

Tobias Bonz **Barockcello** Ein Lehrbuch
für fortgeschrittene Schüler,
Lehrer und interessierte Laien

ortus musikverlag

1	Der langsame Bogenstrich nach Muntzberger 2	5	Bogenstrich in Takt und Tanz um 1700 26
1.1	Der <i>son filé</i> , der gesponnene Ton 2	5.1	Rückholstriche 26
1.2	Der <i>son filé</i> im musikalischen Ausdruck 3	5.2	Bogenstriche in Tanzsätzen 27
1.3	Langsamer Bogen-schnelle Finger 4	5.3	Herausforderung Gigue 27
1.4	Urstudie von Muntzberger 4	5.4	Urstudie von Boismortier 28
1.5	Petit Plus von Dotzauer 6	5.5	Petit Plus von Muffat 29
2	Italienische Diminutionslehre um 1600 7	6	Barocke Tonleitern nach Cupis und Geminiani 31
2.1	Diminuierte Sekundschritte 7	6.1	Historische Fingersätze 31
2.2	Diminuierte Terz, Quarte und Quinte 8	6.2	Finger liegenlassen 32
2.3	Kadenzformeln 8	6.3	Geminianis Tonleitern 32
2.4	Urstudie von Rognoni 10	6.4	Urstudie von Grümmer 38
2.5	Petit Plus von Simpson 11	6.5	Petit Plus von Dotzauer 40
3	Der schnelle Bogenstrich nach Dotzauer 13	7	Agogik und Phrase in Takt und Tanz um 1700 41
3.1	Der schnelle Ganzbogenstrich 13	7.1	Inegalität 41
3.2	Schneller Handgelenkstrich am Frosch 13	7.2	Agogik im einzelnen Takt 42
3.3	Schneller Bogenstrich mit Sprüngen 15	7.3	Agogische Klammerung von Phrasen 43
3.4	Urstudie von Dotzauer 16	7.4	Urstudie von Laurenti 45
3.5	Petit Plus von Dotzauer 16	7.5	Petit Plus von Brevall 46
4	Arpeggio nach Corrette, Cupis und Geminiani 19	7.6	Tabelle der Inegalität 47
4.1	Corrette 1741 19	8	Martelé und Staccato nach Stoeving und Dotzauer 48
4.2	Cupis 1772 20	8.1	Martelé 48
4.3	Geminiani 1751 21	8.2	Das Grand Martelé 50
4.4	Urstudie von Duport 24	8.3	Staccato 50
4.5	Petit Plus von Corrette 25	8.4	Urstudie von Bonz 52
		8.5	Petit Plus von Kreutzer 53
		9	Große Intervalle nach Dotzauer und Geminiani 55
		9.1	Tonleitern in Intervallen 55
		9.2	Unregelmäßige Sprünge 56
		9.3	Geminianis verzierte Oktavtonleiter 56
		9.4	Urstudie von Bideau 60
		9.5	Petit Plus von Dall'Abaco 60

