



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„You can make sounds with this instrument -
Das Violoncello außerhalb des klassischen Konzertsaals“

verfasst von / submitted by
Clemens Sainitzer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:
Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:
Betreut von / Supervisor:

A 066 836

Masterstudium Musikwissenschaft

Univ. Prof. Dr. Nikolaus Urbanek

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Vorwort

1. Vom Jazzclub zum Stadion - eine Reise des Violoncellos in acht Stationen	S. 8
1.1. Aus dem Jazz zu neuen Ufern	S. 8
1.1.1. Fred Katz	S. 8
1.1.2. Jazzbassisten und das Cello - Oscar Pettiford, Ray Brown und Dave Holland	S.10
1.1.3. Abdul Wadud	S.13
1.1.4. The Ex und Tom Cora	S.16
1.2. Das Violoncello und die europäische Kunst der Improvisation	S.19
1.2.1. Der Eklektiker Vincent Courtois	S.20
1.2.2. Die fünfte Saite - Ernst Reijseger	S.23
1.3. Das Violoncello in populär-musikalischen Kontexten	S.26
1.3.1. Apocalyptica - Heavy Metal Cello	S.26
1.3.2. „2Cellos“ und die Entdeckung des Stadions	S.28
 2. Die Öffnung des Klangs - neue Spieltechniken für neue Kontexte	 S.31
2.1. Spieltechniken der neuen Musik in Improvisation	S.31
2.1.1. Garth Knox „Viola Spaces“	S.32
2.1.2. Lachenmann „Pression für einen Cellisten“	S.39
2.1.3. Perkussion und Pizzicato in Luciano Berios‘ „Sequenza XIV“	S.47
2.1.4. Spieltechniken in Anwendung bei Ernst Reijsegers „Crystal Palace“	S.55
2.1.5. Die Spieltechniken zeitgenössischer Musik im Kontext der improvisierten Musik	S.58
2.2. Contemporary Cello Etudes und Cello-Chords	S.58
2.2.1. Chopping	S.60
2.2.2. Erweiterte Pizzicato-Techniken	S.64
2.2.2.1. Fingerstyle Pizzicato	S.64
2.2.2.2. Strumming	S.68
2.2.2.3. Basshaltung	S.70
2.2.2.4. Tapping, Hammer-On und Pull-Offs	S.72

2.2.3. Phrasierung mit dem Bogen	S.77
2.2.4. Singen und Spielen gleichzeitig	S.80
2.3. Cello-Chords	S.84
2.4. Contemporary Cello Etudes und Cello-Chords als nützliche Erweiterungen und Neudeutung des Violoncellos	S.86
3. Folk, Jazz und Teufel - Die Möglichkeiten des Violoncellos	S.87
3.1. Der Eklektiker Erik Friedlander	S.87
3.1.1. Ein Einblick in die Diskographie Erik Friedlanders	S.88
3.1.2. Friedlanders „Block Ice & Propane“	S.91
3.1.2.1. „Block Ice & Propane“ - Solo	S.94
3.1.2.2. Stilistik, Harmonik, Melodik	S.97
3.2. Stephan Braun als Cellist des Modern Jazz	S.98
3.2.1. Das Violoncello als Instrument des Jazz	S.100
3.2.2. Tradition und Transgression - „Traumkleid“	S.103
3.2.2.1. „Traumkleid“ - Violoncello Solo	S.104
3.2.2.2. Stilistik, Harmonik, Melodik und das Anknüpfen an die Tradition	S.111
3.3. Der Anti-Cellist Fred Lonberg-Holm	S.114
3.3.1. „I’m a celloplayer, sound person and an improviser“	S.115
3.3.2. „Never Eat Anything Bigger than your Head“ - Ist das noch ein Cello?	S.119
3.3.2.1. Fred Lonberg-Holms Verwendung des Cellos	S.128
3.3.2.2. Verfremdung und Geräusch als Stilmittel	S.131
4. Schlussbemerkungen	S.133
5. Quellen	S.135
6. Anhang	S.148

Vorwort

Das Violoncello ist untrennbar mit der west-europäischen Musik verbundenes Instrument: Sei es die Funktion des Cellos als Generalbass-Instrument im kammermusikalischen Kontext des 16. und 17. Jahrhunderts, oder die Verwendung als Orchester- und als Soloinstrument - der Leser denke nur an die eindrucksvollen Musiken für Violoncello von Joseph Haydn, Edward Elgar, Franz Schubert oder Antonin Dvorak.

Auch die Neue Musik widmet sich dem Violoncello sowohl als Teil eines Ensembles als auch solistisch und hat diesem Instrument neue Klänge entlockt und das Spektrum der Möglichkeiten um eine Vielzahl neuer Farben erweitert.

Diese Arbeit befasst sich ebenfalls mit diesem Instrument. Jedoch außerhalb des gewohnten Terrains - denn auch abseits des klassischen Konzertsals und des klassischen Repertoires findet das Violoncello häufig Verwendung. Der Bogen spannt sich von Jazz und Blues-Elementen über zeitgenössische Techniken bis hin zu Heavy Metal und Stadionrock.

Die Arbeit baut auf drei Musikern auf, die wichtige Vertreter des nicht-klassischen Cellospiels sind: Erik Friedlander, Stephan Braun und Fred Lonberg-Holm. Die drei widmen sich dem Cello in unterschiedlicher Weise und in unterschiedlichen Projekten. Nach der Betrachtung des Schaffens des jeweiligen Musikers befindet sich eine von mir angefertigte Transkription eines Stückes des Cellisten. Anhand dieser Transkriptionen sollen die unterschiedlichen Herangehensweisen der Musiker auch musikalisch gezeigt werden.

Die Geschichte des Violoncellos außerhalb des klassischen Repertoires mag zwar kurz sein, sollte aber in so einer Arbeit trotzdem erzählt werden. Das erste Kapitel widmet sich also der Entwicklung des Cellos in Jazz, Improvisation und Pop/Rock-Musik. Diese Entwicklung begann Mitte der 50er Jahre mit dem Cellisten Fred Katz und spinnt sich bis heute fort: eine immer größer werdende Zahl an, beispielsweise Popbands verfügen über Cellistinnen und Cellisten, die integraler Bestandteil der Band sind - prominentes Beispiel dafür ist die amerikanische Popband „One Republic“, die 2007 mit „Apologize“ einen Nummer-1 Hit in 16 Ländern erzielte.

