

Tilbert Dídac Stegmann (Frankfurt am Main):  
Pau Casals aus der Sicht der Violoncellpädagogik

(Rezension von Ralf Schnitzer:

*Die Entwicklung der Violoncellpädagogik im frühen 20. Jahrhundert*

Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien:

Peter Lang, 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36,

Musikwissenschaft; 139 — Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Diss. 1994),

ISBN 3-631-48708-8, 333 S.)

Zu den Topoi bei der Aufzählung spezifisch katalanischer Leistungen in Kunst und Kultur gehört üblicherweise die Liste «großer Persönlichkeiten».<sup>1</sup> Es ist hier nicht der Ort, über die Instrumentalisierung großer Namen zur Konsolidierung von Gruppenidentität zu reflektieren.

Es genügt hier festzuhalten, dass Pau Casals Name<sup>2</sup> immer wieder im

<sup>1</sup> Diese «Liste» nenne ich in meinem Buch *Catalunya vista per un alemany*, Barcelona: La campana, 1986, 13. Auflage 1996, S. 30-31, die «petita lliçó». Zu einer «Katalanen-Liste» aus internationaler Sicht siehe im gleichen Buch S. 50-53.

<sup>2</sup> Ich folge dem katalanischen Usus, stets Casals katalanischen Vornamen zu benutzen, wie er selbst es in Katalonien auch tat. Zum Beispiel druckt das Buch von Pau Casals Bruder Enric Casals: *Pau Casals. Dades biogràfiques inèdites, cartes íntimes i records viscuts*, Barcelona: Pòrtic, 1979 (ein wichtiges Werk, das Schnitzer nicht konsultieren konnte), auf S. 87 das erste «Namensschild» der «Orchestra Pau Casals» ab, wie es im Programmheft zum ersten Konzert am 13.10.1920 erschien. Auf S. 92 und 94 finden sich weitere Wiedergaben von Konzertankündigungen, z. B. des letzten Konzerts am 12.7.1937 - immer als Orchestra Pau Casals, «dirigida pel Mestre PAU CASALS». Es sei aber aus eigener Erfahrung angemerkt, dass Casals im Ausland selbst auch die spanische Form Pablo benutzte, mit der er wohl auch von seiner (von katalanischen Eltern) in Puerto Rico geborenen Mutter angesprochen wurde. Jedenfalls signierte mir der 89-jährige Casals 1965 in den USA, als ich ihn beim Marlboro-Musikfestival in Vermont noch mangels Katalanischkenntnissen nur auf Spanisch anreden konnte, mein Exemplar der Cello-Solosuiten von Bach mit «Pablo Casals». Ebenso signiert Casals die katalanischsprachigen, im obigen Buch (S. 169-203) in ihrer handschriftlichen Form wiedergegebenen Briefe an seinen Bruder mit «Pablo». Ich gebe der katalanischen Vornamensform den Vorzug und folge damit der maßgeblichen *Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1986-89, 24 Bände, die alle Vornamen von Katalanen einheitlich in der katalanischen Form aufführt. Auch für das Ausland kann diese Regelung als verbindlich übernommen werden.

engsten Kreis dieser «großen katalanischen Persönlichkeiten» auftaucht. Auch international dürfte eine breitere musikalische Öffentlichkeit diese Einschätzung teilen — wohl meist sogar mit der spezifischen Zuordnung «Katalonien».<sup>3</sup>

Jedenfalls ist es interessant ein Buch in die Hand zu bekommen, das zu beurteilen erlaubt, ob und wie die katalanische Bewertung eines großen Namens unter fachlicher, wissenschaftlicher Perspektive (und von außen) begründet werden kann. Bei dem vorliegenden Buch haben wir es mit einer Dissertation eines deutschen Musikwissenschaftlers und Cellopädagogen zu tun, dessen Arbeit durch die große Anzahl der betrachteten Lehr- und Studienwerke zum Violoncello und weiteren theoretischen cellistischen Veröffentlichungen sowie der berücksichtigten biographischen und autobiographischen Schriften beeindruckt. Es handelt sich nicht um ein Werk, das sich von seinem Ausgangspunkt her auf Pau Casals oder Katalanisches ausrichtet, sondern um eine objektive wissenschaftliche Analyse des didaktischen und musik- und instrumentalthistorischen Kontextes Europas und Nordamerikas, in den auch Pau Casals fällt. Diese fachliche Sicht und Breite der Untersuchung dürfte die beste Basis für eine Beurteilung abgeben.