- 10**
Doppelgriffe
nach Dotzauer und Duport 62
 10.1 Harmonische Doppelgriffe **62**
 10.2 «Polyphone» Doppelgriffe **63**
 10.3 Melodie mit Begleitung **64**
 10.4 Urstudie von Duport **65**
 10.5 Petit Plus von Matteis **66**
- 11**
Das Tempo in Italien um 1700 68
 11.1 Schnelle getrennte
 Tonleitergruppen **68**
 11.2 Noch schnellere Tongruppen **69**
 11.3 Langsames Tempo rubato **70**
 11.4 Urstudie von Dotzauer **71**
 11.5 Petit Plus von Jacchini **72**
- 12**
Tonarten- und
Intervallcharakteristik
nach Kirnberger 74
 12.1 Charaktere der Kirchentonarten **74**
 12.2 Tonartencharakteristik **74**
 12.3 Intervallcharakteristik **76**
- 13**
Strichvielfalt
bei Corrette und Geminiani 79
 13.1 Barocke Strichkombinationen **79**
 13.2 Strichart mit Saitenübergang **80**
 13.3 Geminianis Übung **80**
 13.4 Urstudie von Baillot **84**
 13.5 Petit Plus von Dotzauer **86**
- 14**
Präludien und Kadenz 88
 14.1 Einleitende Präludien **88**
 14.2 Verzierte Fermaten **89**
 14.3 Wie mache ich eine Kadenz? **90**
 14.4 Urstudie von Muntzberger **91**
 14.5 Petit Plus von Weiss **92**
- 15**
Triller und Verzierungen 94
 15.1 Triller als musikalische Technik **94**
 15.2 Vielfalt der Verzierungen
 bei Geminiani **95**
 15.3 Verzierung einer Melodie **98**
 15.4 Urstudie von Cossmann **99**
 15.5 Petit Plus von Dotzauer **100**
- 16**
Vortrag 102
 16.1 Vortrag der musikalischen Rede **102**
 16.2 Vortrag einer Begleitung **102**
 16.3 Vortrag – Interpretation –
 Technik **104**
 16.4 Urstudie von Dotzauer **107**
 16.5 Petit Plus von Dotzauer **108**
- 17**
Lagenspiel
nach Duport und Muntzberger 110
 17.1 Duports Fingersatzsystematik **110**
 17.2 «Auf einer Saite hinauf» **111**
 17.3 Daumenlage **111**
 17.4 Urstudie von Muntzberger **112**
 17.5 Petit Plus von Brevai **114**
- 18**
Rezitativgestaltung und
Continuospiel 116
 18.1 Italienisches Rezitativ
 im 17. Jahrhundert **116**
 18.2 Akkordisches Rezitativspiel **117**
 18.3 Unabhängigkeit des Körpers
 vom Cellospiel **119**
 18.4 Urstudie von Baumgartner **120**
 18.5 Petit Plus von Baudiot **122**
- Anhang 124**
 Verzeichnis der Komponisten **124**
 Musikalische und musiktheoretische
 Quellen **128**
 Sekundärliteratur **132**

«Die Menge der bis hierher bekanntgewordenen Violonzellschulen beweist ebensowohl das Bedürfniss solcher Werke als die Wahrheit dass sie ihren Gegenstand noch nicht erschöpft haben.» Mit diesen Worten beginnt die Einleitung der im Jahr 1824 veröffentlichten Celloschule von J. J. F. Dotzauer. Die «Menge» umfasste damals etwa 20 Unterrichtswerke für Cello, die in mehreren Sprachen gedruckt vorlagen. Heute gibt es sehr viele weitere Celloschulen, die den jeweiligen Entwicklungsstand des Cellospiels, aber auch die jeweilige Musikauffassung widerspiegeln. Da sich mit der Zeit neben der Spieltechnik auch der Musikgeschmack bzw. die Musikästhetik ändert, sind immer wieder neue Lehrwerke nötig, weil der «Gegenstand» sich nie «erschöpft».

Unter dem Oberbegriff *Historische Interpretationspraxis* begann vor einigen Jahrzehnten eine bewusste Rückbesinnung auf die Quellenschriften. Dadurch wurde zu einem gewissen Grad mit der in der Instrumentalpädagogik allgemein gängigen Praxis der progressiven Weiterentwicklung des Instrumentalspiels gebrochen. Es wurde eine Möglichkeit geschaffen, die zurückliegenden Musikstile nicht nur durch eine historische und musikgeschichtliche Perspektive, sondern auch durch die Instrumentalpraxis ihrer Zeit erfahrbar zu machen. Gleichzeitig wurde ein Großteil der Celloschulen um 1800 (z. B. *Baillot 1804, Baudiot 1828, Bideau 1802, Breval 1804, Corrette 1741, Dotzauer 1824, Duport 1806, Kauer 1788, Muntzberger 1802, Raoul 1802, Reinagle 1800* u. a.) als Quellenschriften im Internet zugänglich gemacht – allerdings in unkommentierter Form und ohne Einordnung in den jeweiligen regionalen oder nationalen bzw. historischen Kontext.

