

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

Textband
Text volume



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 6980

JEAN LOUIS DUPORT

21 ETÜDEN FÜR VIOLONCELLO

MIT BEGLEITUNG EINES ZWEITEN VIOLONCELLOS (AD LIBITUM)

Beinahe die gesamte heutzutage gängige Unterrichts- und Studienliteratur für Violoncello stammt aus dem 19. Jahrhundert, was insofern besonders erstaunt, als das Violoncello selbst und auch seine Spieltechnik bis weit in das 20. Jahrhundert hinein ständige Veränderung und Weiterentwicklung erfahren haben. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkte mit Alfredo Piatti (1822–1901), Friedrich Grützmacher (1832 bis 1903), David Popper (1843–1913), Julius Klengel (1859 bis 1933), Hugo Becker (1864–1941) und vielen anderen erstmals zeitgleich eine große Zahl an berühmten Virtuosen und Pädagogen in vielen europäischen Ländern. Mit verblüffender Unbekümmertheit wurden in den gleichzeitig erscheinenden Ausgaben zahlreiche Werke der jeweils vorangegangenen Generationen redigiert und den spieltechnischen Möglichkeiten, dem Geschmack und dem Interpretationsstil der Zeit angepasst. Besonders im Bereich der Etüdenliteratur sind viele dieser Ausgaben bis heute in Gebrauch, ohne in Frage gestellt zu werden und ganz entgegen den ansonsten die Musikwelt beherrschenden Bestrebungen nach möglichst originalgetreuen Urtextausgaben. Da jedoch die Voraussetzungen, die sowohl die durchschnittlichen heute gebräuchlichen Instrumente als auch die heutigen Studenten mitbringen, sich im Vergleich zu damals sehr verändert haben, ist eine neue Sichtweise auf die Studienwerke für Violoncello sowohl unter dem Gesichtspunkt der Texttreue als auch unter dem der inzwischen abgeschlossenen Entwicklung des Instruments vonnöten. Reine Urtextausgaben wären also pädagogisch ebenso wenig zielführend wie die unkritische Betrachtung vieler gebräuchlicher Ausgaben des 19. Jahrhunderts.

Das Ziel kann heutzutage also nur sein, eine Edition vorzulegen, die – im Gegensatz zu den im 19. Jahrhundert publizierten Varianten – trotz größtmöglicher Texttreue die heutige Spiel- und Unterrichtspraxis und den Wissensstand über die Musik der damaligen Zeit spiegelt. Spekulationen, wie der Komponist mit diesem heutigen Wissen denken und schreiben würde, können und sollen dabei sinnvollerweise nicht unterbleiben.

Am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es neben den Brüdern Jean Pierre (1741 bis

1818) und Jean Louis Duport (1749–1819) nur wenige namhafte Cellisten, allen voran Luigi Boccherini (1743 bis 1805). Ansonsten handelt es sich um Namen wie Anton Kraft (1749–1820), Bernhard Romberg (1767 bis 1841), Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1816) und Joseph Merk (1795–1852), die lediglich in der Cellistenfachwelt bekannt sind. Luigi Boccherini, Komponist von zahlreichen hochvirtuosen Werken für Violoncello und schwierigen Kammermusikstücken, hat anders als Dotzauer, Merk und Romberg, von denen zahlreiche, bedauerlicherweise zumeist vergessene Studienwerke erhalten sind, kein Lehrwerk für unser Instrument hinterlassen. Insofern nehmen die 21 Etüden von Duport eine Sonderstellung ein: zum einen, weil sie ursprünglich als praktische Ergänzung zu seiner theoretischen Abhandlung *Essai sur le doigté de la Violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices, ded. aux professeurs de Violoncelle* gedacht waren, und zum anderen, da sie sich als einzige Etüdensammlung aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert international durchgesetzt haben, was durch die mit dem Begriff „Etüde“ gewöhnlich nicht verbundene musikalische Schönheit dieser Stücke begründet sein dürfte.

Die 1806 in Paris bei Janet et Cotelle erschienene Originalausgabe, die der vorliegenden Edition zugrunde liegt, enthält für die Solostimme ganz klare Fingersatzbezeichnungen, die an den meisten Stellen von erstaunlicher Modernität sind – einmal abgesehen von zahlreichen Druckfehlern und Ungenauigkeiten, über die man seinerzeit viel großzügiger hinweggesehen hat. Auch scheint die Verwendung der Ziffer 3 für den heute mit 4 bezeichneten kleinen Finger gängig, wenngleich dies in der genannten Erstaussgabe nicht konsequent der Fall ist. Die Bezeichnung von Strichen fehlt jedoch gänzlich, obwohl bei näherer Betrachtung die allermeisten Phrasierungsvorschläge Duports auch strichtechnisch „aufgehen“, d. h. an den natürlich empfundenen Schwerpunkten auf Abstrich auskommen.

Dynamische Bezeichnungen fehlen ebenfalls. Im 19. Jahrhundert wurden diese – meist unter Ignorierung des harmonischen Zusammenhangs, der mit der

Begleitung entsteht – nach rein melodischen Gesichtspunkten ergänzt, da die Begleitung ohnehin nicht abgedruckt wurde. Dadurch entsteht aber eine einseitige und für heutige Begriffe in vielen Fällen als „falsch“ zu bezeichnende Sichtweise auf die Stücke, die unnötig romantisiert werden. Unter Beachtung des heutigen Wissensstands über die damalige Musizierweise kann die dynamische Ausgestaltung leicht vom Studenten selbst vorgenommen werden. Zwei Grundregeln seien hier genannt: Wenn man „mit der Linie spielt“, d. h. jede musikalische Aufwärtsrichtung mit einem minimalen Crescendo, jede Abwärtslinie mit einem minimalen Diminuendo versieht, ergibt sich eine natürliche Lebendigkeit der Musik. Verbindet man diese Mikrodynamik mit den gängigen, beinahe logischen stufendynamischen Effekten wie etwa Echos oder aufeinanderfolgende und sich steigernde Wiederholungen, braucht man keine komplizierten Eintragungen; vielmehr sollte das Lernziel ein natürliches Empfinden für guten Geschmack, stilistisch und musikalisch richtige, spontane Dynamisierung während des Spielens und das damit verbundene reagierende Zuhören beim eigenen Spiel sein. Für das beglückende Spiel von barocker und frühklassischer Musik bis hin zu Haydn und Boccherini sind diese musikalischen Tugenden unerlässlich. In logischer Folge wird die Betrachtung der Begleitung und des harmonischen Zusammenhangs der Stücke besonders wichtig, wie dies auch für eine dynamische Ausgestaltung etwa der Bach-Suiten Grundvoraussetzung ist. Exemplarisch wird diese Arbeitsweise an Nr. 2 und Nr. 3 vorgeführt.

Besonders seit den 1950er-Jahren ist durch die Beschäftigung zahlreicher Interpreten mit der historischen Aufführungspraxis wieder ein Bewusstsein für den Musizierstil des 18. Jahrhunderts geprägt worden, das mit den Möglichkeiten der heutigen Spieltechnik und Instrumente verbunden werden kann und muss. In den Augen des Herausgebers können die 21 Etüden von Duport neben der Ausbildung der allgemeinen Instrumentaltechnik besonders als Übungen für den Musizierstil jener Zeit dienen und bekräftigen damit ihre Sonderstellung im Studienrepertoire für das Violoncello.

Eine der Überlegungen, die jedenfalls nicht außer Acht gelassen werden dürfen, betrifft den Bogen. Seit der Verwendung des Tourte-Bogens (ab dem Ende des 18. Jahrhunderts) ist es möglich, fast unhörbare Bogenwechsel zu machen und auf der ganzen Länge gleich stark zu spielen. Der Unterschied von Ab- und Aufstrich wird bei einem guten Spieler immer kleiner.

Im Gegenzug ist es mit dem heute immer noch gebräuchlichen Tourte-Bogen aber schwierig, einen „federnden, glockenförmigen“ (Harnoncourt) Ton zu erzeugen, einen „Ton so zu kürzen, daß er nicht abgehackt klingt, oder einen unterschiedlichen Klang im Auf- und Abstrich zu machen, wie es in der früheren Musik gefordert war.“ Heutzutage muss man fähig sein, mit ein und demselben Werkzeug die Musik von mehreren Jahrhunderten wiederzugeben, und die dazugehörigen musikalischen Idiome beherrschen. Die vorliegenden Etüden stammen aus einer Übergangszeit und sind daher doppelt problematisch, wengleich Duport selbst sicher mehr vom Barock und der Klassik als von der Frühromantik geprägt war. Eine Anleitung, diese Zeit stilgemäß musikalisch darzustellen, sei also Ziel dieser Ausführungen. Zur detaillierten Beschäftigung mit dieser Musik gibt es zahlreiche Bände entsprechender Fachliteratur, allen voran die Schriften Nikolaus Harnoncourts.

Im nun folgenden Kommentar sollen auch unter diesen Gesichtspunkten die Schwierigkeiten jeder einzelnen Etüde beleuchtet und soll mit manchen zusätzlichen Anregungen die Arbeit daran erleichtert werden. Es erklärt sich von selbst, dass sämtliche gegebenen technischen Hilfen und Anleitungen nicht die einzig gültige Lösung darstellen, sondern lediglich eine mögliche Variante. Die Vielfalt der Schulen, die sich in den letzten beiden Jahrhunderten entwickelt haben, bedingt, dass auch der Herausgeber durch eine oder mehrere dieser Schulen geprägt und beeinflusst wurde. Die Begriffe „falsch“ und „richtig“ sind in diesem Zusammenhang schwer zu definieren, wengleich etwas innerhalb eines gesamten cellotechnischen oder musikästhetischen Systems „falsch“ oder „richtig“ sein mag. Dennoch: Was für den einen „falsch“ ist, mag für den anderen „richtig“ sein und umgekehrt. Dem Schüler sei empfohlen, an schwierigen oder ungelösten Stellen die vorgeschlagenen Wege zu beschreiten und danach zu entscheiden, ob dies eine für ihn mögliche Lösung der Passage sein kann. Einige Änderungen im Vergleich zu Duports Originalvorschlägen werden näher erläutert. Sämtliche Tempoangaben sind Vorschläge des Herausgebers. Als zusätzlich angegebenes „Übetempo“ ist jene Geschwindigkeit zu verstehen, die nach dem Erlernen der Etüde dazu dient, Qualität und Kontrolle zu bewahren, nicht die Geschwindigkeit für den Beginn der Arbeit am betreffenden Stück.