Schnitzer untersucht in seinem Werk besonders vollständig die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, er greift aber auch bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts (mit den bedeutenden Cello-Lehrern Dotzauer und Kummer sogar ans Ende des 18. Jahrhunderts) zurück und berücksichtigt die Ausstrahlung der großen Cello-Persönlichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Der Zeitabschnitt, in den Pau Casals gehört, wird damit also in umfassender Weise abgehandelt.

Schnitzers Buch zeichnet — nach einem einleitenden Teil zur Problemstellung, zum Forschungsstand und zur Methodik — zunächst in einem weiteren Teil die «personelle Entwicklung» (35 Seiten) nach und verfolgt dann im Hauptteil des Buches (260 Seiten) die «Entwicklung der Lehre».

Der personenzentrierte Teil zeigt uns die Fortsetzung der «Dresdner Entwicklungslinie», die «Entwicklung in Frankreich» und die «Entwicklung außerhalb durchgehender Linien» und gipfelt in einer auf vier Seiten ausklappbaren chronologischen Übersicht, in der die großen Cellolehrer dadurch hervortreten, dass jeweils viele Pfeillinien von ihnen auf die Nachfolgenerationen ausgehen und damit ihren Einfluss zeigen. Die auf sie zuführenden Linien zeigen die Tradition, in der sie stehen. Durch verschiedene Punkte-

<sup>3</sup> Siehe zu diesem Problemkreis meinen Aufsatz in der *Zeitschrift für Katalanistik* 4 (1991), 9-27.

rung werden dabei die zusammengehörenden Entwicklungslinien unterschieden: die Dresdner Linie (Dotzauer, Kummer, Grützmacher, Klengel und parallel dazu Becker bis etwa zu Mainardi, Piatigorsky, Metzmacher und Hoelscher), die Linie Romberg und Nachfolger, die Brüsseler Linie (nach Platel und Duport von Servais ausgehend), die Linien Italien / England (Piatti etc.), die Linie Frankreich (Paris; mit Franchomme und später besonders Bazelaire und parallel Feuillard) und schließlich die Linie Pau Casals und Nachfolger, die zusammen mit den von Pau Casals Pariser Kollegen Diran Alexanian ausgehenden Linien das bedeutendste Liniennetz zu der Cellisten- generation der Mitte unseres Jahrhunderts ergibt.<sup>4</sup> Das außergewöhnliche an Casals Position in der gesamten Graphik zeigt sich ferner darin, daß keinerlei Herkunftslinien zu ihm hinführen. Außerdem hat Schnitzer keinem anderen Cellolehrer seiner Zeit die gleiche Größe des Rechtecks zugeschrieben, mit der er *expressis verbis* (S. 46) «die Bedeutung [...] der Cellisten — insbesondere für die Lehre — hervorzuheben» versucht hat.<sup>5</sup>

Schon also dieser erste Blick auf die genannte Graphik zeigt uns für Pau Casals eine in der Geschichte der Cellopädagogik einzigartige und bis heute weiterwirkende Position. Schon hier läßt sich die Pau Casals zuteil werdende Einschätzung als der bedeutendsten Persönlichkeit in der gesamten Geschichte der Violoncellolehre ablesen. Dies wird auch durch das Inhaltsverzeichnis bestätigt: im genannten Hauptteil des Buches (Entwicklung der Lehre) werden lediglich Julius Klengel, Hugo Becker, Louis Feuillard, Paul Bazelaire und Diran Alexanian eigene Abschnitte und zwar nur als Unterkapitel gewidmet. Hingegen erhält Pau Casals als einziger Cellist überhaupt ein eigenes Kapitel.

