

# DUPORT

## 21 Etüden für Violoncello

mit Begleitung eines zweiten Violoncellos (ad libitum)

## 21 Etudes for Violoncello

with an accompaniment of a second Violoncello (ad libitum)

Herausgegeben von / Edited by  
Martin Rummel



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

BA 6980

# VORWORT

Die Geschichte der französischen Violoncelloschule ist mit den beiden Brüdern Jean Pierre und Jean Louis Duport untrennbar verbunden. Jean Louis Duport (1749–1819) stand zu seinen Lebzeiten zunächst im Schatten des älteren Jean Pierre (1741–1818). Dieser könnte als der erste französische wahre Cellist bezeichnet werden, nachdem sein Lehrer Martin Bertheau (ca. 1700–1771) noch ursprünglich Gambist gewesen war. Jean Pierre Duport ist in Frankreich für die Etablierung des Violoncellos als Bass- und Soloinstrument und die damit stattfindende Verdrängung von Gambe und dem derselben Instrumentenfamilie zuzuordnenden Streichbass verantwortlich.

Jean Louis Duport, als Sohn eines Tanzmeisters am 4. Oktober 1749 in Paris geboren, lernte zunächst Violine, wechselte aber schon bald zum Cello, angespornt und auch unterrichtet von seinem Bruder. Noch in jungen Jahren trat er aus dem Schatten seines Bruders heraus. Als 1782 der Geiger Giovanni Battista Viotti (1753–1824) nach Paris kam, interessierte sich Duport für dessen „manière large et brillante“, die er auf das Violoncello übertragen konnte. Damit sicherte er sich den Ruf als der bedeutendste Cellist seiner Zeit. Diese gleichermaßen ausdrucksvoll kantable wie technisch brillante Spielweise ermöglichte es, dass das Violoncello sich im Laufe der Zeit neben der Violine als vollwertiges Soloinstrument etablierte – ein Umstand, den beide Duport-Brüder für sich selbst bereits verwirklichen konnten.

Im Jahr der Französischen Revolution, 1789, gab Jean Louis Duport seine Stellung als Solocellist der Pariser Oper auf und verließ Paris, wie viele andere Musiker, die unter den finanziellen Kürzungen des neuen Regimes unter Napoleon litten. Bereits 1773 hatte Friedrich der Große seinen Bruder nach Berlin als Lehrer seines ab 1786 als Friedrich Wilhelm II. von Preußen regierenden Neffen berufen. Mit Jean Pierre Duport spielte Beethoven 1796 anlässlich eines Besuches am Hof seine beiden Friedrich Wilhelm II. gewidmeten Sonaten op. 5, und es gilt als sicher, dass Mozart in der Komposition seiner letzten, ebenfalls dem das Cello liebenden Monarchen gewidmeten Streichquartette von Jean Pierre Duports Fähigkeiten beeinflusst war, auch, wenn der unmittelbare persönliche Kontakt der beiden Künstler als nicht konfliktfrei überliefert wird. Jean Louis Duport fand 1789 ebenfalls Aufnahme als Kammermusiker in der preußi-

schen königlichen Kapelle, wo er bis 1806 blieb. Nach der Niederlage Preußens im 4. Koalitionskrieg 1806 stand er für kurze Zeit im Dienste der Münchner Hofkapelle und kehrte dann nach Paris zurück. Wegen anhaltender finanzieller Schwierigkeiten trat er in den Dienst des spanischen Exkönigs Karl IV. in Marseille. Als dieser 1812 nach Rom übersiedelte, feierte Jean Louis Duport im 63. Lebensjahr in Paris eine triumphale Rückkehr als Virtuose, wurde am Hofe von Napoleon und Marie Luise aufgenommen und wirkte bis zur Restauration 1816 als Professor am Conservatoire. Noch in hohem Alter wurde an Jean Louis Duport eine hohe Virtuosität mit großer Präzision der linken Hand bewundert. Am 7. September 1819 starb er in Paris.