Alle hier vorgestellten Musiker tragen bzw. trugen zu der Entwicklung des Cellos außerhalb der Klassik bei. Musiker wie Abdul Wadud bzw. Fred Katz werden auch von Lonberg-Holm und Braun als musikalische Einflüsse genannt. Natürlich ist das Feld der Cellisten, die außerhalb der klassischen Musik anzutreffen sind, mit einer viel größeren Zahl an Musikerinnen und Musikern gefüllt, als ich sie hier aufzuzählen und vorzustellen vermag. Ich habe mich jedoch bemüht,

objektiv zu entscheiden, welcher Cellist und welche Gruppen für die Entwicklung dieses Instruments wesentlich sind.

Das zweite Kapitel widmet sich den verschiedenen Spieltechniken, die zum Einsatz kommen, um das Cello aus dem klassischen Konzertsaal in neue musikalische Kontexte zu führen: von „chopping“ über verschiedene „pizzicato“ Techniken gibt dieses Kapitel anhand des Lehrbuchs von Mike Block „Contemporary Cello Etudes“ Auskunft. Dieses Buch stellt auch den ersten Versuch der Vereinheitlichung dieser neuen Techniken dar - es ist das Erste dieser Form, das sich nur dem Violoncello widmet und als explizites Lehrbuch gehandelt wird: es soll Schülerinnen und Schülern gleich zu Beginn die Türen zu einem anderen Umgang mit diesem Instrument öffnen. Namhafte Cellistinnen und Cellisten der „Contemporary Cello Szene“ - darunter auch Braun und Friedlander - haben mit Stücken und Erklärungen ihrer Techniken zu diesem Buch beigetragen.

Manche Cellisten widmen sich auch dem „Free Jazz“ oder der geräuschhaften, freien Improvisation. Neben Techniken, die in „Contemporary Cello Etudes“ vorkommen, verwenden sie auch stellenweise Techniken der zeitgenössischen Musik. Diesem Umstand geschuldet, widme ich mich auch drei Werken der zeitgenössischen Musik: Lachenmanns „Pression für einen Cellisten“ eröffnet u.a. neue Bogentechniken, die „Sequenza XIV“ von Luciano Berio beschäftigt sich mit dem Cello als Perkussionsinstrument. Garth Knoxs‘ „Viola Spaces“ ist ein Lehrbuch, das als Einführung zu diesen neuen Techniken steht und einen Überblick über die Möglichkeiten gibt. Um dieses Kapitel gleich in einen Kontext mit der Arbeit zu stellen, habe ich das frei improvisierte Album „Crystal Palace“ des niederländischen Cellisten Ernst Reijseger nach diesen hier vorgestellten Techniken durchsucht.

Die Vorstellung der drei Cellisten Friedlander, Braun und Lonberg-Holm beschließt die Arbeit. Mittels Interviews, diskographischen Hinweisen und Transkriptionen von Solos und Improvisationen habe ich versucht, die Herangehensweise an das Cello jedes einzelnen genauer zu beschreiben. Die großen Unterschiede dieser drei Musiker zeigt die Bandbreite der Möglichkeiten des Violoncellos außerhalb der klassischen Musik eindrucklich auf.

Mit den drei großen Kapiteln dieser Arbeit soll ein neues Bild des Violoncellos skizziert werden - herausgelöst aus dem gewohnten Umfeld und der gewohnten Tradition.

Immer wieder ergeben sich Querverbindungen und Zusammenhänge zwischen den drei Blöcken dieser Arbeit: Lonberg-Holm und Friedlander nehmen in ihrer Diskographie direkten Bezug auf

einige historische Cellisten des Jazz, alle drei verwenden Spieltechniken, die im Kapitel davor beschrieben worden sind.

Die recht trocken wirkende Aufzählung dieser Spieltechniken mag den Leser auf den ersten Blick vielleicht abschrecken. Um aber den direkten Bezug zur Musik nicht ganz zu verlieren, ist jeder Technik ein Abschnitt mit Beispielen angefügt. Außerdem sind die hier vorgestellten Techniken integraler Bestandteil der Entwicklung des Cellos weg von der klassischen Musik: durch sie werden eine neue Art der Verwendung und Wahrnehmung des Instruments erst möglich gemacht.

Die stetige Entwicklung des Violoncellos weg von Klassik ist der rote Faden, der sich durch diese Arbeit zieht. Anhand unterschiedlicher Aspekte wird selbige Entwicklung untersucht und vorgestellt. Natürlich ist diese Entwicklung eine Randerscheinung auf der großen Bühne des klassischen Konzertbetriebs, trotzdem aber eine ungemein spannende und vielseitige.

Das Cello außerhalb der klassischen Musik eröffnet nämlich ein sehr breites musikalisches Gebiet, in denen ästhetische Formeln, Spieltechniken und Einflüsse aus den unterschiedlichsten Genres verwendet und verfremdet werden, um dem jeweiligen musikalischen Kontext angepasst zu werden. Je nach Bedarf nimmt das Violoncello unterschiedliche Rollen ein, ist aber gleichzeitig immer an die Individualität des ausführenden Musikers gekoppelt.

Durch diesen Dualismus aus Universalität und Individualität ergeben sich weitere spannende und neue Betrachtungsweisen dieses traditionellen Instruments.

Die Interviews mit Friedlander, Braun und Lonberg-Holm finden sich als Transkript der Aufnahme im Anhang. Die Transkriptionen der Musikstücke sind direkt in die Arbeit eingeflochten, da sie auch dort Besprechung finden.