Bislang wurde nur selten versucht, die Erkenntnisse aus dem Studium historischer Lehrwerke und die heutige Instrumentalpädagogik in einem Unterrichtswerk zu vereinen. Gleichwohl scheint dies nützlich, da sich durch die *Historische Interpretationspraxis* die gegenwärtige Aufführungspraxis der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gewandelt hat und diese Entwicklung nur vereinzelt und nicht in einem übersichtlichen Lehrwerk Niederschlag gefunden hat.

Zum Aufbau der Celloschule

Drei Bereiche werden in der vorliegenden Celloschule unterschieden: *Historische Quelle*, *Historische Technik* und *Technik* allgemein. Im Bereich *Historische Quelle* (den Kapiteln 2, 5, 7, 12, 14 und 16) werden frühere Praktiken wie etwa Diminutions- und Verzierungslehre oder rhetorische Vortragskunst beschrieben. Unter *Historische Technik* (Kapitel 4, 6, 9, 11, 13 und 18) werden beispielsweise damalige Fingersetzung oder Stricharten sowie akkordisches Rezitativspiel vorgestellt. *Technik* (Kapitel 1, 3, 8, 10, 15 und 17) lehrt noch heute gebräuchliche Übungen der Bogenführung oder des Fingersatzes.

Jedes Kapitel besteht aus drei Übungen, die mit Anmerkungen versehen sind. Daran schließt sich eine *Urstudie* (in Anlehnung an Carl Flesch) als Zusammenfassung an, die nach Möglichkeit auswendig gelernt und regelmäßig geübt werden sollte. Zusätzlich findet man Literaturverweise, weiterführende Fragen sowie ergänzende Etüden und das *Petit Plus* mit einer weiteren Übung, bei der das im Kapitel Gelernte angewendet werden kann.

Neben instrumentalpraktischen Übungen fanden spezifische Hilfestellungen zur Verwendung historischer Instrumente leider keinen Platz. Insofern musste auf dies-

bezügliche Ratschläge (etwa den Umgang mit Darmsaiten, Stimmpraxis, Intonation usw.) verzichtet werden. Die zur Cellotechnik geäußerten Empfehlungen – etwa zu Fragen der Bogenhaltung – sind subjektiv und sollen als Anregung und Hilfe dienen.

Zur Methodik Um 1900 wurde die Methodik des Erlernens eines Streichinstrumentes in vielfältiger Weise konkretisiert: Neben Spezialstudien für die Fingertechnik (beispielsweise *Cossmann* 1876 oder *Flesch* 1911) wurden spezielle Lehrwerke für die Bogenführung konzipiert (stellvertretend seien *Salter* 1900 und *Stoeving* 1906 genannt). Zusätzlich dazu entstanden Streicherschulen wie beispielsweise von C. Flesch oder F. Kächler für die Geige oder von D. Alexanian, J. Werner oder C. Davidoff für Cello, die das komplette Instrumentalspiel beschreiben. Deren Methodik, die der Musikästhetik dieser Zeit entsprach, wurde auch bei Neuausgaben älterer Schulwerke angewendet (Dotzauer-Klingenberg und andere) und hat in dieser Form teilweise bis heute im Instrumentalunterricht Bestand. Besonders die Abwandlung der ursprünglichen Methodik der Lehrwerke um 1800 sollte vor dem Hintergrund der heutigen Musikästhetik und der damit verbundenen Rehabilitierung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts überdacht werden. Ein Beispiel hierzu bietet das Vorwort von Johannes Klingenberg in seiner Neuausgabe der Etüden von Dotzauer: «...das weniger Werthvolle und Nützliche war auszuschneiden und das Gute und Gewinnbringende in eine fortschreitende und übersichtliche Folge zu bringen...» (*Dotzauer* 1891, S. 2). Klingenberg verzichtete auf alle kontrapunktischen Etüden Dotzauers und änderte die Anordnung der Übungen, welche mit der Abwechslung von Schwerem und Leichtem der Praxis am Anfang des 19. Jahrhunderts entsprochen hatte.