Sein *Essai sur le doigter du Violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices, ded. aux professeurs de Violoncelle* entstand um 1800 und spiegelte Duports Konzentration auf das eigene Instrument wider, die auch der Grund dafür sein dürfte, dass trotz seines großen kompositorischen Talents keine Werke ohne hervortretende Beteiligung des Cellos entstanden. Dieses Lehrwerk gilt bis heute als die Grundlage des modernen Fingersatzes und enthält neben zahlreichen theoretischen und auf beinahe mathematischen Überlegungen basierenden Übungen Fingersätze zu allen Tonleitern und damals denkbaren Doppelgriffkombinationen. Gleichzeitig wird die Wechselbeziehung zwischen linker und rechter Hand beleuchtet und eine kraftvolle Bogentechnik genau dargelegt. Die in den umfangreichen theoretischen Abhandlungen und nur in kleinen Übungsstücken beleuchteten Schwierigkeiten werden in den als Anhang beigefügten 21 Etüden im großen Stil geübt. Neben 19 eigenen enthalten sie auch je eine des bewunderten Bruders (die unbegleitete Nr. 8) und dessen Lehrers (Nr. 6). Die Effektivität, die musikalische Klarheit, die Bescheidenheit und zugleich Schönheit aller 21 Etüden sprechen bis heute für sich.

## ZUR EDITION

Als Grundlage für Notentext und Artikulation diente die bei Janet et Cotelle erschienene Erstausgabe (Paris 1806). An vielen Stellen wurden auch die in dieser Ausgabe enthaltenen Fingersätze berücksichtigt, besonders wenn es sich um ungewöhnliche Fingersätze

handelt, die jedoch bestimmte Übungsziele verfolgen. An manchen anderen Stellen werden jedoch Fingersätze empfohlen, die der Entwicklung der Spieltechnik (insbesondere der heutzutage selbstverständlichen Beweglichkeit des linken Schultergelenks), die sich seit Duports Zeit vollzogen hat, Rechnung tragen. Quintgriffe über zwei Saiten mit demselben Finger (so genannte Barrée-Griffe) wurden nur mit einer Ziffer bezeichnet. Syntaktische Fehler (etwa Vorzeichenfehler, rhythmische Ungenauigkeiten der Notation) wurden entsprechend der heutigen Notationspraxis stillschweigend korrigiert. Weitere Überlegungen zu Texttreue, „Urtext“ und Veränderungen im Vergleich zum Original finden sich in der Vorrede zum beigelegten Textband.

Die im Erstdruck verwendeten Saitenbezeichnungen „1<sup>e</sup> corde, 2<sup>e</sup> corde, 3<sup>e</sup> corde, 4<sup>e</sup> corde“ wurden an den heute üblichen internationalen Standard von römischen Ziffern angeglichen. Entgegen den dem Herausgeber vorliegenden Ausgaben von Johannes Klingenberg, Friedrich Grützmacher, Jules Leopold Loeb und Paul Bazelaire wurde bewusst gegen das Ergänzen von dynamischen Anweisungen entschieden, die in der Erstausgabe vollständig fehlen; zunächst, um größtmögliche Texttreue zu gewährleisten, aber auch, um den Studenten anzuhalten, die dynamische Ausgestaltung der eigenen Phantasie zu überlassen und somit auch das Stilbewusstsein für Musik dieser Epoche zu entwickeln.

Triller und andere Verzierungen wurden gemäß dem Original bezeichnet. Auch in diesem Fall empfiehlt es sich, sich mit den Gebräuchen der Zeit auseinander zu setzen, wie sie etwa von Liselotte Brändle in „Die wesentlichen Manieren. Ornamente in der Musik“ (Wien 1974) einfach und übersichtlich dargestellt sind. Ungleichheiten in der Artikulation oder Phrasierung von Parallelstellen wurden ebenfalls ge-

mäß dem Originaltext beibehalten, nur gänzlich offensichtliche Fehler stillschweigend korrigiert. In zahlreichen Passagen ist es durchaus möglich, zusätzlich Legato-Bögen einzufügen oder Veränderungen des Strichs vorzunehmen, ohne den musikalischen Sinn zu entstellen. Dem Herausgeber schien es jedoch sinnvoller, die sämtlich auf dem Original basierenden, hier abgedruckten und gänzlich praktikablen Vorschläge nicht unnötig zu ergänzen, sondern auch dies dem Studenten gemäß dessen eigenem musikalischen Empfinden zu überlassen.