NR. 1: F-DUR, ANDANTE
♩ = 46 (Übetempo ♩ = 76)

Hauptschwierigkeiten dieser Etüde sind neben der Intonation guter Klang und vor allem die Verbindung der Doppelgriffe. Schon Takt 1 kann als Beispiel dienen: Der gleichzeitige Beginn des zweiten Doppelgriffs wird durch einen Saitenwechsel erschwert, zwischen zweitem und drittem Achtel gibt es einen Lagenwechsel. Duports Fingersatzvorschlag für das dritte Achtel lautet 4-0 und wurde zu 2-0 verändert, um ein durchgehendes Vibrato zu ermöglichen und gute Intonation für die darauffolgende Quart zu sichern.

Die einzige wesentliche Änderung im Vergleich zum Original betrifft die Fingersätze für Sextenläufe über die vierte Lage hinaus, die bei Duport durchgängig mit Umsetzen des zweiten Fingers, also 1-2 2-3 1-2 2-3 bezeichnet sind. Nach Meinung des Herausgebers bleibt diese Art der Fingersätze stets unbefriedigend, da keine perfekte Verbindung möglich ist, und für die Intonation riskant. Große Sexten durchgehend mit 1-3, kleine mit 2-3 oder 1-2, je nach vorhergehendem oder nachfolgendem Griff, zu spielen, löst diese Probleme.

In Passagen wie Takt 23–24, 36–37, 51–53 und vergleichbaren können der Phrasierung gemäße Legato-Bögen ergänzt werden (z. B. Takt 23–24 jeweils die beiden ersten Sechzehntel einer Gruppe), wobei auf zwei Dinge zu achten ist: Erstens muss das Bewusstsein für musikalische Form gewahrt bleiben. Für einander musikalisch entsprechende Phrasen gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder man phrasiert gleich, wie viele Interpreten (so auch William Pleeth, der Lehrer des Herausgebers) „richtig“ finden, oder bewusst unterschiedlich. Für die zweite Möglichkeit, der auch Nikolaus Harnoncourt anhängt, spricht die an vielen Stellen dieser Sammlung zu findende Varietät der Artikulation bzw. des Strichs bei wiederholten Passagen (etwa in Nr. 10). Zweitens dürfen solche Phrasierungen niemals nach „Bogenübung“ klingen.

Generell ist es in dieser Etüde wichtig, den Bogen innerhalb der Detaché-Passagen gut auf der Saite zu halten. In Passagen wie Takt 66ff., wo abwechselnd einstimmig und in Doppelgriffen gespielt werden muss, ist der erste Übeschritt, den Bogen nach dem einstimmigen Auftakt in die Luft zu nehmen und beim Doppelgriff darauf zu achten, dass beide Noten gleichzeitig beginnen. In Takt 77ff. sollten die Doppelgriffe ebenfalls gleichzeitig beginnen, was wieder nur aus der Luft möglich ist.

NR. 2: F-MOLL, ALLEGRO
♩ = 120 (Übetempo 84)

In dieser Etüde geht es für die linke Hand um Dreiklänge, für die rechte um den Wechsel zwischen möglichst dichtem Detaché und gelegentlichen Sprüngen über mehrere Saiten. Für letztere muss der rechte Arm früh genug auf der Ebene der als nächstes zu spielenden Note ankommen. Der Bogen soll im Idealfall für die Bassnote ein U beschreiben, an dessen Boden die Berührung der Saite erfolgt, sodass kein Ansatz zu hören ist. Das Umdrehen der Bogenrichtung erfolgt in der Luft, dann die weiche Landung. Der gleiche Bewegungsablauf (Abheben des Bogens am Ende der Bindung, Richtungswechsel in der Luft, weiche Landung, erneutes Abheben, Richtungswechsel, weiche Landung usw.) ist für Takt 32–34 und 130–134 nötig, damit die einzelnen Staccato-Noten gut phrasiert werden und nicht an der Bindung kleben. Die Notation der Verzierungen wurde originalgetreu übernommen, wobei die Vielfältigkeit und Verschiedenheit nach Meinung des Herausgebers beabsichtigt ist und Überzwecken dient, besonders in Takt 35/37/39.

Für die dynamische Ausgestaltung der Etüde ist die Betrachtung der Harmonien der wichtigste Schritt. Über die Exposition kann man ein Gerüst von Grundtonarten legen: Takt 1 f-Moll (Tonika), Takt 17 C-Dur (Dominante), Takt 21 As-Dur (parallele Dur-Tonart), Takt 41 Es-Dur (Dominante dazu), Takt 64 As-Dur (parallele Dur-Tonart). Grob gesprochen hilft es, sich für jede dieser Tonarten eine Ebene vorzustellen, die als Grundlage dient, wobei die Wahl der Lautstärke für jede dieser Ebenen dem Geschmack des Spielers überlassen ist, beispielsweise, ob die Dominante lauter zu sein hat als die parallele Dur-Tonart. Beginnt man die Etüde, sollte als nächstes dynamisches Ziel Takt 17 vor Augen stehen, möglicherweise der Weg von Mezzoforte (Tonika) zu Forte (Dominante). Innerhalb dieser ersten 16 Takte wird – der barocken und klassischen Tradition entsprechend – in Takt 5 und 9 die Tonika bestätigt, was man lauter oder leiser als den Anfang spielen kann. Fügt man in den Takten 12–16 stufendynamische Echo- oder Aufbaueffekte und die in der Einleitung beschriebene Mikrodynamik ein, erweckt sich die Etüde gleichsam selbst zu musikalischem Leben. In gleicher Weise verfähre man mit dem ganzen Stück. Als grobe Grundregel kann gelten, dass verminderte Akkorde oft auf niedrigerer Ebene stehen als ihre auflösende Tonart, die Dominante über der Tonika, die Subdominante darunter und dass Echoeffekte wahrscheinlicher sind als der umgekehrte Fall.

NR. 3: C-DUR, ALLEGRO
♩ = 63 (Übetempo 46)

Für die gute Intonation von chromatischen Tonleitern ist das Öffnen der Hand im Lagenwechsel wichtig, sodass der Lagenwechsel durch den Impuls des Öffnens der Hand beschleunigt wird. Zum Üben der Intonation empfiehlt sich auch, die chromatischen Läufe nur mit dem jeweils benötigten Finger auf der Saite zu spielen und alle unbeteiligten Finger in die Luft zu nehmen, was natürlich später wieder unterbleiben kann.

Die dynamische Gestaltung ist hier besonders durch richtungsbezogene Mikrodynamik möglich, da der tonale Bezug nicht so stark durchscheint, besonders beim Spiel ohne Begleitung. Für Passagen wie Takt 74 bis 77 und vergleichbare gilt, diese Mikrodynamik in der Melodiestimme (in diesem Fall die untere) zu behalten, wobei der Harmonieton (hier F) dynamisch konstant bleibt.

In Takt 151ff. gilt es, den Sprung auf die C-Saite jeweils ohne Geräusch auszuführen. Dazu muss der rechte Arm voraus und der Bogen früh genug in der Luft sein. Für eine gute Artikulation dieser Takte gelten die unter Nr. 2 beschriebenen Bewegungsabläufe.

NR. 4: C-MOLL, ALLEGRO MODERATO
ET TRÈS-MARQUÉ
♩ = 88 (Übetempo 60)

Der bemerkenswerte Zusatz „et très-marqué“ zur Tempobezeichnung, der bedauerlicherweise in den Ausgaben des 19. Jahrhunderts meist ins Italienische übertragen wurde, ist für die analytische Betrachtung eher irreführend als hilfreich. Es bleibt nämlich selbst unter Beachtung des Charaktermerkmals „markiert“ die technische Frage offen, ob es bedeutet, dass die Staccato-Noten im Martelé gespielt werden sollen. Im Idealfall übt man beide Varianten, wobei für die Spiccato-Fassung die gleichen Bewegungsabläufe gelten, die für Nr. 2 beschrieben wurden. Besonders zu achten ist darauf, dass der Bogen nach der Bindung in die Luft geht. Für die Martelé-Version ist zu bedenken, dass der Bogen vor Beginn der Note auf der Saite liegen muss, was die Koordination noch erschwert, wenn die Sprünge über die Saiten ohne Nebengeräusche gelingen sollen, was nur in der Luft möglich ist.

Besonders unter dem Gesichtspunkt, dass in der Originalausgabe akribisch jeder Staccatopunkt gedruckt wurde, sind die Takte 25ff., 35ff., 44ff. und 53ff. sehr bewusst in gutem Detaché zu spielen.

NR. 5: C-MOLL, MODERATO
♩ = 63 (Übetempo 46)

Diese Etüde ist spieltechnisch mit der vorhergehenden unmittelbar verwandt, was vielleicht auch erklärt, warum sie als einzige in einer schon vorgekommenen Tonart steht. Für Takt 1–16 gilt wieder, die Strichrichtung jeweils in der Luft zu drehen, weich und „knackslos“ zu landen, keine Nebengeräusche in den Sprüngen über die Saiten zu produzieren und möglichst die Ebene des rechten Arms für die jeweils nächste Note zu antizipieren.