Ich will mich bei Sophia Goidinger-Koch bedanken, die mir beim Entwirren und Lesen der Partituren und Noten der zeitgenössischen Werke geholfen hat. Außerdem bei Philipp Erasmus, der mit seinem graphischen Know-How eine wichtige Hilfe bei der Formatierung war und mir geholfen hat, die Transkription von Lonberg-Holm anschaulich darzustellen. Meinem Vater, Dr. Lukas Sainitzer, und Brigitte Düll möchte ich für das Lektorat danken und außerdem meiner ganzen Familie, besonders meiner Lebensgefährtin Claudia Waldherr, die mich über den Entstehungszeitraum der Arbeit immer tatkräftig unterstützt hat. Weiters soll mein Hund Jelinek hier ebenfalls bedankt werden: die langen Spaziergänge in den Arbeitspausen waren sehr wichtig und bereichernd für mich und hoffentlich auch für diese Arbeit.

Zu guter Letzt danke ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Nikolaus Urbanek für den langen Atem und die vielen Deadlines am Weg zur Fertigstellung dieser Arbeit.

1. Vom Jazzclub zum Stadion - eine Reise des Violoncellos in acht Stationen

1.1. Aus dem Jazz zu neuen Ufern

1.1.1. Fred Katz

„Fred Katz gets the credit for being the first guy to do it“

-Erik Friedlander

Der 1957 erschienene Film-Noir „The Sweet Smell of Success“ (u.a. mit Tony Curtis und Burt Lancaster) lässt eine Szene in einem für New York typischen Jazzclub spielen: gedämpftes Licht, angenehme Atmosphäre. Da plötzlich beginnen Kontrabass und Schlagzeug einen „up-Tempo“-swing, eine Querflöte spielt einen BeBop-Melodiefetzen und die Kamera fällt auch schon auf das unüblichste Instrument dieser Jazzband: ein Violoncello wirft der Querflöte die eben gespielte Melodie zurück. Die hier eingefangen Band ist das „Chico Hamilton Quintet“ und der Cellist, der sich gekonnt in diesen Bandkontext einfügt ist Frederick „Fred“ Katz.

Der aus einer musikalischen Familie stammende Katz studierte zunächst klassisches Cello - wie fälschlich behauptet wird nicht bei Pablo Casals, sondern bei einem Schüler Casals, Rozanov¹ - und Klavier. Neben der klassischen Musik kam Katz recht schnell mit Jazz in Berührung und fing an zuerst am Klavier zu improvisieren und sich mit der Literatur dieser Musik zu befassen.²

Über die Sängerin Lena Horne, für die er Arrangements anfertigte, lernte er den Schlagzeuger Chico Hamilton kennen, mit dem eine fruchtbare Zusammenarbeit entstand.

Hamilton war es nämlich, der ein Quintett mit klassischer Jazzbesetzung und einem „exotischen“ Instrument gründen wollte - Katz war mit seinem Cello zur Stelle und stieg in das „Chico Hamilton Quintet“ ein.³ Die Gruppe wird dem „third stream“ zugeordnet: ein Versuch, Jazz- mit klassischer Musik zu verbinden, indem Kompositionsweisen und Instrumentarium der beiden Stile vermischt werden. So ist zum Beispiel der Song „The Sage“ auf dem Album „Chico Hamilton Quintett“ (1956) eine ausgeschriebene Komposition von Fred Katz, die ganz ohne Solos auskommt - ein Novum zu dieser Zeit!⁴ Der Erfolg dieser Gruppe und vor allem Katzs‘ Cello führten dazu, dass er schnell Angebote für eigene Album-Produktionen bekam und so erschien 1957 das Album

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zStfe8ISJCc&t=227s>, 20:30min, 22. August 2017.

² <https://www.youtube.com/watch?v=zStfe8ISJCc&t=227s>, 22:34-22:55, 22. August 2017.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=zStfe8ISJCc&t=227s>, 30:00-32:14, 22. August 2017.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=zStfe8ISJCc&t=227s>, 34:30-36:53, 22. August 2017.

„Zen: The Music of Fred Katz“.⁵ Auf der A-Seite findet sich die „Suite for Horn“, ein dreiteiliges Werk für den damaligen Saxophonisten des Chico Hamilton Quintetts, Paul Horn. Hierbei handelt es sich um eine auskomponierte Suite, die, ganz dem „third stream“ entsprechend, die beiden Klangwelten von klassischer Musik und Jazz vereint.

Katz' Fähigkeiten als Komponist und Arrangeur des „third stream“ öffneten ihm bald die Tür nach Hollywood, wo er 1959 die Filmmusik für „A Bucket of Blood“ beisteuerte.⁶ Er blieb in Hollywood und schrieb Musik für Filme und Theaterstücke. Außerdem unterrichtet er ab 1968 an der California State University, Fullerton Ethnomusikologie.⁷

Die Verwendung des Cellos

Fred Katz ist der erste Musiker, der das Violoncello als tatsächliches Cello in den Jazzkontext einband und auch als Solist einsetzte. Fred Lonberg-Holm, der später noch Erwähnung findet, veröffentlichte 2002 das Album „A Valentine for Fred Katz“, auf dem unter anderem auch die oben besprochene Komposition „The Sage“ zu finden ist. Wiewohl alle Cellisten, die hier vorgestellt werden, den Namen Fred Katz und die Musik hinter dem Namen kennen, wird er nicht als maßgeblicher Einfluss hervorgehoben.^{8 9 10}

Durch Katz' Ausbildung als klassischer Musiker betrat er cellistisches Neuland. Er hat sich - zumindest nach der jetzigen Quellenlage - keinerlei Gedanken darüber gemacht, wie er das Cello durch neue oder andere Spieltechniken besser in den Bandkontext einbetten kann.

Hier ist zum Beispiel die Herausforderung der „Swing“-Phrasierung zu nennen: Fred Katz spielt „swing“ Musik. Dieser, aus der afroamerikanischen Musik stammende, rhythmische Code dominiert Jahrzehnte lang den Jazz, für viele bilden Jazz und Swing sogar eine Einheit.¹¹ Der rhythmische Code, der Musik zum „swingen“ bringt basiert auf einer triolischen Akzentuierung und Phrasierung der Noten, zumeist Achtel, gegen einen möglichst gleichbleibenden Viertelpuls und der

⁵ <https://www.discogs.com/Fred-Katz-With-Paul-Horn-And-Chico-Hamilton-Quartet-Zen-The-Music-Of-Fred-Katz/release/4515378>, 22. August 2017.

⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0052655/>, 22. August 2017.

⁷ <http://news.fullerton.edu/2013fa/Katz-Obit.asp>, 22. August 2017.

⁸ Stephan Braun Interview 2015, S. 3.

⁹ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 4.

¹⁰ Erik Friedlander Interview S. 5.

¹¹ Berendt, S. 16.

Akzentuierung der „schwachen“ Zählzeit, also 2 und 4.¹²¹³ Dem Kern des „Mysteriums“¹⁴ des Swing will ich hier nicht auf den Grund gehen, wichtig ist die „swing“ Phrasierung und das „swing-feeling“ in Bezug auf Fred Katz jedoch trotzdem. So wirkt Katz' Phrasierung manchmal etwas eckig und greift den zugrundeliegenden Rhythmus und Puls der Rhythmusgruppe nicht auf. Zu hören ist dies auf der Platte „Fred Katz and his Jammers“ (1959), auf der ersten Nummer „Feeling the Blues“.¹⁵ Es handelt sich um einen 12-taktigen Blues, der im „swing“ Rhythmus gespielt wird. Einem Gitarren- und einem Vibraphonsolo folgt Fred Katz mit einem arco gespielten Solo über die Form.¹⁶ Die Phrasen, die Katz spielt sind eindeutig dem Jazz-Idiom zuzuordnen, auch „blue“-Notes finden häufige Verwendung. Trotzdem spielt Katz öfter vor dem „beat“ und die Achtel erinnern eher an punktierte Achtel und Sechzehntel als an die oben erwähnten triolisch phrasierten Achtel Noten. Die Jazzphrasierung ist ein wichtiges und essenzielles Kapitel für jeden Musiker und fixer Bestandteil jedes Hochschulstudiums des Jazz. Für alle gängigen Instrumente im Jazz gibt es eine Vielzahl an Lehrbüchern und Schulen, die sich dieses Themas annehmen.¹⁷ Jede Transkription eines Solos eines Instrumentalisten schließt die Begutachtung der Phrasierung mit ein.¹⁸

Fred Katz steht am Beginn der Entwicklung des Jazzcellos, einer kompletten Neudeutung des Instruments in einem ungewohnten Umfeld. Sein Spiel mag vielleicht manchmal nicht die passende Form gehabt haben, die Wertschätzung aller Cellisten, die im gefolgt sind und nach wie vor folgen, ist ihm aber trotzdem sicher.

1.1.2. Jazzbassisten und das Cello - Oscar Pettiford, Ray Brown und Dave Holland

Neben Fred Katz als ausgebildetem Cellisten gab es auch einige Jazzbassisten, die sich dem Violoncello annahmen.

¹² Prögler, J.A., „Searching for Swing - Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section“ in *Ethnomusicology*, Vol.39., No. 1., S. 21-54, Illinois 1995.

¹³ Butterfield, Matthew, „Why Do Musicians Swing their Notes“ in *Music Theory Spectrum*, Vol. 33, No. 1., S. 3-26, California 2011.

¹⁴ Prögler, S. 22.

¹⁵ Katz, Fred, *Fred Katz and his Jammers*, Decca 1959.

¹⁶ Katz, Fred, *Fred Katz and his Jammers*, Decca 1959, Feeling the Blues, Min. 3:41.

¹⁷ Alleine auf „YouTube“ finden sich 177.000 Videos unter dem Suchbegriff „Jazz Phrasing“ (9. Mai 2018).

¹⁸ Der amerikanische Saxophonist Jamey Aebersold veröffentlicht eine Vielzahl an Lehrbüchern zum Thema Jazz, <http://www.jazzbooks.com/> gibt Aufschluss darüber, wieviele Bände es alleine zum Thema „Solotranskription“ und Phrasierung gibt, 11. Mai 2018.

Oscar Pettiford

Oscar Pettiford, Bassist von Duke Ellington und wichtige Stimme in der Entwicklung der Rolle des Jazzbassisten¹⁹, widmete sich dem Cello zuerst aus einer Notwendigkeit heraus: 1949 brach er sich den Arm und konnte nach dem Unfall nicht direkt zum Kontrabass zurückkehren, da die Kraft in seinen Armen nicht ausreichte. Deshalb fing er an auf dem Cello zu spielen und baute es ab 1950 regelmäßig in CD-Aufnahmen und auch bei Live-Auftritten ein. Pettiford spielte das Violoncello jedoch in Quartstimmung (wie der Kontrabass) und nicht wie üblich in Quintstimmung und spielte ausnahmslos pizzicato darauf.²⁰ Als BeBop Bassist hat er auch das Vokabular dieser Musik auf das Cello umgelegt.

Die ersten Aufnahmen mit dem Violoncello als solistischem Instrument fanden 1952 in New York City statt. Pettiford holte sich eine für den Jazz typische „rhythm section“ und setzte das Cello an Stelle eines Saxophons oder Trompete ein. Der tune „Cello Again“ von Pettiford geschrieben ist eine typische BeBop Nummer. Das Thema des Songs wird von Cello und Klavier unisono gespielt und mündet in ein pizzicato-Solo Pettifords.²¹

Ray Brown

Pettifords Verwendung des Cellos führte dazu, dass es immer wieder von Bassisten aufgegriffen und verwendet wurde. Der nächste namhafte Bassist, der ein ganzes Album mit dem Titel „Jazz Cello“ (1960) aufnahm, war Ray Brown. Ebenfalls tief verwurzelt in der Tradition des BeBop - er war Bassist für Dizzy Gillespie und Oscar Peterson - stimmte er, wie Pettiford, das Cello in Quarten und zupfte ausschließlich darauf. Der Titel führt zum ersten Mal die Begriffe „Jazz“ und „Cello“ zusammen, das Album-Cover zielt Ray Brown, wie er Kontrabass und Violoncello Seite an Seite hält. Damit ist der erste Versuch angestellt, sowohl verbal als auch optisch das Violoncello aus dem Kontext der Klassik herauszuheben und in einen Neuen zu stellen. Musikalisch bewegt sich das Album „Jazz Cello“ im Bereich des Bop. Wie Pettiford bringt Ray Brown eine Rhythmus-Gruppe (Klavier, Bass, Schlagzeug) und insgesamt sieben Bläser ins Studio. Einer dieser Saxophonisten ist Paul Horn, der wie oben erwähnt bereits mit Fred Katz 1957 zusammenarbeitete.²²

¹⁹ Berendt, S. 568.