Eine Neuordnung der Etüden nach vermeintlichem Schwierigkeitsgrad, wie sie etwa in den Editionen von Johannes Klingenberg, Jules Leopold Loeb und Paul Bazelaire vorgenommen wurde, erschien dem Herausgeber ebenfalls ein zu großer Eingriff in das Konzept des Komponisten, das eine klar harmonische Ordnung des Zyklus im harmonischen Quintanstieg (Nr. 1 bis 13) beziehungsweise -abstieg (Nr. 14 bis 18, 21) erkennen lässt. Lediglich die Nummern 19 und 20 (H-Dur, h-moll) könnten, um dieser Idee konsequent gerecht zu werden, hinter den beiden Etüden in E-Dur und e-moll (12 und 13) stehen.

Der dieser Edition beiliegende Ergänzungsband enthält die vom Komponisten vorgesehene, in den vergangenen Jahrhunderten stets vernachlässigte Begleitung, die entweder vom Lehrer oder einem zweiten Schüler übernommen werden kann. Im Original wie in der vorliegenden Ausgabe ist diese Stimme gänzlich ohne Fingersatz- und Strichbezeichnung.

Der Herausgeber dankt Bérengère de l'Épine (Paris), Sebastian Hartung (Berlin), Andrei Pricope (Chicago), Joachim Rauch (München), Gerhard Schmaranzer (Linz) und Douglas Woodfull-Harris (Kassel) für ihre Hilfe.

Martin Rummel  
Wien, im Juli 2005

# PREFACE

The history of the French school of cello playing is inseparably linked with the brothers Jean Pierre and Jean Louis Duport. During his lifetime Jean Louis Duport (1749–1819) was initially overshadowed by his elder brother Jean Pierre (1741–1818), who deserves to be called the first French cellist in the full sense of the term, given that his teacher Martin Bertheau (c. 1700–1771) was originally a player of the viol. It was Jean Pierre Duport who established the violoncello as a bass and solo instrument in France and helped it to supplant the viol da gamba and the double bass or *violone*.

Jean Louis Duport was born in Paris on 4 October 1749. His father was a dancing master, and the boy first studied the violin. Very soon he turned to the cello, however, on which he was inspired and instructed by his brother. He emerged from his brother's shadow while still a young man. When the violinist Giovanni Battista Viotti (1753–1824) came to Paris in 1782, Duport took an interest in his "manière large et brillante" and successfully transferred it to the cello, thereby securing a reputation as the leading cellist of his age. Over the years his manner of playing, at once expressively melodious and technically brilliant, enabled the cello to stand alongside the violin as a fully-fledged solo instrument, a status which the Duport brothers were already able to achieve for themselves.

In 1789, the year of the French Revolution, Jean Louis Duport abandoned his position as solo cellist at the Paris Opéra and left Paris, as did many other musicians who suffered under the financial cutbacks of Napoleon's new régime. Frederick the Great had already summoned his brother to Berlin in 1773 to teach his nephew Frederick William, who was to rule Prussia as King Frederick William II from 1786. It was with Jean Pierre Duport that Beethoven, on a visit to the Berlin court in 1796, played his op. 5 cello sonatas, both of which are dedicated to the king. Scholars are also in agreement that Mozart was influenced by Jean Pierre Duport's abilities when he composed his final string quartets, which were likewise dedicated to the cello-playing monarch, even if the two musicians are known not always to have been on the best of terms. In 1789 Jean Louis Duport, too, was accepted into the king's retinue as a chamber musician. He remained there until 1806, when, after Prussia's defeat in the War of the Fourth Coalition, he briefly served in the

Munich court orchestra before returning to Paris. Continuing financial difficulties led him to enter the service of the former king of Spain, Charles IV, in Marseilles. When the king moved to Rome in 1812, Jean Louis Duport, now sixty-three years of age, celebrated a triumphant return to Paris as a virtuoso. He was received at the court of Napoleon and Marie Louise and served as professor at the Conservatoire until the Bourbon Restoration of 1816. Even at an advanced age he was admired for his superb virtuosity and the precision of his left hand. He died in Paris on 7 September 1819.