Takt 17–31 sind bemerkenswerterweise im Detaché auszuführen, erschwert durch die Sextolen und das daraus resultierende höhere Tempo für die Bewegungen. Übt man diese Takte langsam, ist darauf zu achten, dass der Bogen nur für den Sprung über die D-Saite hinweg in die Luft gehen muss, um Nebengeräusche zu vermeiden.

Klanglich ist für die ganze Etüde wichtig, den Finger der jeweils ersten Note einer Gruppe möglichst liegenzulassen, sodass diese nachklingt. Damit kann ein harmonisches Fundament geschaffen (und gleichzeitig die Intonation sehr leicht überprüft) werden.

NR. 6: G-DUR, ALLEGRO
♩ = 69 (Übetempo ♩ = 84)

Diese Etüde stammt von Martin Berteau (ca. 1700 bis 1771), dem Lehrer von Jean Pierre Duport. Ursprünglich Gambist, debütierte er 1739 als Cellist in den 1725 gegründeten „Concerts Spirituels“. Obwohl er für sein eigenes Spiel die Bogenhaltung der Gambe beibehielt, benützte er doch schon den Daumen zum Spielen und entwickelte das Fingersatzsystem weiter.

Als Schwerpunkt dieser Etüde soll sicherlich das Überspringen von mehreren Saiten geübt werden, ohne dass Nebengeräusche entstehen oder nicht zu spielende Saiten klingen. Takt 53ff. sind auf dieses Problem reduziert. Um es zu lösen, ist es nötig, den rechten Arm früh genug auf die Ebene der als nächstes zu spielenden Saite zu bringen. Als Gegensatz zu dieser Technik muss man in Takt 37–44 eine Stellung des rechten Arms finden, die das Spielen von A- und D-Saite ermöglicht, ohne den Arm für den Saitenwechsel zu bewegen. Besonders zu achten ist auch auf die Enden von Legato-Bögen, die stets in Verbindung mit Staccato-Triolen vorkommen und somit eine gute Artikulation, d.h. das Abheben des Bogens am Ende und den Richtungswechsel in der Luft erfor-

dern. Nur so kommt die nächste Staccato-Note aus der Luft auf die Saite und hängt nicht an der Bindung.

Dynamisch kann man hier exemplarisch die Stufendynamik üben, beispielsweise Takt 1–2 Forte, Takt 3–4 Piano, Takt 5–6 Forte, Takt 7–8 Piano etc. Es ist besonders darauf zu achten, dass bei Veränderung der Lautstärke sich die anderen Parameter des Musizierens (z. B. Tempo und vor allem Artikulation und Phrasierung) nicht verändern.

NR. 7: G-MOLL
♩ = 66 (Übetempo ♩ = 76)

Als erste unbegleitete Etüde der Sammlung ist diese auch lediglich mit „Arpeggio“ überschrieben, und es ist ihr keine Tempobezeichnung vorangestellt. Die (in den meisten späteren Editionen willkürlich auf $\frac{4}{4}$ geänderte) Alla-Breve-Anweisung lässt aber zumindest den Schluss zu, dass Bogenteilungen oder gar Portato-Striche sicher nicht im Sinne des Komponisten waren. Vielmehr sollen aus Sicht des Herausgebers die Leichtigkeit und Präzision des Saitenübergangs, die Klangqualität von unbequemen oder an auf dem Cello natürlichen Obertönen armen Akkorden und natürlich das rasche Umgreifen zwischen Standardakkorden geübt werden. Neben der Intonation kann dieses Stück auch als Übung für die unter Nr. 2 beschriebene Dynamisierung nach harmonischen Gesichtspunkten gelten.

Besonders zu beachten ist, dass die von Natur aus weniger gut klingenden Akkorde denjenigen mit z. B. einer leeren G-Saite als Bass nicht nachstehen. Um trotz ständigen Drucks auf die Saiten links nicht zu verkrampfen, ist es wichtig, den linken Daumen stets zu entspannen und auch zumindest beim Üben gelegentlich ganz vom Hals zu nehmen. Besonders Takt 3, 12, 14 und 16 brauchen Aufmerksamkeit in der rechten Hand, damit mit dem Doppelgriff der ersten Note nicht insgesamt aus der Gruppe eine Quintole wird. Der Bogen ist beim Üben vor dem Doppelgriff bewusst in die Luft zu nehmen, damit die beiden Töne gleichzeitig beginnen können.

NR. 8: D-DUR, ADAGIO CANTABILE
♩ = 63 (Übetempo 44)

Die zweite unbegleitete Etüde der Sammlung stammt von Jean Pierre Duport (1741–1818) und ist eine der schwierigsten, besonders, wenn man die Anweisung „cantabile“ befolgen möchte. Zunächst empfiehlt es sich, ohne Sorgen über die Länge der Noten nur die

Intonation zu erarbeiten. Besonders bei gestreckten Griffen (z. B. Takt 3) kann es helfen, den linken Daumen kurzzeitig ganz vom Hals zu lösen.

Hat man die Hürde der Intonation genommen, muss für jeden Bogenstrich eine Ebene für den rechten Arm gefunden werden, auf der man ohne Veränderung sowohl die Melodie als auch die Begleitung spielen kann. Die Bewegung, um die begleitende tiefere Saite zu erreichen, darf nur aus dem Handgelenk kommen. Das bedeutet, dass der Bogen während des ganzen Strichs möglichst nahe an der tieferen Saite bleiben muss. Die besondere Schwierigkeit besteht darin, von einer dieser Ebenen (z. B. A- und D-Saite) präzise und schnell auf die nächste (z. B. D- und G-Saite) umzustellen, ohne den ruhigen Fluss der Melodie zu unterbrechen.

Im Vergleich zur Originalausgabe wurden an wenigen Stellen (Takt 14–17 und parallele) halbtaktige Legatobögen ergänzt, um den cantabile-Charakter zu erhalten. Diese Etüde enthält im Original keine Fingersatzvorschläge. Die Kadenz ist ein Vorschlag des Herausgebers und kann stilgemäß ersetzt oder improvisiert werden. In diesem Zusammenhang seien ein paar Sätze über Kadenz in Solokonzerten des 18. Jahrhunderts gesagt: Primär im Vordergrund stehen sollte der Einfallsreichtum des Solisten, nicht das Absolvieren einer Zirkusnummer. Die bis in das 20. Jahrhundert gängige Praxis, die Kadenz mit allen erdenklichen instrumentalen Virtuositäts- und Virtuosen-techniken zu überladen und sich dabei weit von der musikalischen Substanz des Stücks zu entfernen, entspricht mit Sicherheit nicht der Praxis des 18. Jahrhunderts, sondern ist eine Erfindung des Virtuosenzeitalters im 19. Jahrhundert. Nebenbei sei bemerkt, dass ein Cellist, der beispielsweise das D-Dur-Konzert von Haydn souverän und musikalisch spielt, wahrlich in der Kadenz nicht unter Beweis stellen muss, dass er sein Instrument beherrscht.

NR. 9: D-MOLL, ALLEGRO MODERATO
♩ = 96 (Übetempo 66)

Die Etüden 1–8 scheinen jeweils auf eine oder wenige technische Schwierigkeiten fokussiert, wenn auch nicht so konsequent und zielgerichtet wie z. B. die Etüden der „Hohen Schule des Violoncellospiels“ von David Popper. Nr. 9 jedoch vereint mehrere Probleme, wie sie auch in einem Repertoirestück vorkommen können. Zudem erinnert die musikalische Form an einen Sonatenhauptsatz, wenn auch – wahrscheinlich aus pädagogischen Gründen – statt der Reprise der

technisch schwierigere Doppelgriffteil in abgewandelter Form wiederholt wird. Schon das Thema hat mehr konzertanten Charakter als die der vorangegangenen Etüden, was die Dringlichkeit, den Schüler diese Stücke mit der Begleitung spielen zu lassen, zeigt, handelt es sich doch besonders bei dieser und ähnlichen Etüden eher um Duos mit pädagogischem Hintergrund als um reine Etüden.

Die unterschiedliche Artikulation von Takt 1 und 9 folgt der Originalausgabe und scheint unter dem Gesichtspunkt der rhythmischen Verzierung von Takt 10 auch beabsichtigt. Für die Repetitionen in Takt 13 und 14 gelten die unter Nr. 11 beschriebenen Begründungen, hier kein Vibrato anzuwenden. Für die Vorschläge in Takt 27 ist es wichtig, beim langsamen Üben darauf zu achten, dass der die kurze Note spielende Finger vor dem Bogen auf der Saite liegt. Für das C ist das durch den Lagenwechsel davor hinfällig. Zum Üben kann man vor dem Vorschlag eine zusätzliche Achtelpause einschieben, um Zeit für das Plazieren des nächsten Fingers zu haben. In Takt 29 und verwandten können die zweite bis vierte Note unter einen Legato-Bogen gesetzt werden. Für Takt 34ff. gilt es, den Impuls des Bogens, der zu mehr Bogenmenge für die Bindung als für die Staccati nötig ist, nicht zum hörbaren Akzent werden zu lassen. Die Zweierbindungen in Takt 45ff. gewinnen an musikalischer Klarheit, wenn jeweils die zweite, auf der schwereren Zeit stehende Note eine kleine Beschleunigung des Bogens hat.

In allen Doppelgriffpassagen der Etüde ist darauf zu achten, dass klanglich ein Beinahe-Legato erreicht wird, trotz Lagenwechsel und/oder Umsetzen von Fingern. Unter diesem Gesichtspunkt wurden die Fingersätze in Takt 69ff. gegenüber der Originalausgabe verändert. In Takt 77ff. könnte man die Legato-Bögen der Takte 21ff. übernehmen, handelt es sich doch um dieselben Phrasen. Für lange Legati in Doppelgriffen (etwa Takt 113, 120f., 183ff.) hilft es, den rechten Ellbogen in eine unbequem tiefe Stellung zu bringen, um guten Klang zu sichern.