Gehen wir noch einmal zu Schnitzers Einleitungskapitel über Problemstellung und Forschungsstand zurück: Er hebt (S. 8) hervor, dass der erste schriftliche Niederschlag von Violoncellolehre durch Michel Correttes in Paris 1741 erschienenes Werk *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle dans sa perfection* nicht den Anfang einer Lehrtätigkeit selbst, sondern den «Beginn einer Systematisierung des Lehrstoffs» markiert. Dennoch sei erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts ein pädagogisches Bewusstsein im eigentlichen Sinne zu konstatieren (S. 9). An Darstellungen der historischen Entwicklung dieses Bewusstseins fehle es gänzlich. Eine vor

<sup>4</sup> Nur Julius Klengel, allerdings 40 Jahre früher als Casals gestorben und damit nicht mehr direkt die «jüngere» Generation beeinflussend, zeigt in der Graphik eine ähnliche «Ausstrahlung».

<sup>5</sup> Allein J. J. F. Dotzauer (1783-1860) wird, als Urvater der Dresdner Linie, ähnlich gewertet.

fast 30 Jahren erschienene Arbeit von Josef Eckhardt<sup>6</sup> über Dotzauer, Kummer und Romberg verbleibe ganz im Spieltechnischen.

Basis für Schnitzers Untersuchung sind außer den «möglichst vollständig» (S. 15) beigezogenen Cello-Lehrwerken und -Abhandlungen selbst die in biographischen Werken zu findenden pädagogischen und musikalisch-ästhetischen Bemerkungen. Auch hier nimmt Pau Casals eine Sonderstellung ein, da Schnitzer die Werke zu Casals eigens als «für die vorliegende Arbeit besondere Bedeutung» besitzend hervorhebt (S. 12). Insbesondere nennt er die auf Deutsch oder in deutscher Übersetzung vorliegenden Bücher von Rudolf von Tobel, Corredor<sup>7</sup> und David Blum über Pau Casals (letzteres im Titel auch «die Kunst der Interpretation» hervorhebend).<sup>8</sup> Auch Maurice Eisenbergs *Cello Playing of Today* (London 1957) beziehe sich ausführlich auf Casals und A. Borisiaks russisch erschienener Grundriß der Pau Casals Schule von 1929 sei bisher kaum berücksichtigt worden. Einzelbeiträge in der musikalischen Zeitschriftenliteratur «beschreiben und reflektieren insbesondere die Lehre der vorigen Cellisten, vornean das Wirken von P[au] Casals» (S. 13).

In Schnitzers Kapitel zur personellen Entwicklung wird bei Paul Tortelier erwähnt, wie er 1945 erstmals Gelegenheit hatte, «dem berühmten und von ihm bewunderten Cellisten vorzuspielen. 1950 wurde er vom katalanischen Meister zum Musikfest anlässlich des 200. Todestags J. S. Bachs nach Prades<sup>9</sup> eingeladen» (S. 36). Die Pau Casals gewidmeten Seiten dieses

<sup>6</sup> *Die Violoncellschulen von J. J. F. Dotzauer, F. A. Kummer und B. Romberg*, Regensburg 1968.

<sup>7</sup> Katalanische Ausgabe: Josep M. Corredor: *Converses amb Pau Casals (Records i opinions d'un músic)*, mit einer «Carta-prefaci de Pau Casals», Barcelona: Selecta, 1967, <sup>2</sup>1974; in der 2. Auflage erweitert. Die Gespräche zwischen Casals und Corredor wurden auf Katalanisch gehalten.

<sup>8</sup> Casals Buch *Licht und Schatten auf einem langen Weg*, Erinnerungen aufgezeichnet von Albert E. Kahn, englisch 1970, deutsch Frankfurt: Fischer 1974, wird an dieser Stelle nicht, aber in der Bibliographie erwähnt. Es fehlen hier und in der Bibliographie die Bücher Joan Alavedras zu Pau Casals: *L'extraordinària vida de Pau Casals*, Barcelona: Aymà, 1970; *Pau Casals*, Barcelona: Aedos, 1978; sowie weitere Bücher über Casals von Lilian Littlehale, Bernard Taper, Josefina Dalmau, Jesús García Pérez, Fritz Henle, Josep M. Inglés Rafecas, Elisa Vives de Fàbregas, Francesc Carrau Isern, Arthur Conte, Cecile Bruner, Baltasar Samper, Rubén Montiel, García Borràs, Josep Navarro i Costabella, J. Minchinton, H. L. Kirk und weiteren 6 bei Enric Casals (siehe Fußnote 2) und im Katalog *Llibres en català*, Barcelona: Departament de Cultura, 1981, genannten Büchern. Eine vollständige Erfassung der Bücher über Casals war aber wohl nicht Schnitzers Intention.