²⁰ Berendt, S. 690.

²¹ *Cello Again*, auf Oscar Pettiford: Quartet, Quintet, Sextet - In a Cello Mood.

²² <https://www.allmusic.com/album/jazz-cello-mw0000022965>, 11. Mai 2018.

Zu Brown, als auch zu Pettiford ist zu sagen, dass beide das Violoncello eigentlich nicht als Violoncello einsetzten, weder den Bogen verwendeten noch in der richtigen Stimmung spielten und so die klanglichen Möglichkeiten des Instruments nicht voll ausschöpften. Auch Stephan Braun merkt an, dass Pettiford und Brown „...keinen cellistischen Ansatz das Instrument zu spielen“²³ hatten und, wie wohl sie großartige Bassisten sind „...nicht die Musiker sind, die mich jazzcellistisch inspiriert haben.“²⁴ Nichtsdestotrotz sorgten beide Herrschaften dafür, dass das Cello aus dem Nimbus des reinen Kuriosums heraustreten konnte und brachten durch ihre Vorreiterrolle viele andere Musiker auf die Idee, das Cello einzusetzen.

Percy Heath, Ron Carter und Dave Holland

Bassisten, die dem Beispiel Browns und Pettifords folgten, waren Percy Heath (ab 1960 setzte er das Cello regelmäßig bei Konzerten der Band „Heath Brothers“ ein) und Sam Jones („The Soul Society“ (1960)²⁵ und „Cello Again“ (1979))²⁶. Beide verwendeten es als „piccolo-Bass“ in Quartstimmung und gezupft.

Ron Carter, ein weiterer stilbildender Bassist der Jazzgeschichte, begann seine musikalische Karriere als Cellist im Alter von zehn Jahren, wechselte aber dann bald zum Kontrabass.²⁷ Sein Cellospiel ist auf der Platte „Out there“ (1960)²⁸ von Eric Dolphy zu hören. Zum Unterschied seiner Vorgänger, spielt er das Cello - ob seiner Kenntnis des Instruments - gestrichen und in Quintstimmung.

Ein aktuelleres Beispiel eines Jazzbassisten, der das Cello einsetzt ist Dave Holland. Der britische Musiker spielte unter anderem mit Miles Davis und ist ein wichtiger Vertreter des „modern Jazz“. Er spielte 1983 für das deutsche Label ECM die Cello Solo CD „Life Cycle“ ein.²⁹

Auf dieser recht unbemerkt gebliebenen Platte spielt Holland das Cello überwiegend „arco“ und behält die übliche Quintstimmung bei. Hollands Spielweise des Cellos ist ganz klar nicht klassisch:

²³ Stephan Braun Interview 2015, S. 5.

²⁴ Stephan Braun Interview 2015, S. 6.

²⁵ Jones, Sam, *The Soul Society*, Riverside Records 1960.

²⁶ Jones, Sam, *Cello Again*, 1979, Xanadu Records

²⁷ <https://www.allmusic.com/artist/ron-carter-mn0000275832/biography>, 11. Mai 2018.

²⁸ Dolphy, Eric, *Out there*, New Jazz/Prestige Records 1960.

²⁹ Holland, David, *Life Cycle*, ECM 1983.

sein Ton ist sehr hart, seine Bogenführung etwas schlampig und die Intonation manchmal daneben. Jedoch lassen die Aufnahmen eine intensive Beschäftigung mit dem Instrument annehmen. Die zu hörende Musik ist großteils frei improvisiert. Die ersten fünf Stücke stellen eine kleine Suite dar, die thematisch zusammenhängen und den Album-Titel „Life Cycle“ tragen. Hollands Spiel ist weder dem Jazz- noch dem Klassik-Kontext zuzuordnen und zeigt eine weitere, interessante und sehr individuelle Stimme auf dem Violoncello.

Alle Bassisten, die das Violoncello zum Einsatz brachten, widmeten sich nie komplett diesem Instrument; es wird bei Pettiford, Brown, Carter und Holland eher als Beifügung, als Schmuck eingesetzt und auch von der Außenwelt so bewertet. Alle sind vorrangig Bassisten und auch dafür bekannt. Das Violoncello dient als Erweiterung des Klangspektrums und nie als Hauptinstrument der Musiker. Erst ein Innovator wie Abdul Wadud, konnte diese Wahrnehmung des Cellos beginnen zu ändern.

1.1.3. Abdul Wadud

„I wanted to take it in a different direction.“³⁰

Abdul Wadud

Mit Abdul Wadud tritt Anfang der 70er-Jahre eine wichtige Figur im Zusammenhang mit dem Violoncello auf: der klassisch ausgebildete Musiker Wadud spielt sich schnell in die wichtigsten Ensembles der amerikanischen Avantgard-Szene und tritt mit Größen wie Lester Bowie und Arthur Blythe auf. Der aus Cleveland, Ohio, stammende Cellist arbeitet intensiv am Broadway und einigen klassischen Orchestern und baute sich nebenher eine Karriere als Avantgard-Cellist auf.

Sein cellistischer Ansatz ist nicht zu vergleichen mit dem von Fred Katz: infolgedessen Wadud sein Cello anfangs nicht verstärkt und auch nicht mit einem Mikrofon spielt, wirkt sein Stil sehr aggressiv, seine Bogenführung sehr hart und auf Lautstärke ausgelegt.³¹ Wadud emanzipiert das Cello weiter weg von der Klassik und schafft es, dass es im Jazz als eigenständiges Instrument wahrgenommen wird.