Besonders die Dreiklangspassagen sind eine gute Übung für lebendige Dynamisierung mittels der beschriebenen Mikrodynamik. Zusätzlich muss, um ein gut klingendes Detaché zu erhalten, der unterschiedlichen Physik von höheren und tieferen Saiten Rechnung getragen werden. Für die oberen Saiten empfiehlt sich, mehr Bogen zu verwenden, für die unteren mehr Gewicht. Für „knackige“ Vorschlagsnoten in Takt 156, 160 und 166 gelten die Beschreibungen von Takt 27.

Für kraftvollen Klang der in Duports Lehrwerk als „Batterien“ bezeichneten Passagen (Abschnitt XVIII, Art. 9) wie etwa Takt 89ff. und 179 ist es wichtig, den rechten Oberarm anzuspannen und auf einer relativ hohen Position stabil zu halten. Dynamisch gelten die unter Nr. 3 zu findenden Anleitungen.

NR. 10: A-DUR, ALLEGRO
♩ = 63 (Übetempo ♩ = 76)

Ebenfalls von Jean Pierre Duport stammt diese Etüde, die aus der Sicht des Herausgebers die meisten Fragen offen lässt. Weder in Jean Louis Duports *Essai* noch in dem Herausgeber bekannten Stücken der Zeit ist der in Takt 1–8 und ähnlichen verwendete Strich (zwei Noten auf Ab- und eine auf Aufstrich) zu finden. Die umgekehrte, viel natürlichere Variante jedoch wird von Duport in Abschnitt XVIII, Art. 9 erklärt. Die Ursache für diese erstaunliche Tatsache könnte einerseits ein Druckfehler sein, was nicht vollkommen abwegig scheint, wenn man bedenkt, dass der Notenstich spiegelverkehrt erfolgen musste. Die andere, wahrscheinlichere Erklärung liegt in der Tatsache, dass noch Martin Bertau, der Lehrer Jean Pierre Duports, ursprünglich Gambist war. Auf der Gambe ist das Empfinden für Ab- und Aufstrich dem des Violoncellos entgegengesetzt. Unter diesem Gesichtspunkt scheint es dem Herausgeber durchaus keine nur durch Faulheit zu begründende Änderung, den Strich der betroffenen Takte der gängigen Cellotechnik von einem Ab- und zwei Aufstrichen anzupassen. Diese Änderung sei aber dem Lehrer oder dem Schüler selbst überlassen, und so wurde der Originaltext abgedruckt. Sämtliche Fingersätze sind mangels Originals Vorschläge des Herausgebers.

Im vorgesehenen Alla-Breve-Allegro ist jedoch der schwierige, von Jean Pierre Duport vorgesehene Strich zumindest möglich. Hierfür muss vor allem das rechte Handgelenk und der rechte Ellbogen möglichst ruhig gehalten werden, lediglich eine kleine kreisende Bewegung aus der Schulter ermöglicht – mit wenig Bogen – in der Bogenmitte das regelmäßige Springen des Bogens. Wenn zwischen den beiden Abstrichnoten ein Saitenübergang liegt, muss der Arm auf einer für beide Saiten günstigen Ebene geführt werden. Für alle Gruppen mit Legato-Bögen und anschließender Staccato-Note gelten die für Takt 32–34 von Nr. 2 beschriebenen Bewegungsabläufe.

NR. 11: A-MOLL, ALLEGRO
♩ = 66 (Übetempo 44)

Diese Etüde ist unter spieltechnischen Gesichtspunkten Nr. 2 und Nr. 6 sehr ähnlich, so dass die dazu gemachten Anmerkungen gültig sind. Für in einem solchen Tempo repetierte Töne (etwa Takt 106, 107, 114ff. und 133ff.) gilt es, der Versuchung des Vibrato zu widerstehen, damit keine Intonationsungenauigkeit hörbar wird. Der Bogen wird nämlich niemals in derselben Position des Vibrato auf die Saite treffen, sodass zwei aufeinanderfolgende Noten immer verschieden intoniert sind. Diesen Effekt kann man im Zeitlupentempo überprüfen und sollte sich diese „goldene Regel“ als Reflex zueigen machen.

NR. 12: E-DUR, ALLEGRO MODERATO
PRESQU' ANDANTE
♩ = 50 (Übetempo ♩ = 72)

Die Tempobezeichnung „Allegro moderato presqu' Andante“ ist eine Kuriosität für sich und wurde leider in allen dem Herausgeber bekannten Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts durch „Allegro moderato quasi Andante“ ersetzt, wobei anzumerken ist, dass „presque“ „beinahe“ heißt und „quasi“ „gleichsam“, was nicht dasselbe ist. Bedenkt man, dass gleichzeitig noch der Alla-Breve-Takt in $\frac{4}{4}$ geändert wurde, ergibt das eine nicht zu vertretende Änderung im Vergleich zum Original.

In vielen Doppelgriffpassagen können zusätzliche Legato-Bögen eingefügt werden, lediglich gelten dieselben Grundsätze wie schon in Nr. 1 beschrieben: Erstens muss das Bewusstsein für musikalische Form gewahrt bleiben. Einander musikalisch entsprechende Phrasen sollten auch gleich phrasiert werden. Zweitens dürfen solche Phrasierungen niemals nach „Bogenübung“ klingen.

Die in Takt 61 und 176 entstehenden Quartparallelen mögen unbegleitet seltsam erscheinen und wurden daher in früheren Ausgaben oft geändert, erklären sich aber im Zusammenhang mit der zweiten Stimme. Für die Ausführung der Doppelschläge konsultiere man eine Verzierungslehre der Zeit. Technisch gesehen ist hier aber beim Üben wichtig, den ersten Finger innerhalb des Doppelschlags stets hochzunehmen, um eine gut artikulierte Ausführung zu ermöglichen.

NR. 13: E-MOLL, ALLEGRO
♩ = 84 (Übetempo 52)

In Passagen wie Takt 1–8 sind zwei Dinge wesentlich: Die Legato-Bögen müssen am Ende leicht artikuliert sein. Außerdem sollte die zweite, jeweils auf der schwereren Zeit stehende Note einen kleinen Beschleunigungsimpuls des Bogens bekommen, was die Artikulation am Ende erleichtert. Für die Staccato-Passagen gelten die bei anderen Etüden mehrfach beschriebenen Bewegungsabläufe für den Bogen, die hier nur auf die verkürzte Formel Abheben–Umdrehen–Aufsetzen–Abheben gebracht werden. Beim Detaché ist auf genügend Bogenmenge zu achten, damit die in der Musik steckende Energie auch klanglich umgesetzt wird. Aus demselben Grund ist auch darauf zu achten, dass am Ende wirklich ein Alla-Breve-Allegro hörbar ist.

Für Takt 32ff. und 104ff. gilt es, den Lagenwechsel nicht durch Abstrecken des zweiten Fingers mit anschließendem Nachziehen des Daumens zu machen, sondern vielmehr den Daumen als Stützfinger zu benutzen, um gute Intonation zu gewährleisten. Am Beispiel der sechsten und siebten Note von Takt 32 sei dies erläutert: Der Daumen rutscht von C nach D, erst dann kommt der zweite Finger aus der Luft auf das obere C. In diesen Passagen ist in der Originalausgabe der Fingersatz für jede Gruppe 2-Daumen-3-1, was aber an der Grundtechnik des Lagenwechsels nichts ändert, lediglich wäre in diesem Fall der 1. Finger für den Lagenwechsel zuständig.

NR. 14: B-DUR, ANDANTE GRAZIOSO
♩ = 80 (Übetempo 46)

Sowohl in den Doppelgriffpassagen als auch in Takt 45ff. ist besonders auf eine ruhige Bogenführung zu achten. In Takt 24ff. muss der rechte Ellbogen konstant möglichst tief gehalten werden, auch wenn dies besonders in der oberen Bogenhälfte unbequem ist. In Takt 33 ist zu überlegen, den Daumen von Anfang an auf D- und G-Saite zu positionieren, um den Wechsel in Takt 34 zu vereinfachen. Für die langen Terzpassagen in Takt 17ff. und 75ff. sei es wieder freigestellt, zusätzliche Legatobögen unter Beachtung der in Nr. 1 und Nr. 12 beschriebenen Grundregeln einzufügen. Vibrato ist besonders auf den langen Noten sehr zu üben, auch wenn der Griff für die linke Hand starr erscheint. Oft kann helfen, den linken Daumen vom Hals zu nehmen, jedoch erst, wenn der Griff stabil ist, und nur, bis der Wechsel zum nächsten Doppelgriff vorbereitet wird, niemals während des Lagenwechsels.

Im Vergleich zur Originalausgabe wurden bis auf Fingersätze für einige wenige Doppelgriffe fast keine Änderungen vorgenommen. Duports Vorschläge erscheinen erstaunlich modern.

NR. 15: B-MOLL, ALLEGRO
♩ = 66 (Übetempo ♩ = 84)

Auch diese Etüde kombiniert wieder mehrere Schwierigkeiten, viele davon schon beschrieben (Detaché, Legato in Verbindung mit Staccato, Zweierbindungen mit Bogenimpuls auf der schwereren Zeit etc.). Es seien also nur die folgenden Verweise gemacht: Takt 10 und 16 sh. Nr. 13, Takt 23ff. sh. Nr.6 und 11, Takt 34ff. und 76ff. sh. Nr. 6, Takt 90f. und 114f. sh. Nr. 14. Die Inkonsequenz der Notation des Auftakts in Takt 1ff. wurde der Originalausgabe gemäß beibehalten. Es soll dem Spieler überlassen sein, texttreu bleiben oder der musikalischen Form gemäße Änderungen zu konsequenten Achtel- oder Sechzehntelnoten vorzunehmen. Der Herausgeber gibt jedoch zu bedenken, dass in der Reprise (Takt 126ff.) ausschließlich Achtelnoten zu finden sind. Zusätzliche Legatobögen in den Doppelgriffpassagen Takt 85ff. und 121ff. seien dem guten Geschmack des stilbewussten Spielers überlassen.