Jean Louis Duport's cello method of c. 1800, *Essai sur de doigter du Violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices, ded. aux professeurs de Violoncelle*, reflects an exclusive focus on his own instrument. This perhaps explains why, despite his great talent for composition, his works invariably function as showcases for the cello. Duport's method has been considered the foundation of modern fingering to the present day. Besides its many exercises of a theoretical, almost mathematical nature, it contains fingerings for all the scales and every combination of double-stops conceivable in his day. It also illuminates the interaction of the hands and gives a precise account of powerful bowing technique. The difficulties explained in its lengthy theoretical disquisitions and short practice pieces are deepened in grand style in the twenty-one études included as an appendix. Of these, nineteen were written by Jean Louis himself, and one each by his admired elder brother (the unaccompanied Etude 8) and the latter's teacher (Etude 6). The effectiveness, clarity, modesty, and yet beauty of all twenty-one of the études have made them paragons of their genre to the present day.

## NOTES ON THE EDITION

The musical text and articulation in the present volume is based on the first edition published by Janet et Cotelle of Paris in 1806. Many of the fingerings in that print have been taken into account, especially those that are unusual and pursue specific educational objectives. However, in many passages different fingerings have been recommended that do justice to the evolution that cello technique has undergone since Duport's day, especially as regards the flexibility of

the left shoulder, which is now taken for granted. Fifths played across two strings with the same finger (so-called *barrée* stops) are indicated by a single digit. Syntactical errors, e.g. with regard to accidentals or inaccurate rhythmic notation, have been corrected without comment to agree with modern conventions. Further thoughts on textual fidelity, Urtext editions, and alterations to the original can be found in the preface to the enclosed booklet.

The terms used in the 1806 edition to identify the strings – *1<sup>e</sup> corde, 2<sup>e</sup> corde, 3<sup>e</sup> corde, 4<sup>e</sup> corde* – have been changed to roman numerals in accordance with current international usage. Unlike the earlier editions by Johannes Klingenberg, Friedrich Grützmacher, Jules Leopold Loeb, and Paul Bazelaire, no dynamic marks have been added to this new editions they are entirely lacking in the Janet et Cotellet print. First of all, this enables us to maintain maximum fidelity to the original text. But it also encourages students to entrust the dynamics to their own imagination, helping them to develop a sense of style for the music of this era.

Trills and other ornaments are reproduced as they appear in the original. Here, too, players are urged to study the conventions of the day, for example as set forth in plain and simple language by Liselotte Brändle in her book *Die wesentlichen Manieren: Ornamente in der Musik* (Vienna, 1974). We have likewise retained irregularities in phrasing and articulation between parallel passages in the original, merely correcting obvious mistakes without comment. In many passages it is perfectly permissible to supply additional slurs or to alter the bowings without distorting

the meaning of the music. However, the editor felt it would be more useful not to add unnecessarily to the highly practical suggestions reproduced in this volume, all of which are based on the first edition, and instead to leave this task to the musical sensibilities of the student.

The editor also decided not to rearrange the etudes according to their alleged level of difficulty, as was done, for example, in the editions by Johannes Klingenberg, Jules Leopold Loeb, and Paul Bazelaire. This, in his opinion, interferes too severely with the composer's well-ordered key scheme, in which the pieces either ascend (Etudes 1 through 13) or descend (Etudes 14 through 18 and 21) the circle of fifths. To do full justice to this scheme, one need only place Etudes 19 (B major) and 20 (B minor) after the Etudes in E major (No. 12) and E minor (No. 13).

The supplementary volume enclosed with this edition contains the accompaniment parts, which, though intended by the composer, were invariably neglected in the preceding centuries. These parts may be played either by the teacher or by a second student. As in the first edition, these accompaniments have been left entirely without fingering or bowing marks.

The editor wishes to thank Bérengère de l'Épine (Paris), Sebastian Hartung (Berlin), Andrei Pricope (Chicago), Joachim Rauch (Munich), Gerhard Schmarzner (Linz), and Douglas Woodfull-Harris (Kassel) for their assistance.

Martin Rummel  
Vienna, July 2005

(translated by J. Bradford Robinson)

© by Bärenreiter