Wadud beendete seine Karriere plötzlich und ohne erkennbaren Grund Mitte der 90er Jahre.³² Sein Spiel und sein Zugang zum Violoncello waren und sind ein großer Einfluss für viele Cellisten, die

³⁰ <http://www.pointofdeparture.org/PoD57/PoD57Wadud.html>, 7. September 2017

³¹ <http://www.pointofdeparture.org/PoD57/PoD57Wadud.html>, 7. September 2017.

³² <http://www.pointofdeparture.org/PoD57/PoD57Wadud.html>, 21. Oktober 2017.

sich mit improvisierter Musik und Jazz auseinandersetzen. Anders als Katz, lotete Wadud die Möglichkeiten des Cellos voll aus und versuchte, es in verschiedenen stilistischen und musikalischen Kontexten einzusetzen.

Wadud's neue Perspektive auf das Violoncello

Wadud ist für viele Cellisten, die sich außerhalb der klassischen Musik bewegen, eine wichtiger Anhaltspunkt. Fred Lonberg-Holm und Erik Friedlander erwähnen Wadud als wichtigen Einfluss auf ihr Spiel.³³ Sein Einfluss auf die ihm folgenden Cellisten hallt bis heute nach, war Wadud doch der erste, der neue Spieltechniken am Violoncello erfand, etablierte und in verschiedenen Kontexten zum Einsatz brachte. Im Gegensatz zu den oben vorgestellten Bassisten, strich er mit dem Bogen - ihm kam somit die Rolle eines Solisten (ähnlich einem Saxophon oder einer Trompete) gleich; er übernahm in manchen Formationen die Rolle des Bassisten und legt mit Walking-Bass-Linien das nötige Fundament. Wadud erweiterte die Rolle des Cellos aber auch zu einem gezupften Harmonie-Instrument, ähnlich einer Gitarre. Als Beispiele sind hier die Alben „Light Blue“ von Arthur Blythe und die Einspielung des „Black Unity Trios“ kurz vorgestellt.

„Light Blue“ widmet sich der Musik von Thelonious Monk und ist großteils im Jazz/Swing Idiom gehalten. Hier ist Wadud zum Teil beim Spielen des Themas als zweiter „Frontmann“ zu hören³⁴, aber auch als Solist.³⁵ Wadud setzt auf dieser Einspielung das Violoncello aber auch als Akkord-Instrument ein und begleitet den jeweiligen Solisten wie ein Gitarrist, in dem er die Akkordstruktur des Stückes auf das Cello umlegt.³⁶

„Al-Fatihah“ (1971) ist die energetische und spannende Einspielung des „Black Unity Trio“. Stilistisch bewegt sich die Platte in der Sphäre des FreeJazz der späten 60er und frühen 70er Jahre. Wadud ist hier gleichberechtigter Solist - neben dem Saxophonisten Joe Philpps und Percussionisten/Schlagzeuger Haasan Al-Hut - und findet auch in der frei improvisierten Musik einen passenden Platz für das Violoncello. So unterstützt er Stimmungen mit gestrichenen Akkorden („Opening Prayer“), spielt mit dem Saxophonisten eine themenhafte Melodie („Birth,

³³ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 6, Friedlander Int. 4.

³⁴ Blythe, Arthur, *Light Blue*, CBS Records 1983, Track 3 „Off Minor“ 0:00-1:13.

³⁵ Blythe, Arthur, *Light Blue*, CBS Records 1983, Track 3 „Off Minor“ 3:32.

³⁶ Blythe, Arthur, *Light Blue*, CBS Records 1983, Track 3 „Off Minor“, 1:14-3:32.

Life and Death“), oder übernimmt die „Backings“ für die solistischen Ausflüge des Saxophonisten („Joe’s Vision“).³⁷

Einen intimen und genauen Einblick in Wadud’s Spiel bekommt man auch durch sein Soloalbum „By myself“ (1977).³⁸ Die sechs Stücke auf der Platte sind fragmentarisch Kompositionen und Improvisationen. Schon die erste Nummer „Oasis“ wartet mit einigen Überraschungen auf: Wadud verstimmt sein Violoncello und wendet für das Instrument damals sehr unübliche *pizzicato* Spieltechniken an. Die Stimmung ist (von unten) Bb - Ab - C - Bb anstelle der gängigen Quintstimmung C - G - D - A.³⁹ Neben Kontrabass-Spieltechniken kommt auch Strumming zum Einsatz: das Spielen eines Akkordes mit Daumen oder Zeigefinger der rechten Hand - sehr ähnlich einer Gitarre.⁴⁰

Eine weitere Technik, die Wadud hier zum Einsatz bringt ist das Muted Strumming, bei der die Saiten mit der linken Hand abgedämpft werden, während die Rechte die Saiten wie beim Strumming anschlägt. Dadurch entsteht ein perkussiver Sound, den Wadud in schneller Abfolge mit dem „normalen“ Strumming mischt und so eine sehr intensive Klangfläche hervorbringt.⁴¹ Auch die Technik des Tremolo Picking begegnet uns. Hierbei wird der Zeige- oder Mittelfinger der rechten Hand dazu verwendet, um die Saite in schneller Abfolge anzuschlagen⁴² - ähnlich der *tremolo* Technik mit dem Bogen.⁴³

In der zweiten Hälfte der Improvisation (ab Min. 04:19) etabliert Wadud eine konkrete Basslinie, die er mit Umspielungen ausschmückt.⁴⁴ Hier zeigt sich Waduds Können, eine Time und einen Groove zu halten bzw. wird sein Wissen darüber, wie Basslinien im Jazzkontext funktionieren ersichtlich. Ein Novum für einen Cellisten.

Die zweite Nummer „Kaleidoscope“ eröffnet mit hohen, arco gespielten Tremolo-Tönen. Hier wird Waduds teils aggressive und druckvolle Bogentechnik und Phrasierung hörbar.⁴⁵ Die Improvisation

³⁷ Black Unity Trio, *Al-Fatihah*, Salaam Records 1971.

³⁸ Wadud, Abdul, *By Myself*, Bishara 1977.

³⁹ Wadud, Abdul, „Oasis“ auf *By Myself*, Bishara 1977.