NR. 16: ES-DUR, ADAGIO
♩ = 52 (Übetempo ♩ = 76)

Diese Etüde ist Nr. 14 sehr ähnlich, lediglich ist Es-Dur eine klanglich noch schwierigere Tonart für das Violoncello als B-Dur. Für die Umsetzung gelten alle für Nr. 14 gemachten Anmerkungen.

NR. 17: ES-MOLL, ALLEGRO
♩ = 63 (Übetempo ♩ = 84)

Die Bezeichnung „Allegro“, hier auch noch gepaart mit der Alla-Breve-Vorschrift, verführt dazu, den Anfang in einem Tempo zu spielen, das spätestens ab Takt 43 nicht mehr durchzuhalten sein könnte. Vor Beginn empfiehlt es sich, diese Stelle in dem Tempo vorzustellen, das man gut bewältigen kann, und danach die Anfangsgeschwindigkeit zu bestimmen. Die Achtelpausen müssen ein deutlicher Atemimpuls sein, um nicht zu spät weiterzuspielen. Der Bogen sollte am Ende der halben Note zum Stillstand gekommen sein. Der Moment der größten Bogengeschwindigkeit ist am Beginn dieser Note, jedoch ohne Akzent auf der Eins.

Damit Takt 43ff. und Takt 133ff. gut klingen, ist es wichtig, nicht allzu laut spielen zu wollen und vor allem nicht zu nah am Frosch zu spielen. Für die Zweierbindungen ab Takt 45 sollte man so viel mehr Bogen benützen als für die einzelnen Sechzehntel, dass ein deutliches Gefühl dafür entsteht, ob der jeweilige Takt die Schwerpunkte im Ab- oder im Aufstrich hat. Auf den Noten, die mit dem Daumen gespielt werden, ist es in dieser Passage besonders wichtig, die Hand gut zu öffnen.

Für einen federnden Klang der Punktierungen in Takt 101f. sollte auf der punktierten Achtelnote kurz das Gewicht aus dem Bogen genommen werden, um vor der Sechzehntel wieder auf die Saite gebracht zu werden. Im Falle der Punktierung mittels Sechzehntelpause sollte die Bogengeschwindigkeit für die Achtelnote höher sein als für die Sechzehntel, die dann sehr dicht mit der darauffolgenden Achtelnote verbunden sein muss.

NR. 18: AS-DUR, ALLEGRO MAESTOSO
♩ = 104 (Übetempo 66)

Dass diese mit dem Zusatz „maestoso“ überschriebene Etüde im $\frac{4}{4}$ -Takt steht, beweist, dass die in der Sammlung so häufig vorkommende Alla-Breve-Bezeichnung nicht etwa fast automatisch für Vierertakte verwendet wird, sondern vom Komponisten durchaus bewusst gewählt wurde. Somit sollten die im Alla Breve stehenden Etüden deutlich halbtaktig empfunden werden, ganz im Gegensatz zu diesem Stück. Diese Erkenntnis hat in erster Linie Auswirkungen auf die dynamische Gestaltung und darauf, dass selbst die Sechzehntelpassagen nicht unbedingt leichtfüßig klingen sollen. Besonders die Detaché-Tonleitern können durch Dynamik mit der Linie (crescendo in der Auf- und diminuendo in der Abwärtsbewegung) eindringlich gespielt werden.

Für die Bindungen, die auf dem nächsten Schwerpunkt enden (also auch Takt 61), gilt wieder, auf diesem den Bogen zu beschleunigen, ohne aber einen Akzent zu haben. Diese Beschleunigung ermöglicht von selbst eine gute Artikulation am Ende der Bindung, da für den Beginn der nächsten Bindung wieder mit langsamer Geschwindigkeit zu spielen ist. Für die Passagen mit der Kombination aus Bindung und Staccato sh. die Beschreibung ähnlicher Stellen in vorangegangenen Etüden. Für die lange Sechzehntelpassage ab Takt 69 sh. Nr. 9.

NR. 19: H-DUR, ALLEGRO
♩ = 104 (Übetempo 66)

In der Originalausgabe findet sich anstatt Fingersatzbezeichnungen lediglich die Anweisung, das ganze Stück in der halben Lage zu spielen. Um dabei nicht zu verkrampfen, ist es wichtig, zumindest beim Üben den linken Daumen streckenweise ganz vom Hals zu nehmen. Für eine rhythmisch präzise Ausführung der Punktierung und des darauffolgenden Trillers hilft es, der kurzen Note nach der Punktierung einen kleinen Bogenimpuls zu geben, d. h. keinen weichen Saitenübergang zu machen, sondern ganz im Gegenteil mit dem Arm eine etwas eckige Bewegung nach oben. Im Triller mit dem dritten oder vierten Finger ist zu beachten, dass der erste Finger zumindest beim Üben in der Luft und erst für den Nachschlag auf der Saite sein sollte, damit der Triller mit genügend Kraft in der Hand ausgeführt werden kann.

Zu Nr. 19 und Nr. 20 sei hier noch erwähnt, dass die im Vorwort zum Notenband beschriebene harmonische Ordnung auch durch den Charakter der Etüden unterstützt wird: Nr. 1–13 (im Quintanstieg angeordnet) sind mit Ausnahme von Nr. 9 und Nr. 12 eher auf ein technisches Problem pro Etüde konzentriert. Nr. 14–18 und Nr. 21 (im Quintabstieg komponiert) scheinen eher unter musikalischen Gesichtspunkten geschrieben, was die Positionierung der Nummern 19 und 20 um so mehr als fragwürdig erscheinen lässt.

NR. 20: H-MOLL, ALLEGRO
♩ = 80 (Übetempo ♩ = 76)

Es gelten die für die Takte 53ff. der Nr. 6 beschriebenen Bewegungsabläufe für den Anfang und die damit verwandten Passagen. Für die „Batterien“ (sh. Nr. 9) in Takt 40ff. u. ä. ist wiederum der rechte Oberarm anzuspannen und auf eine Ebene zu bringen, die das Spielen beider Saiten samt dynamischer Gestaltung ohne rudernde Bewegung des Arms ermöglicht. Für alle längeren Terzparallelen in der Daumenlage gilt (hier wie auch in den anderen Etüden), den ersten Finger möglichst hoch in der Luft zu haben, um die ganze linke Hand angespannt halten zu können, was der guten Intonation dient.

NR. 21: DES-DUR, ALLEGRO
♩ = 112 (Übetempo 76)

Die letzte Etüde der Sammlung ist ein vollständiger Sonatenhauptsatz, im Gegensatz zu Nr. 9 sogar inklusive Reprise (Takt 134) und einer Art Coda (Takt 196ff.). Neue technische Schwierigkeiten werden nicht mehr behandelt, was womöglich der Grund sein dürfte, dass zahlreiche Herausgeber des 19. Jahrhunderts die Tonleitern zu Staccato-Übungen umgewandelt haben. Anmerkungen zur Ausführung von „Batterien“ (sh. Nr. 9), Legato–Staccato-Kombinationen (sh. Nr. 2), Doppelgriffketten (sh. Nr. 1), Detaché-Passagen in hohen Daumenlagen (sh. Nr. 17) und Zweierbindungen mit Ende auf der schwereren Zeit (sh. Nr. 13) wurden zu den vorhergegangenen Etüden wiederholt und ausführlich gemacht. Zusätzlich zum Hinweis auf die entsprechenden Etüden sei nur noch daran erinnert, die letzte, mit soviel Sorgfalt und Einfallsreichtum komponierte Etüde weniger als technische denn als musikalische Herausforderung zu betrachten und an ihr – unter Anwendung der gelernten Techniken und stilgemäßen musikalischen Richtlinien – vor allem demütiges und dennoch phantasievolles Musizieren zu üben.

JEAN LOUIS DUPORT

21 ETUDES FOR VIOLONCELLO

WITH AN ACCOMPANIMENT OF A SECOND VIOLONCELLO (AD LIBITUM)

Virtually the entire repertoire of today's standard teaching material for the cello dates from the nineteenth century. This is all the more remarkable considering that both the instrument and its performance technique were subject to constant change and improvement until well into the twentieth century. In the latter half of the nineteenth century a great many famous virtuosos and teachers - we need only mention Alfredo Piatti (1822–1901), Friedrich Grützmacher (1832–1903), David Popper (1843–1913), Julius Klengel (1859–1933), and Hugo Becker (1864–1941) - were, for the first time in history, simultaneously active in many countries of Europe. In the publications of that age, many pieces from preceding generations were, with bewildering nonchalance, revised and adapted to suit the skills, taste, and interpretative style of the times. Many of these editions are still in use today, especially in the etude repertoire. Their value is never called into question, despite the otherwise prevailing efforts in the world of music toward Urtext editions that reproduce an original text as faithfully as possible. However, today's students, and the standard instruments currently in use, have changed remarkably compared to those earlier times. This necessitates a new approach to teaching material for the cello, with regard both to textual fidelity and to the now completed evolution of the instrument. In other words, conventional Urtext editions would be no less misguided from an educational standpoint than an uncritical acceptance of many standard nineteenth-century editions.

Today's goal can only be to produce an edition which - as opposed to the those of the 19th century - reflects the current state of playing and teaching as well as the an understanding of the music of Duport's time, in spite of being as close to the original as possible. Speculation as to how the composer would think and write today seem necessary and legitimate.

