulgaria and studied at the National Academy of Music in his hometown. In 1974 he was the youngest participant and won the 1. Prize and a Gold Medal at the International Music Competition in Sofia. Dimitar Penkov reached international acclaim when he was laureate at the International Music Competition in Geneva in 1977. Dimitar Penkov then became a member of the National String Quartet of the Bulgarian Radio, with which he won prizes in the competitions in Colmar and Evian. After 1979 Dimitar Penkov continued his studies with Yfrah Neaman in London, who described him as a „brilliant violist, perfect musician and sensitive chamber musician“. In the following years he performed as a soloist and chamber musician all over the world.

In 1985 he was commissioned as leader to the viola section of the Philharmonia Orchestra of the Broadcasting Commission in North Germany. Dimitar Penkov continued to expand his career and regularly perform on stage as a soloist, chamber musician and conductor. Numerous recordings testify his commitment to contemporary music and a rare repertoire.

In November 1985 he was bestowed with the honour of premiering the Viola Concerto by Krzysztof Penderecki at the Festival of Contemporary Music in Metz to the audience in France. Olivier Messiaen described him as a phenomenal violist. He was engaged for various live recordings with Radio Paris, Sofia, Zurich and Moscow and his Vita graces recordings for Balkanton, Melodia, Gallo, GEGA, Fox Records, CPO and Romeo Records NY.

In the course of his comprehensive career as an artist, Dimitar Penkov has collaborated with many well-known conductors: including Aldo Ceccato, Pierre Bartolomé, Michael Tabachnik, Vasil Stefanov, Lutz Herbig, Gilbert Varga, Konstantin Iliev, Anthony Bramall, Vasily Kasandjiev, Plamen Djourov, Nikos Athineos, Otmar Maga and others.

So far released by Gallo:

Arthur Honegger: Sonata for Viola and Piano;  
Johannes Brahms: Two Sonatas op. 120 for viola and piano  
(with Wolfgang Manz, piano); Gallo CD-833



Dimitar Penkov und Krzysztof Penderecki