⁴⁰ Wadud, Abdul, „Oasis“ auf *By Myself*, Bishara 1977, Min. 00:43.

⁴¹ Wadud, Abdul, „Oasis“ auf *By Myself*, Bishara 1977, Min. 01:26 und 03:23.

⁴² Wadud, Abdul, „Oasis“ auf *By Myself*, Bishara 1977, Min. 01:59.

⁴³ Potter, Louise, *The Art of Cello Playing: A complete Textbook-Method for Private or Class Instruction*, Los Angeles 1996.

⁴⁴ Wadud, Abdul, „Oasis“ auf *By Myself*, Bishara 1977, Min. 04:19.

⁴⁵ Wadud, Abdul, „Kaleidoscope“ auf *By Myself*, Bishara 1977, Min. 00:00 - 01:23.

bewegt sich am Grad zwischen Tonalität und Geräusch, immerwieder wechselt er hohe Tremolo Töne mit Glissandi und schnellen Läufen ab. Die Expressivität des Free Jazz findet hier eindrucksvoll Ausdruck auf dem Violoncello: abermals ein Novum, das von Abdul Wadud auf Schallplatte gepresst wurde.

Die Techniken die Wadud hier und auf den anderen Platten einsetzt, werden uns später noch einmal begegnen, denn alle drei Cellisten, die näher vorgestellt werden, verwenden diese und Abwandlungen von ihnen, um ihrer musikalischen Vision am Violoncello Ausdruck zu verleihen.

1.1.4. The Ex und Tom Cora

„...when Tom Cora played the cello he channeled the voices of the dead.“⁴⁶

David Krasnow

Der bereits 1998 an Krebs verstorbene⁴⁷ Cellist Tom Cora öffnete dem Violoncello weitere Türen in verschiedenste musikalische Richtungen. Er ist der erste Cellist, der das Cello außerhalb des reinen Jazz-Kontexts einsetzt.

Cora kam 1979 nach New York City⁴⁸, arbeitete bald mit Musikern aus der New Yorker Downtown-Szene zusammen und befasste sich intensiv mit Progressive- und Avantgarde-Rock und -Punk.⁴⁹

Durch sein Studium bei Luis Garcia-Renart⁵⁰ (einem Schüler Pablo Cassals) kam er mit nicht-idiomatischer Improvisation sowie türkischer und ost-europäischer Volksmusik in Berührung.⁵¹ Vor allem aber seine Ausbildung bei dem deutschen Musiker Karl Berger und seine „Creative Music Studios“ in der Nähe von Woodstock beeinflussten Cora stark. Er traf dort auch auf spätere musikalische Wegbegleiter wie George Cartwright, Eugene Chadbourne, Michael Lytle und John Zorn.⁵²

⁴⁶ <http://bombmagazine.org/article/5428/tom-cora>, 27. Oktober 2017.

⁴⁷ <http://www.nytimes.com/1998/04/14/arts/tom-cora-44-new-music-cellist-with-flair-for-the-avant-garde.html>, 27. Oktober 2017.

⁴⁸ <https://www.scaruffi.com/avant/cora.html#7>, 21. Oktober 2017.

⁴⁹ <https://www.scaruffi.com/avant/cora.html#7>, 21. Oktober 2017.

⁵⁰ <http://www.rarefaction.com/crewbios.html>, 21. Oktober 2017.

⁵¹ <http://www.rarefaction.com/crewbios.html>, 21. Oktober 2017.

⁵² Tom Cora, The Wire, April 2003, Issue 230. S. 35.

Bald nach seinem Einlangen in New York formte er die ersten Formationen und Bands, darunter „Curlew“ mit u.a. George Cartwright und Fred Frith. „Curlew“ widmete sich verschiedensten musikalischen Genres, u.a. Rock, amerikanischer Volksmusik, neuer Musik und frei improvisierten Teilen. Diese Formation wurde schnell eine der wichtigsten und spannendsten Bands der Downtown-Szene der 1980er Jahre.^{53 54}

Mit „Skeleton Crew“ findet 1982 weiteres wichtiges Projekt Coras seine Gründung. Eigentlich als Quartett gedacht, verlassen Schlagzeuger und Bassist vor der ersten Tour die Band „Mayday“ - übrig bleiben Fred Frith, Gitarre und Gesang und Tom Cora, Violoncello, die als „Skeleton Crew“ trotzdem auf Tour gehen.⁵⁵ Frith und Cora ersetzen fehlenden Bass und Schlagzeug durch Samples und Loops. Hier kommt Cora erstmalig mit Samples und elektronischen Hilfsmitteln in Berührung - ein Kontakt, der ihn stark beeinflusst. Die politisch-kritische Band „Skeleton Crew“ besteht bis 1986. Durch den Erfolg von „Skeleton Crew“ avancierte Cora bald zu einem gefragten Musiker in New York. Die „Knitting Factory“ war ein wichtiger Brennpunkt der Szene, in der Tom Cora ein integraler Bestandteil war.⁵⁶

Mit „The Ex“ tritt in den 90er Jahren eine weitere wichtige Formation für Cora auf den Plan. Nach zwei Live-Konzerten im Jahr 1991 mit dieser anarchistischen Punk Band aus den Niederlanden beschloss Cora und „The Ex“ die gemeinsame Arbeit fortzusetzen: die Folge waren zwei gemeinsame Alben („Scrabbling at the Lock“ 1991 und „And the Weathermen shrug their shoulders“ 1993) und eine Vielzahl von Konzerten auf der ganzen Welt.⁵⁷ „The Ex“ begann 1979 als Punkband, erweiterte jedoch stetig ihren musikalischen Horizont und vereinte bald osteuropäische und türkische Volksmusik mit harten Gitarrenakkorden und freien Improvisationen.⁵⁸ Tom Cora passt insofern in das Konzept der Band, als die Erweiterung um ein „klassisches“ Instrument es der Band ermöglichte, neue Klangwelten zu erschließen. Cora lies hier

⁵³ <http://www.cuneiformrecords.com/bandshtml/curlew.html>, 21. Oktober 2017.