In the late eighteenth and early nineteenth centuries there were very few cellists of international repute, apart from the Duport brothers, Jean Pierre (1741–1818) and Jean Louis (1749–1819), and especially Luigi Boccherini (1743–1805). Otherwise we en-

counter figures such as Anton Kraft (1749–1820), Bernhard Romberg (1767–1841), Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1816), and Joseph Merk (1795–1852), who are unknown except to cello aficionados. Boccherini wrote a great many highly virtuosic pieces for the cello and much difficult chamber music. However, unlike Dotzauer, Merk, and Romberg, who produced a large number of educational works (most of them regrettably forgotten), he did not leave behind a teaching manual for his instrument. Viewed in this light, Duport's *Twenty-One Etudes* occupy a special position. First, they were originally intended to function as a practical supplement to his theoretical treatise, *Essai sur le doigter du Violoncelle et la conduite de l'archet, avec une suite d'exercices, ded. aux professeurs de Violoncelle*. Second, they are the only late eighteenth-century collection of etudes to have taken hold all over the world - a fact probably due to an intrinsic musical beauty not usually associated with the term "etude."

The present edition is based on the original print issued by Janet et Cotelle, Paris, in 1806. The 1806 edition contains straightforward fingering marks in the solo part. Most of them seem astonishingly modern, apart from the many misprints and inaccuracies, which were viewed with far greater leniency in Duport's day than in ours. Moreover, the digit 3 (instead of today's 4) was apparently the normal designation for the little finger, though not consistently so in the 1806 print. There are no bowing marks at all. On closer inspection, however, most of Duport's suggestions regarding phrasing can be "translated" into bowing marks, with the main stresses falling on the down-bow.

Nor does the 1806 print have any dynamic marks. These were added later in the nineteenth century purely for melodic considerations. They usually ignored the harmonic context produced by the accompaniment, which in any case was omitted from the publication. The result is a view of the pieces that is one-sided, needlessly romanticized, and in many cases "wrong" from today's vantage point. Given what we know today about late eighteenth-century performance prac-

tice, the dynamics can easily be added by students themselves if they follow two basic rules: namely, if they “play with the line,” using a slight crescendo on every upward surge in the music and a slight diminuendo on every downward line. The result will be a natural liveliness in the music. If these “microdynamics” are combined with the standard, almost logical effects of “terrace dynamics” - echoes, for example, or intensified repeats - complicated markings will be superfluous. Instead, the learners’ goal should be to achieve a natural sense of good taste and to produce stylistically appropriate and musically correct dynamics spontaneously while playing and responding to their own performance. These musical virtues are indispensable for any satisfactory rendition of baroque and early classical music up to and including Haydn and Boccherini. In consequence, it is especially important to take the accompaniment and the harmonic context of the pieces into account, a presupposition equally applicable to, say, the use of dynamics in the Bach solo suites. This approach has been demonstrated in Etudes 2 and 3.

Especially since the 1950s many players have taken an interest in historical performance practice. This has resulted in a renewed awareness of eighteenth-century performance style - an awareness that can, and must, be combined with the potential of present-day instruments and playing techniques. It is the editor’s opinion that Duport’s *Twenty-One Etudes*, besides training the player’s general technique, are especially well-suited for practicing late eighteenth-century performance style, thereby enhancing their special position in the repertoire of teaching material for the cello.

An important thought in this context concerns the bow. The Tourte bow was invented in the late 18th century and since then it has been possible to make nearly inaudible bowchanges and to play equally strong in each section of the bow. With an experienced player, the difference between up- and down-bow is almost inaudible. One disadvantage, however, with the Tourte bow which is still being used today, is the difficulty in producing a “bouncing, bell-like” (Harnoncourt) sound, to “shorten a note so that it does not sound chopped, to produce a different sound in up- and downbow, as was called for in earlier music.” Today, players must play music of various centuries and styles with one set of tools and with this speak various musical languages equally well. These etudes date from a transition period and are problematic for various reasons, even if Duport was clearly influenced more by the baroque and classical styles

than that of the early Romantic period. The aim of these comments is to provide a brief introduction on just how to approach this musical world. For more detailed observations, one can recommend especially the relevant books by Nikolaus Harnoncourt.

With these viewpoints in mind, the commentary below is intended to illuminate the difficulties of each etude and facilitate the student’s work by offering many additional suggestions. Naturally, the technical comments provided are not the only ones that lead to satisfying results, they are but one of many possibilities. It is completely normal that due to the many and varied cello schools that developed over the last two hundred years that the editor has been influenced by one more than the other. The designations “right” and “wrong” are difficult to define in this context, even if something may be “right” or “wrong” within one system or method of cello playing or musical aesthetics. It goes without saying that something “wrong” for one may be “right” for others. It is therefore suggested that players try out all given solutions, especially in difficult or unsatisfying passages and then decide if this might be the way to play the passage or solve its technical problems.

Several changes made to Duport’s original suggestions are explained in greater detail. All tempo marks are suggestions from the editor. The additional “practice tempo” is the speed at which the etude, once learned, should be played to preserve the quality and control of your playing, not the speed at which you should begin to practice it.

NO. 1: F MAJOR, ANDANTE

♩ = 46 (practice tempo ♩ = 76)

Besides intonation, the main difficulties in this etude are a beautiful tone and especially the linking of double-stops. The opening bar serves as a good example: the simultaneous beginning of the second double-stop is made more difficult by a change of string, and there is a change of position between the second and third eighth-notes. Duport’s suggested fingering for the third eighth-note reads 4-0. We have changed it to 2-0 in order to enable an unbroken vibrato and to ensure good intonation for the fourth that follows.

The only significant change to the original involves the fingering for runs of sixths beyond the fourth position. Duport indicates these runs exclusively with a shift of the second finger, i.e. 1-2 2-3 1-2 2-3. In the editor’s opinion, this type of fingering is always unsatisfactory, for it makes perfect legato impossible and

endangers the intonation. The problems can be solved by playing major sixths consistently with 1–3 and minor sixths with 2–3 or 1–2, depending on the stop that precedes or follows them.

Provided they are consistent with the phrasing, slurs may be added to bars 23–24, 36–37, 51–53 and comparable passages, e.g. on the first two 16ths of each group in bars 23–24. Pay attention to two things: first, always keep the musical form in mind. For musically related phrases, there are two possibilities: either one phrases similarly, as many players (the editor's teacher, William Pleeth, included) regard it to be "right", or differently on purpose. The second solution, also supported by Nikolaus Harnoncourt, seems to be backed by many sections in this collection, where repeated passages show a clearly different articulation (e.g. No. 10). Second, never allow such phrasing to sound like "bowing exercises".

Generally speaking, it is important in this etude to keep the bow firmly on the string within the *detaché* passages. In passages such as bars 66 ff., where single notes alternate with double-stops, the first step is to lift the bow after the single-note upbeat and to make sure that both notes of the double-stop begin simultaneously. The double-stops in bars 77 ff. should likewise begin simultaneously, which again can only be accomplished by lifting the bow.

NO. 2: F MINOR, ALLEGRO
♩ = 120 (practice tempo 84)

This etude is a study in triads for the left hand and in alternating between dense *detaché* and occasional leaps over unplayed strings in the right. For the latter, it is essential that the right arm arrives promptly at the level of the next string to be played. Ideally, the bow should inscribe a "U" for the bass note, touching the string at the bottom of the "U" so that the attack is inaudible. The change of bowing direction takes place in the air, followed by the soft landing. The same sequence of movements (lifting the bow at the end of the slur, changing direction in the air, soft landing, again lifting the bow, changing direction, soft landing, etc.) is required in bars 32–34 and 130–134 so that the staccato notes can be well phrased rather than clinging to the slur. We have adopted the original notation of ornaments; the editor feels that the range and variety of the ornaments is intentional and useful for practice purposes, especially in bars 35, 37 and 39.

The crucial factor in the use of dynamics in this etude is to pay attention to the harmonies. A frame-

work of basic keys can be placed over the exposition: b. 1 in F minor (tonic), b. 17 in C major (dominant), b. 21 in A-flat major (relative major), b. 41 in E-flat major (dominant of preceding), and b. 64 in A-flat major (relative major). Roughly speaking, it is helpful to imagine each of these keys on a separate plane serving as a foundation. The choice of dynamic level for each of these planes - e.g. whether the dominant should be louder than the relative major - can be left to the taste of the player. When beginning this etude, keep b. 17 in mind as your next dynamic goal, perhaps proceeding through *mezzo forte* (tonic) to *forte* (dominant). Inside these first sixteen bars, as befits the baroque and classical tradition, the tonic is restated in bars 5 and 9, which may therefore be played more loudly or more softly than the opening. When echo effects or terrace dynamics are added in bars 12–16 and microdynamics are introduced as described in the introduction, the etude will virtually spring to life of its own accord. Proceed in the same manner through the entire piece. As a rough guide, diminished chords are often played at a lower dynamic level than their key of resolution, dominants are louder than tonics, subdominants softer than tonics, and echo effects more welcome than their opposite.

NO. 3: C MAJOR, ALLEGRO
♩ = 63 (practice tempo 46)

To maintain intonation in chromatic scales it is important to open your hand when changing position so that the change of position is accelerated by the impulse of opening the hand. When practicing intonation we therefore recommend additionally playing chromatic runs with only the finger actually needed touching the string and the others held above the string. Later, this suggestion can be disregarded.

Here dynamic shading can be accomplished especially effectively with directional microdynamics because the relation to the tonic is not as prominent, especially when the etude is played without accompaniment. In bars 74–77 and similar passages the microdynamics should be retained in the melody part (in this case the lower part) while maintaining a constant dynamic level on the harmony note (in this case F).

In bars 151 ff., make sure to execute the leap to the C string silently by leading with the right arm and promptly lifting the bow off the string. Follow the sequence of movements described for Etude 2 to ensure satisfactory articulation in these bars.