<sup>9</sup> Dieser nordkatalanische Ort heißt korrekt Prada (de Conflent). Siehe dazu *Zeitschrift für Katalanistik* 2(1989), S. 178-180. Zur musikalischen Atmosphäre beim Festival in Prada vgl.

Kapitels werden dann folgendermaßen eingeleitet: «Die eigene Laufbahn Casals', dieses für das Violoncellspiel im 20. Jahrhundert bahnbrechenden Cellisten, ist in vielerlei Hinsicht eine Ausnahmeerscheinung, die unter pädagogischem Aspekt besondere Betrachtung verdient.» (S. 42) Später heißt es: «Längst zum bedeutendsten Cellisten überhaupt geworden und ausgezeichnet mit kulturellen, gesellschaftlichen und akademischen Ehrungen, entschloß sich Casals ab 1936 zur Verweigerung jeder Konzerttätigkeit in totalitär geführten Ländern [...] auch [in] Spanien unter Franco und zog in den südfranzösischen Ort Prades.» (S. 43) «In seinen über 50 Kompositionen spiegelt sich über die musikalische Arbeit hinaus die menschliche Haltung Casals' wieder: Seine Werke sind einerseits geprägt von der katalanischen Volksmusik, viele von ihnen thematisieren andererseits religiöse und moralische Inhalte. Beispielhaft genannt seien seine «Sardana» für 32 Celli, das Oratorium «El Pessebre» sowie die Bearbeitung des Volksliedes "El cant dels ocells".» (S. 43) Zu der Sardana für 32 Celli fügt Schnitzer hinzu, dass sie 1927 für die Celloklasse von Herbert Walenn an dessen 1919 gegründeter Cello-Schule in London geschrieben wurde. Unter den zahlreichen Schülern von Pau Casals wird auch der Barceloniner Gaspar Cassadó behandelt (S. 44), der von 1958 bis zu seinem Tode 1966 Violoncellolehrer an der Musikhochschule Köln war. «Wenn Casals' Schüler in Erscheinung traten, dann nicht allein [...] als Konzertvirtuosen, sondern durch ihr pädagogisches Engagement; sei es als Lehrer an Konservatorien und Hochschulen — wie Troester in Hamburg, Garbousova in Harfort, Nelsova in New York sowie Rostropowitsch in Baku — oder mit schriftlich dargelegter Reflexion von Lehre und Unterricht auf dem Violoncello.» (S. 46)

Das Kapitel zur personellen Entwicklung schließt mit Pau Casals: «Völlig außerhalb der maßgeblichen Lehrtradition entwickelte sich Pa[u] Casals zum bedeutendsten Cellisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seine cellistische Ausbildung beschränkte sich auf frühen Unterricht an der Musikschule; danach genügte ihm im wesentlichen die eigene Auseinandersetzung mit dem Instrument und seiner Literatur neben Kompositionsstudien [...]. Dieser experimentative und weitgehend autodidaktische [...] Ansatz brachte schließlich neue Maßstäbe für Spiel und Lehre jenseits geltender Normen.» (S. 50) «[S]eine Lehre [zog] die hervorragenden Cellisten seiner Zeit an; seine

auch: Nele Stegmann: «15 Jahre Festival Pau Casals [...]» in: *Polyglotte Romania. Homenatge a Tilbert Didac Stegmann*, Band 1: Beiträge zur Sprache, Literatur und Kultur Kataloniens sowie zur Geschichte der deutschsprachigen Katalanistik, hg. von Brigitte Schlieben-Lange und Axel Schönberger, Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 1991, S. 523-526.