Die Schwierigkeit, heute ein umfassendes Lehrwerk für das Cellospiel zu schreiben, besteht darin, dass zur technischen Ausbildung am Instrument die historische Komponente des Musizierens hinzutritt. Insofern erfordern spezielle Aufführungsbereiche, wie neben der historischen Interpretationspraxis etwa die zeitgenössische Musik, jeweils eine besondere technische Ausbildung. Für die vorliegende Celloschule stellte sich der Autor die Aufgabe, die umfassende und effektive Methodik der Streicherschulen um 1900 mit den notwendigen Kenntnissen der Instrumentaltechnik des 17. und 18. Jahrhunderts zu verbinden. Insofern wird der Versuch gemacht, die Musikästhetik und die daraus resultierende Methodik von F. Geminiani (1751) und anderen Instrumentalisten des 18. Jahrhunderts mit der Streichermethodik von C. Flesch (1911) und P. Stoeving (1906) bzw. H. Becker (1929) und besonders P. Grümmer (1925 und 1955) zu koppeln. Als Verbindungsglied wird auf die historisch zwischen diesen beiden Polen verankerten Lehrwerke von J. J. F. Dotzauer (u. a. 1824 und 1833) zurückgegriffen, allerdings in ihrer Originalgestalt und nicht in ihrer heute meist verwendeten, bearbeiteten Form.

Zusammenfassend gesprochen wird mit der vorliegenden Celloschule versucht, das Können mit dem Wissen zu verbinden, oder – anders ausgedrückt – die heutige Praxis mit der Geschichte zu verknüpfen, und zwar mittels einer neuen, kombinierten Lehrmethode.

Zur Historischen Interpretationspraxis

Unter dem Begriff *Historische Interpretationspraxis* werden mehrere Aspekte gebündelt: Neben dem Instrumentalspiel wird besonders die Musikästhetik der Zeit berücksichtigt. Als eine wichtige Erkenntnis hat sich dabei herausgebildet, dass Musik des 17. und 18. Jahrhunderts als Sprache zu verstehen ist. Diese Auffassung von der sogenannten *Klangrede* (N. Harnoncourt) zieht sich als roter Faden durch die Celloschule. Jedes der Kapitel stellt in knapper Form einen für die *Klangrede* notwendigen Baustein vor, mit dessen Hilfe damalige Musik genauer verstanden und ausgeführt werden kann. Zur Vertiefung wird jeweils auf weiterführende Literatur verwiesen. Zudem können die genannten Quellenschriften herangezogen werden, und es sollte – zur Entwicklung des Stilgefühls – viel Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gespielt werden.

Die Tempovorschläge sind pädagogische Anregungen und können je nach Können der Cellistin/ des Cellisten modifiziert werden. Sie stellen keine bindende künstlerische Auffassung dar. Bei vielen zweistimmigen Beispielen lohnt es sich beide Stimmen zu üben. Teilweise ist nicht die Ober- sondern die Unterstimme für das Beispiel relevant (z. B. schon Kapitel 1.1). Anhand der Generalbassbezeichnung etwa bei Geminianis Beispielen kann ein kundiger Lehrer zusätzlich zur beschriebenen Oberstimme die Gestaltung einer Unterstimme im Verlauf der Harmonien unterrichten.