NO. 4: C MINOR, ALLEGRO MODERATO
ET TRÈS-MARQUÉ
♩ = 88 (practice tempo 60)

The uncommon addendum to the tempo mark – “*et très-marqué*” – was usually, and regrettably, translated into Italian in nineteenth-century editions. However, it is less helpful than misleading from an analytical standpoint. Even the aspect of “marked” or “accented” leaves open the technical question of whether or not the staccato notes should be played *martelé*. Ideally, you should practice both variants, using the same motions for the *spiccato* version as described above for Etude 2. Take special care that the bow leaves the string after the slur. In the *martelé* version, note that the bow must lie on the string before the note begins. This complicates the coordination when the leaps across the strings are to take place without extraneous noise, which is only possible when the bow is off the string.

Considering that the original print meticulously indicates every staccato dot, bars 25ff., 35ff., 44ff., and 53ff. should be played with a distinct and deliberate *detaché*.

NO. 5: C MINOR, MODERATO
♩ = 63 (practice tempo 46)

This etude is directly related to the preceding one as far as playing technique is concerned. This may explain why it is the only one that appears in a key already used before. Once again, change the bowing direction off the string in bars 1–16, land softly without a “crunch,” avoid extraneous noises when leaping across the strings, and anticipate the level of the right arm for the next string wherever possible.

Remarkably, bars 17–31 are to be played *detaché*. This is made more difficult by the sextuplets and the resultant faster speed of the physical motions. When practicing these bars at a slow tempo, note that the bow only has to be in the air for the leap across the D string in order to avoid extraneous noises.

From the standpoint of tone, it is important throughout the entire etude to keep the finger of the first note in each group on the string so that the note will resound. Not only will this enable you to create a harmonic foundation, it will make it far easier to correct your intonation.

NO. 6: G MAJOR, ALLEGRO
♩ = 69 (practice tempo ♩ = 84)

This etude was written by Jean Pierre Duport’s teacher, Martin Berteau (c. 1700–1771). Originally a player of the viola da gamba, Berteau made his début as a cellist in 1739 at the “Concerts Spirituels”, a concert series founded in 1725. Although he always played with underhand bowing, he already used the thumb and made improvements to the fingering system.

The main focus of this etude is surely to practice leaps across unplayed strings without creating extraneous noises or touching strings that should remain silent. This problem is isolated in bars 53ff. To solve it, you must move your right arm early enough to the level of the next string to be played. Conversely, you must find a position for the right arm in bars 37–44 that enables you to play the A and D strings without moving your arm to change strings. Pay special attention to the ends of slurs, which always occur in conjunction with staccato triplets and therefore demand crisp articulation, that is, you must lift the bow at the end and change its direction in the air. Only then will the next staccato note come from off the string rather than clinging to the slur.

This etude offers you a good opportunity to apply terrace dynamics, e.g. *forte* in bars 1–2, *piano* in bars 3–4, *forte* in bars 5–6, *piano* in bars 7–8, and so forth. Make sure when you change the dynamic level that the other parameters – e.g. tempo and especially articulation and phrasing – do not change as well.

NO. 7: G MINOR
♩ = 66 (practice tempo ♩ = 76)

This is the first unaccompanied etude in the collection. Although it is merely headed “*Arpégio*” and lacks a tempo mark, the *alla breve* time signature (arbitrarily changed to $\frac{4}{4}$ in most later editions) strongly suggests that divisions of the bow, and even portato dashes, were not the composer’s intention. Instead, the editor feels that the purpose of the etude is to practice lightness and accuracy when moving from one string to another, quality of tone in chords that are uncomfortable or poor in overtones when played on the cello, and of course rapid changes of fingering between standard chords. Besides intonation, the piece can also be used to practice the harmonic use of dynamics, as described above for Etude 2.

The player should take special care that chords which sound less resonant by their very nature are

not inferior to those which have, for instance, an open G string in the bass. To keep the left hand from becoming cramped despite the constant pressure on the strings, it is important to relax the left thumb and sometimes to lift it completely off the neck, at least while practicing. The right hand requires special attention in bars 3, 12, 14, and 16 to prevent the double-stop on the first note from turning the group as a whole into a quintuplet. When practicing, keep the bow deliberately in the air before the double-stop so that the two notes can begin simultaneously.

No. 8: D MAJOR, ADAGIO CANTABILE
♩ = 63 (practice tempo 44)

This is the second unaccompanied etude in the collection. It was written by Jean Pierre Duport (1741–1818) and is one of the most difficult of all, especially if the expression mark “cantabile” is taken seriously. To begin with, we recommend that you calmly practice intonation alone for the full duration of the notes. It may prove helpful to lift the left thumb entirely off the fingerboard, especially in extended stops (e.g. b. 3).

Once you have surmounted the hurdle of intonation, you must find a level for the right arm at which you can play both the melody and the accompaniment without alteration. The motion required to reach the low accompanying string must come entirely from the wrist. This means that the bow should be kept as close as possible to the lower string for the entire length of the bowstroke. The special difficulty resides in switching accurately and quickly from one of these levels (e.g. A and D string) to the next one (e.g. D and G string) without interrupting the quiet flow of the melody.

In a few instances (bars 14–17 and parallel passages) we have added half-bar slurs to the original edition in order to preserve the cantabile character. This etude lacks fingering suggestions in the first edition. The cadenza is a suggestion from the editor and may be replaced by another one or improvised *ad libitum* in a similar style. A few words on cadenzas in eighteenth-century solo concertos are called for at this point. The primary emphasis should fall on the soloist’s powers of invention, not on physical gymnastics. The custom of overloading cadenzas with all manner of virtuoso artifices and moving farther away from the piece’s musical substance – a custom that persisted until well into the twentieth century – is certainly not the way things were done in the eighteenth century, but was invented in the nineteenth century

during the heyday of virtuosity. Parenthetically, it should be mentioned that no cellist capable of playing, say, Haydn’s D major Concerto flawlessly and musically needs to demonstrate his command of the instrument in the cadenza.

No. 9: D MINOR, ALLEGRO MODERATO
♩ = 96 (practice tempo 66)

Each of the Etudes 1 through 8 seems to focus on one or a few technical difficulties, though perhaps not as rigorously and consistently as the etudes in David Popper’s *High School of Cello Playing*, to choose but one example. In contrast, Etude 9 combines several problems as they might occur in a repertoire piece. Moreover, its formal design recalls the first movement of a sonata, although, probably for pedagogical reasons, the technically more difficult double-stop section is repeated in modified form in lieu of a recapitulation. Even the theme is more *concertante* in character than those of the preceding etudes. This underscores the necessity of having the learner play these and similar etudes with the accompaniment part, since they are closer to duos with an educational intent than etudes pure and simple.

The contrasting articulation of bars 1 and 9 is taken from the first edition and seems to have been designed with the rhythmic embellishment of b. 10 in mind. Regarding the repetitions in bars 13 and 14, see the explanation in No. 11 as to why not to use vibrato.

As regards the grace notes in b. 27, it is important when practicing at slow tempo that the finger playing the short note be placed on the string before the bow. This is rendered superfluous for the C by the preceding change of position. For practice purposes, an additional eighth-note rest may be inserted before the grace note in order to gain time to position the next finger. In b. 29 and related measures, notes 2 to 4 may be placed beneath a slur. In bars 34ff., it is important that the impetus of the bow does not produce an audible accent, given that more bow is required for the slur than for the staccatos. The two-note slurs in bars 45ff. will gain musical clarity if the second note on the strong beat is given a slight acceleration of the bow.

Make sure to attain an almost legato tone in all the double-stop passages in this etude, despite the changes of position and/or the passing of the fingers. It is with this in mind that the fingerings in bars 69ff. have been changed from those in the first edition. The legato slurs in bars 21ff. may be adopted in bars 77ff., given that the phrasing is identical. To obtain a good

tone in long passages of legato double-stops (e.g. bars 113, 120f., 183ff.) it is helpful to place the right elbow in an uncomfortably low position.

The triadic passages are an especially useful exercise for obtaining lively dynamics by means of the microdynamics described above. To maintain a sonorous *detaché*, you must also pay attention to the contrasting physical properties of higher and lower strings. It is advisable to use more bow on the higher strings and more weight on the lower ones. Follow the comments on b. 27 to obtain “crisp” grace notes in bars 156, 160 and 166.

Duport’s treatise refers to passages such as bars 89ff. and 179 as “batteries” (Section XVIII, Art. 9). To keep them sonorous, it is important to tense the right upper arm and keep it stable in a relatively high position. Follow the instructions for Etude 3 with regard to dynamics.

No. 10: A major, Allegro
♩ = 63 (practice tempo ♩ = 76)

This etude is also by Jean Pierre Duport. In the editor’s opinion, most of the questions it raises are left unanswered. The bowing in bars 1-8 and similar passages (two notes on a downbow and one on an upbow) is to be found neither in Jean Louis Duport’s *Essai* nor in any contemporary piece known to the editor. The opposite alternative is much more natural and is explained by Duport in Section XVIII, Art. 9. This astonishing state of affairs may be the result of a printer’s error – a not far-fetched assumption considering that musical engravers had to work from right to left instead of left to right. The more probable explanation, however, is connected with the fact that Jean Pierre Duport’s teacher, Martin Berteau, was originally a viol player. The feeling for upbow and downbow on the viol is the opposite of that on the cello. In this light, it is not simply laziness to adapt the bowing in these measures to suit standard cello technique, i. e. one downbow and two upbows. However, we leave this alteration to the discretion of the teacher or the learner concerned and reproduce the original text. All fingering marks are suggestions from the editor, there being none in the first edition.

That said, the difficult bowing proposed by Jean Pierre Duport is at least possible at the given *alla breve* tempo. Here you need to keep your right wrist and right elbow as motionless as possible, merely making a small circular motion from the shoulder and using little bow. This will enable the bow to bounce regu-

larly in the middle of the bowstroke. When a change of string lies between two downbows, move your arm to a level favorable to both strings. All groups of slurred notes followed by a staccato should be played with the sequence of motions described for bars 32–4 of Etude 2.