Lehrarbeit griff in die bislang getrennten Entwicklungswege der europäischen Hauptzentren Deutschland und Frankreich ebenso ein, wie sie auch vordem bedeutungsschwache Länder — namentlich England und Rußland — belebte und integrierte [...]. Damit überwand Casals nationale und zugleich traditionsbedingte personelle Ausprägungen der Lehre [...] zugunsten [...] direkter, individueller Auseinandersetzung jedes Cellisten mit Instrument, Musik und letztlich sich selbst.» (S. 51).

Es folgt, wie gesagt, im Hauptteil von Schnitzers Arbeit die sorgfältige, geduldige Charakterisierung aller wichtigen pädagogischen Konstanten und Neuerungen in allen überlieferten Lehrwerken und -schriften zum Violoncello. Dabei ergibt sich eine Entwicklungslinie — die für Schnitzer deutlich die positivste Bewertung trägt —, die dem Musikalischen letztendlich den absoluten Vorrang vor dem Instrumentaltechnischen und Virtuosen einräumt. Sie gipfelt in Pau Casals und dem ihm gewidmeten Kapitel, S. 269-304, dem längsten, einem Cellisten gewidmeten Abschnitt der Untersuchung.

Schnitzer betont zunächst den Bruch, den Casals eigenständiger Lernweg mit den bisherigen Vorgaben der Cellolehre bedeutet. Er erwähnt, wie Pau Casals als Dreizehnjähriger in einem barceloniner Antiquariat die Solosuiten Bachs entdeckt und sie für sich alleine erarbeitet. Er hebt das Primat der musikalischen Aussage bei Casals hervor, obwohl ihn auch «seine spieltechnische Meisterschaft [...] bereits um die Jahrhundertwende über Klengel und Becker<sup>10</sup> stellt» (S. 271). In der Lehre weicht Casals einer schriftlich festgelegten Methode aus, weil für ihn Technik «stetiges Werden» (273) und die «fortwährende Such- und Arbeitshaltung selbst» (273), wesentlichstes Thema der Lehre ist. Casals stellt Cellospielen in den Gesamtzusammenhang menschlicher Kommunikation und weist seine Schüler immer wieder darauf hin, daß sie durch das Instrument singen, ja sprechen und mitteilen sollen (279-280). Er leitet sie auf der «Suche nach den affektbestimmenden Elementen im Notentext als konkrete Angriffspunkte der Gestaltung» (282). «Angesichts solchen ausschließlich von der Musik ausgehenden und wieder auf sie gerichteten Ausdrucksbedürfnisses kann spieltechnische Ausführung für Casals jederzeit nur Mittel sein, nirgendwo aber Selbständigkeit beanspruchen. Konkrete spieltechnische Besonderheiten in Spiel und Lehre entstehen für ihn damit stets in Abhängigkeit von der je zu lösenden musikalischen Aufgabe und nicht als isolierter spieltechnischer Fortschritt.» (283)

<sup>10</sup> Schnitzer zitiert auf S. 271 eine dies bestätigende Aussage von Fritz Reitz zu Pau Casals' erstem Konzert in Berlin im Jahre 1906, bei dem Hugo Becker in der ersten Reihe saß.

Weiter spricht Schnitzer dann Einzelheiten ausführlicher an: Casals' grifftechnisches Prinzip der «Perkussion», später ein weiteres Casalssches Prinzip, die «justesse expressive», dann das vibrato, die Saitenstimmung und schließlich das weite Feld der Bogenführung. Doch zusammenfassend wird wieder betont, der Fortschritt beim Schüler «bedeutet nicht mehr in erster Linie Bewältigung von Lagen, virtuosen Stricharten und Griffkombinationen, sondern Sensibilisierung für die Verbindungen zwischen Spieler, Instrument und Musik.» (292) Zur «Ausstrahlung und Wirkung von Casals als Musiker und Lehrer» sagt Schnitzer (296): «Mit seiner Eigenständigkeit erscheint der frühe Casals letztlich jeder vorausgegangenen Entwicklungslinie in Europa fremd, sein Auftreten — zunächst im Konzert — verursacht damit stets Konfrontation mit Traditionen und geltenden Maßstäben.»