Quellen

In die vorliegende Celloschule fanden Lehrwerke aus verschiedenen Ländern und Jahrhunderten Aufnahme. In der Auswahl wurden Werke berücksichtigt, die nach Meinung des Autors für den heutigen Umgang mit der Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts hilfreich sind. Es handelt sich dabei um Instrumentalschulen in vier Sprachen, wobei zu bedenken ist, dass vor allem viele italienische Quellen mangels Übersetzung noch nicht in deutscher Sprache vorliegen. Dem italienischen Geiger F. Geminiani wurde eine Sonderstellung eingeräumt: Da er einen Großteil seines Lebens in Frankreich und England verbrachte, verbinden sich in seiner Lehrmethode verschiedene Nationalstile. Ähnliches gilt für die Celloschulen von J. J. F. Dotzauer, welche sowohl am Pariser als auch am Mailänder Konservatorium als Referenzwerke eingeführt waren und durch den länderübergreifenden Charakter in den Vordergrund der Betrachtung treten. Andererseits fanden auch die innerhalb des Pariser Konservatoriums konzipierten Streicherschulen kurz nach ihrem Erscheinen durch Übersetzungen im deutschsprachigen Raum Verbreitung. Alle fremdsprachigen Zitate wurden, wenn sie nicht in deutschen Übersetzungen vorlagen, vom Autor übertragen.

Da unter den Lehrwerken des 18. Jahrhunderts verschiedene Schriften über das jeweilige Hauptinstrument hinaus konzipiert sind (z. B. *Geminiani 1751* oder *Quantz 1752*) wurde für einige Beispiele auch auf diese – obwohl nicht explizit für Cello verfasst – zurückgegriffen. Dies steht durchaus im Einklang mit der damaligen Praxis mehrere Musikinstrumente zu erlernen und vor allem innerhalb der Violinfamilie sowohl die kleinen (Geige) als auch die großen Repräsentanten (Cello) spielen zu können (*Corrette 1741*).

Die Quellen wurden weitgehend original wiedergegeben, allerdings im Zuge des Neusatzes behutsam dem heutigen praktischen Gebrauch dienend angepasst. So wurden teilweise Fingersätze, Bogenstriche oder dynamische Bezeichnungen hinzugefügt, die das Musikbeispiel im Kontext des Kapitels verdeutlichen. Diese herausgeberischen Eingriffe konnten nicht immer kenntlich gemacht werden. Auf die

Besonderheiten bei F. Geminiani (unkonventionelle Bogenführung) oder J. Muntzberger (oftmaliger Gebrauch des Aufstrichs) wurde allerdings Rücksicht genommen.

Es mag überraschen, dass die bedeutenden Cellowerke von J. S. Bach, A. Vivaldi und L. Boccherini oder Auszüge von A. Corelli und F. Couperin bei den Musikbeispielen fehlen. Diese Autoren wurden bewusst ausgeklammert, da anhand von einfacheren Beispielen – dem pädagogischen Ansatz der Celloschule entsprechend – die spezifischen Probleme schneller zu erkennen und zu bewältigen sind.

Dank Ich danke meinen Cellisten-Kollegen Wolfgang Lessing, Christoph Lamprecht, Dmitri Dichtiar und John Wennberg, die das Manuskript kritisch durchlasen und -spielten, für viele Anregungen und Vorschläge zur Verbesserung. Formale Muster für das Konzept der Schule konnte ich dankenswerter Weise von berufspädagogisch orientierten Lehrbüchern meines Vaters Bernhard Bonz übernehmen. Für den Mut, mit diesem Lehrbuch einen ungewohnten Zwitter zwischen Praxis und Theorie grafisch zu gestalten und zu veröffentlichen, bin ich den Verlegern des *ortus musikverlages* Ekkehard Krüger und Tobias Schwinger zu großem Dank verpflichtet. Letzterer hatte in vielen Gesprächen und mit hilfreichen Korrekturen erheblichen Anteil am Zustandekommen dieser Celloschule. Zuletzt danke ich meinen Schülerinnen und Schülern, die mir nach wie vor an jedem Unterrichtstag zu neuen Ideen verhelfen.

Mulhouse, Juni 2017

Tobias Bonz