No. 11: A MINOR, ALLEGRO
♩ = 66 (practice tempo 44)

This etude is very similar to Etudes 2 and 6 as far as technique is concerned, and the remarks on those etudes apply here as well. When playing repeated notes at this tempo (e. g. in bars 106, 107, 114ff., and 133ff.), you should resist the temptation to use vibrato, which only makes the intonation sound inaccurate. This is because the bow will never touch the string in the same position of the vibrato, so that two successive notes will always have conflicting intonation. Convince yourself of this by examining this effect in slow motion, and make it your “Golden Rule.”

No. 12: E MAJOR, ALLEGRO MODERATO
PRESQU’ ANDANTE
♩ = 50 (practice tempo ♩ = 72)

The tempo mark “Allegro moderato presqu’ Andante” is a curiosity in itself. Unfortunately, every nineteenth- and twentieth-century edition available changes it to “Allegro moderato quasi Andante”. It should be noted that “Presque” means “almost” rather than “comparable”, which is not the same thing. Considering that the *alla breve* time signature was changed at the same time to $\frac{4}{4}$, the result is an unconscionable departure from the original.

Additional slurs can be inserted in many of the double-stop passages. The same rules apply as described above for Etude 1. First, preserve an awareness of the musical form by using identical phrasing for musically related phrases. Second, never allow such phrasing to sound like “bowing exercises”.

The parallel fourths in bars 61 and 176 may seem strange when played without an accompaniment; indeed, they were often changed in earlier editions. However, they make sense in the context of the second part. Consult an eighteenth-century table of embellishments regarding the execution of the turns. In technical terms, however, it is important when practicing that the first finger in the turn be lifted to ensure clean articulation.

NO. 13: E MINOR, ALLEGRO
♩ = 84 (practice tempo 52)

Two points are essential in passages such as bars 1–8: the slurs must be well articulated at the end, and the second note, on the strong beat, should be given a brief acceleration of the bow to facilitate the concluding articulation. The staccato passages should be handled with the same motions of the bow mentioned above for several other etudes. Here we reduce them to the concise formula “lift – turnaround – place – lift”. Make sure when playing *detaché* that you use a sufficient amount of bow so that the energy latent in the music is conveyed in the sonority. For the same reason, make sure that a proper *alla breve* allegro is audible at the end.

When changing position in bars 32ff. and 104ff., avoid extending the second finger and drawing the thumb after it. Instead, use the thumb as a pivot to maintain the intonation. The way this works can be shown on notes 6 and 7 of b. 32: only after the thumb has slid from C to D is the second finger placed on the upper C from above the string. The first edition gives the fingering “2–thumb–3–1” for each group in these passages. This does not alter the basic technique for changing positions, except that in this case the first finger is responsible for the change of position.

NO. 14: B-FLAT MAJOR, ANDANTE GRAZIOSO
♩ = 80 (practice tempo 46)

Both the double-stop passages and bars 45ff. call for an especially calm handling of the bow. In bars 24ff. the right elbow must be constantly kept as low as possible even when this feels uncomfortable, especially in the upper half of the bow. When playing b. 33, consider placing the thumb on the D and G string from the very outset to simplify the change in b. 34. Once again, you may wish to add additional slurs to the long passages in thirds in bars 17ff. and 75ff., always bearing in mind the basic rules described for Etudes 1 and 12. The vibrato must be carefully practiced, especially on the long notes, even when the left-hand stop seems rigid. It is often helpful to take the left thumb from the neck, but not until the stop is stable and only until the change to the next double-stop has been prepared, never during the change of position.

Apart from fingering on a few double-stops, the editor has made practically no changes to the text of the first edition. Duport’s suggestions seem astonishingly modern.

NO. 15: B-FLAT MINOR, ALLEGRO
♩ = 66 (practice tempo ♩ = 84)

This etude, too, combines several difficulties, many of which have already been described above: *detaché*, legato in combination with staccato, two-note slurs with acceleration of the bow on the strong beat, and so forth. The editor therefore limits this discussion to the following cross-references: see Etude 13 for bars 10 and 16, Etudes 6 and 11 for bars 23ff., Etude 6 for bars 34ff. and 76ff., and Etude 14 for bars 90f. and 114f. The inconsistent notation of the upbeat in bars 1ff. is taken from the first edition. It is left to the player to remain faithful to the text or to introduce consistent eighth- or sixteenth-notes in accordance with the musical form. However, bear in mind that the recapitulation (bars 126ff.) makes exclusive use of eighth-notes. Players may wish to add slurs to the double-stop passages in bars 85ff. and 121ff. in keeping with their taste and sense of style.

NO. 16: E-FLAT MAJOR, ADAGIO
♩ = 52 (practice tempo ♩ = 76)

This etude is very similar to No. 14, the only difference being that, as far as sonority is concerned, E-flat major is a more difficult key for the cello than B-flat major. We recommend following all the comments made above for Etude 14.

NO. 17: E-FLAT MINOR, ALLEGRO
♩ = 63 (practice tempo ♩ = 84)

The term “Allegro” – in this case combined with an *alla breve* time signature – can easily mislead players into starting at a tempo they cannot possibly maintain, at least from b. 43. We recommend starting this later passage at a speed you can easily manage and using it to define the opening tempo. Give the eighth-note triplet rest a clear breathing impetus so as not to resume playing too late. The bow should come to a stop at the end of the half-note. The moment of greatest bow speed occurs at the beginning of this note, but without accenting the downbeat.

To achieve a good sonority in bars 43ff. and 133ff., it is important not to play too loud, and above all not too close to the frog. Use more bow on the two-note slurs beginning in bar 45 than on the isolated sixteenths, as much as you need to project a clear sense of whether the stresses in the bar occur on the upbow or the downbow. It is especially important at this

point to open your hand during passages played with the thumb.

To lend a lilting sound to the dotted rhythms in bars 101f., briefly lift the weight of the bow on the dotted eighths so as to return it to the string before the sixteenth. Where the dotted rhythms include sixteenth-note rests, use a faster bow speed on the eighth-note than on the sixteenth, which must then be very closely connected to the following eighth-note.

NO. 18: A-FLAT MAJOR, ALLEGRO MAESTOSO

♩ = 104 (practice tempo 66)

The fact that this “maestoso” etude is written in $\frac{4}{4}$ meter proves that the *alla breve* time signature that occurs so frequently in this collection was chosen deliberately by the composer rather than standing automatically for $\frac{4}{4}$. Accordingly, unlike this piece, the *alla breve* etudes should be distinctly felt in half-bar units. This realization mainly affects the handling of dynamics and the fact that even the sixteenth-note passages need not sound light-footed. *Detaché* scales in particular can be played with urgency by adding dynamics to the melodic line, using crescendo when the line moves upwards and decrescendo when it moves downwards.

Once again, slurs ending on the next strong beat (see also b. 61) should be played with an acceleration of the bow on that beat, but without imparting an accent. This acceleration will facilitate proper articulation at the end of the slur, since you will have to return to a slower speed for the beginning of the next slur. For passages combining slurs and staccato, see the description of similar passages in the preceding etudes. See Etude 9 concerning the long sixteenth-note passage beginning at b. 29.

NO. 19: B MAJOR, ALLEGRO

♩ = 104 (practice tempo 66)

The first edition lacks fingering. Instead, it instructs the player to play the entire piece in the half-position. To avoid cramping the hand, it is important to lift the left thumb entirely off the neck for long stretches at a time, at least while practicing. For the precise execution of the dotted rhythms and subsequent trill, it is helpful to give the short note following the dot a slight impetus from the bow. In other words, rather than a soft change of string, you should aim for the exact opposite with a slightly jerky upward motion of the arm. When playing trills with the third or fourth finger, make sure that the first finger is off the string, at least while practicing,

and only touches the string on the terminal notes. This will ensure that the hand maintains sufficient strength to execute the trill.

It should be mentioned, with regard to Etudes 19 and 20, that the harmonic scheme described in the preface to the volume of music is reinforced by the character of the etudes themselves: Nos. 1 to 13 (rising circle of fifths) tend to focus on one technical problem per etude, with the exception of Nos. 9 and 12, whereas Nos. 14 to 18 and No. 21 (descending circle of fifths) seem to have been written more with musical factors in mind. This makes the placement of Nos. 19 and 20 all the more questionable.

NO. 20: B MINOR, ALLEGRO

♩ = 80 (practice tempo ♩ = 76)

The opening of this etude, and hence all related passages, should make use of the physical motions described for bars 53ff. of Etude 6. Once again, you should tense the upper right arm when playing the “batteries” in bars 40ff. and similar bars (see Etude 9) and find for it a position that enables you to play both strings and the dynamic shadings without waving your arm. As in the other etudes, the lengthy passages of parallel thirds in thumb position should be played with the first finger above the fingerboard wherever possible so as to keep the entire left hand firm in the interest of good intonation.

NO. 21: D-FLAT MAJOR, ALLEGRO

♩ = 112 (practice tempo 76)

The last etude in this collection is a complete sonata-allegro movement, this time, unlike Etude 9, even including a recapitulation (b. 134) and a sort of coda (bars 196ff.). It does not present any new technical difficulties, which may explain why many nineteenth-century editors transformed its scales into exercises in staccato. The preceding etudes contain detailed comments on the execution of “batteries” (No. 9), combinations of legato and staccato (No. 2), strings of double-stops (No. 1), *detaché* passages in high thumb positions (No. 17), and two-note slurs ending on the strong beat (No. 13). In addition to these references to the relevant etudes, readers should bear in mind that the challenges in this final etude, composed with much care and ingenuity, are less technical than musical in nature. It should be regarded mainly as an exercise in unpretentious yet imaginative playing while making use of the techniques and stylistic guidelines already mastered.