Ein Zitat von Maurice Eisenberg lautet (297): «when I discussed the playing of Casals with my teachers Klengel and Becker, they dismissed his daring and originality with words to the effect that his approach was purely personal: he was a genius and only he could use such methods. Such were the prejudices of convention [...] that these distinguished masters appeared to have no desire to analyse or understand the diverse factors that had created the artistry they admittedly sincerely repected.»

Die beiden Zentren des Violoncellospiels in Europa, Deutschland und Frankreich verkennen lange «den von Casals ausgehenden Fortschritt.» (297) Allerdings bildet in Frankreich «Casals mit der Ecole Normale de Musique de Paris und der Unterstützung D[Iran] Alexanians ein wirksames Gegengewicht zur überkommenen Lehre». «Unbefangener und offener wird Casals' Wirken aber dort aufgenommen, wo nicht hervorragende Tradition das Selbstbewußtsein bestimmt. Gerade bislang untergeordnete Länder wie England, das europäische Rußland, die Schweiz und schließlich Amerika entfalten damit wesentlichen, von Casals ausgehenden — namentlich pädagogischen — Fortschritt» (297-8). Die vormalige Klengel- und spätere Casalsschülerin Guilhermina Suggia urteilt (298): «He revolutionised all the cello schools and created one which gives scope to all possibilities of the cello as the instrument capable of the finest musical expression.»

Mit Bezug auf Christopher Buntings «umfangreiche und differenzierte Abhandlung [...] als spätestes theoretisches Werk eines Casals-Schülers»<sup>11</sup> stellt Schnitzer fest: «Gerade an diesem [...] Werk zeigt sich die bis in die Gegenwart reichende, nicht zeitgebundene Aktualität von Casals' Erkenntnissen, damit aber auch die ihnen innewohnende Offenheit zur Fortentwick-

lung.» (303) Später spricht Schnitzer aus gleichem Anlaß von der «universale[n] Gültigkeit von Casals' Lehre» (318).

In den beiden abschließenden Kapiteln («Zusammenfassung» und «Bewertung») kommt schließlich noch einmal Schnitzers Beurteilung von Pau Casals zum Ausdruck: «spätestens mit Casals' Wirken [müssen] nationale Ausprägungen und letztlich unbefragte Traditionsbindung überhaupt fallen. Bemühte sich Spiel und Lehre anfangs noch nahezu ausschließlich um handwerklich-virtuose Beherrschung des Instruments, so steht zuletzt die Komposition — und zwar gerade *nicht* das vom Cellisten selbst verfaßte Effektstück — gleichsam als musikalische Verantwortung des Instrumentalisten im Mittelpunkt.» (305) «Völlig abseits aller übrigen Entwicklung und mit deren Kriterien nicht mehr erfaßbar erscheint P. Casals.» Er wird «zum Auslöser epochemachenden Fortschritts». (316) «Wirklich neue Impulse [...] geben erst Spiel und Lehre Casals'; sein verändertes musikalisches, spieltechnisches und methodisches Bewußtsein wird [...] bereitwillig aufgenommen und schließlich weitergeführt.» (315)

Lehre ist für Casals «nicht methodisches Diktat, sondern stetiges Reagieren auf die von Schüler und Beispiel ausgehende Situation, gerichtet nicht auf mechanische Fertigkeiten, sondern auf musikalisches Verstehen, Erleben und Gestalten.» (318) Casals «erneuerte [...] das Violoncellspiel schlechthin und wirkte erstmals sogar auf andere Instrumente — namentlich die Violine». (322)

Pau Casals ist es schließlich auch, der die letzten Absätze des vorliegenden Buches beherrscht: «Einzig Casals trat aus d[er] fachspezifischen Beschränkung heraus, ordnete instrumentale Ausübung konsequent musikalischen Zielen und diese selbst schließlich menschlichen Grundwerten unter.» (324)

Tilbert Didac Stegmann  
(Frankfurt am Main)

<sup>11</sup> Christopher Bunting: *Essay on The Craft of 'Cello-Playing*, Cambridge 1982.