⁵⁴ Auf den Begriff der „Downtown“-Szene wird hier nicht weiter eingegangen, ich bitte den geschätzten Leser folgende Artikel zu frequentieren, sollte das Interesse an dieser spannenden musikalischen Szene gewachsen sein: <http://www.kylegann.com/downtown.html>, 21. Oktober 2017
und Ross, Alex, *Beethoven was wrong in „The Rest is Noise - Listening to the 21st Century“*, S. 515 - 557, New York 2007.

⁵⁵ Krasnow, David, „Out on a Limb - Tom Cora“, in *The Wire*, April 2003, Issue 230. S. 34-37.

⁵⁶ Krasnow, David, S. 36

⁵⁷ <https://www.theex.nl/history.html#y2009>, 27. Oktober 2017.

⁵⁸ <https://www.theex.nl/history.html#y2009>, 27. Oktober 2017.

seine elektronischen Hilfsmittel zuhause und verwendete das Cello in seiner „ursprünglichen“ Form.⁵⁹

Aus „The Ex & Tom Cora“ bildete sich Mitte der 1990er Jahre die Band „Roof“, bestehend aus Luc Ex (Kontrabass), Phil Minton (Stimme), Michael Vatcher (Schlagzeug) und Cora. Die Band verband freie Improvisation mit dadaistischen Texten, varieteartige Musik mit harten Noise-Elementen. Tragischerweise verstarb Tom Cora 1998 auf einer gemeinsamen Konzerttournee dieser in Marseille an - schon zwei Jahre davor diagnostiziertem - Lymphdrüsenkrebs.⁶⁰

Tom Coras Cello

Cora erweiterte die klanglichen Möglichkeiten des Violoncellos um einige Aspekte. Durch seine Vergangenheit als Gitarrist war seine klassische cellistische Ausbildung minimal. Cora sagt selbst von sich, er sei kein Cellist⁶¹, nur ein Musiker der Cello spielte; ihm fehle das „cellismo“⁶².

Sein Zugang zum Cello ist sehr geräuschhaft, durch großen Druck auf den Bogen wirkt sein Spiel sehr voll und laut.

Der Song „State Of Shock“ vom „The Ex“-Album „Scrabbling at the lock“ zeigt gut, welche Rolle Cora innerhalb der Band „The Ex“ hatte: mit einem Staccato-Riff der E-Gitarre hebt der Song an, Cora setzt mit einer gesanghaften, elegischen Melodie ein.⁶³ Cora setzt hier die Technik Sul Ponticello ein und spielt sehr nahe am Steg. Dadurch ergibt sich ein, an eine verzerrte E-Gitarre erinnernder Sound, der sich homogen in den Bandklang einfügt. In der Strophe verstärkt Cora das Staccato-Riff der E-Gitarre mit Doppelgriffen,⁶⁴ um beim instrumentalen Refrain der Nummer wieder eine elegische Volksliedhafte Melodie über den entstanden, lauten Klangteppich zu spielen.⁶⁵

Nicht nur bei „The Ex“ erinnert Tom Cora's Verwendung des Cellos stark an eine E-Gitarre: er verwendet einen Pick-Up, um sein Cello in den sehr lauten Bands zu verstärken und spielt oft Sul

⁵⁹ Krasnow, David, S. 36

⁶⁰ Krasnow, David, S. 36

⁶¹ Krasnow, David, S. 35

⁶² „I dont have the cellismo“, Krasnow, David, „Out on a Limb - Tom Cora“, in *The Wire*, April 2003, Issue 230. S. 35

⁶³ The Ex and Tom Cora, *State of Shock* auf „*Scrabbling at the lock*“, Ex Records 1991, Min 00:14.

⁶⁴ The Ex and Tom Cora, *State of Shock* auf „*Scrabbling at the lock*“, Ex Records 1991, Min 01:45.

⁶⁵ The Ex and Tom Cora, *State of Shock* auf „*Scrabbling at the lock*“, Ex Records 1991, Min 02:44.

Ponticello um einen an eine E-Gitarre erinnernden Sound zu kreieren.⁶⁶ Neben seinen zahlreichen Bandprojekten trat Cora auch solo auf und verwendete diese und andere Techniken.

Eine weitere wichtige Erneuerung ist das Sampling bzw. das Live-Sampling. Cora arbeitete mit Samples, die er mittels Fußtaster zu Gehör brachte. Es waren dies entweder Geräusche, Klänge anderer Instrumente oder Cellotöne.⁶⁷

In seiner Duo-Formation „Skeleton Crew“ mit Fred Frith verwendete er live Sampling und Looping erstmals exzessiv - auch um das Duo klanglich größer erscheinen zu lassen.

Auf Coras Solo-Album „Gumption in Limbo“ ist diese Technik bei der Nummer „Burning Hoop“ zu hören.⁶⁸ Er tritt hier in einen Dialog zwischen dem Cello und den Samples, antwortet musikalisch auf abgespielte Samples oder spielt Gegenlinien zu Melodiefetzen.⁶⁹ Cora schafft so die Illusion eines zweiten Musikers, der mit ihm frei improvisiert. Stellenweise loopte er auch ganze Passagen und improvisierte darüber.⁷⁰

1.2. Das Violoncello und die europäische Kunst der Improvisation

Neben den amerikanischen Musikern, die sich des Cellos außerhalb der Klassik annehmen, gibt es auch einige westeuropäische Vertreter, die aus dem klassischen Rahmen fallen und das Cello in improvisierter Musik einsetzen. Beide Musiker hatten eine klassische Ausbildung in Akademien und Universitäten in Europa, suchten aber bald ihren eigenen Zugang zum Violoncello.

1.2.1. Der Eklektiker Vincent Courtois

„...a complete cello player and not only a jazz cellist.“⁷¹

Vincent Courtois (*1968) ist integraler Bestandteil der französischen Improvisationsszene und seit mehreren Jahrzehnten international aktiv. Seine cellistische Karriere begann er im Alter von fünf

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=-nsHupJWIVA>, 21. Oktober 2017, Min. 2:41.

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=rK3mHBxkfqc>, 27. Oktober 2017.

⁶⁸ Cora, Tom, „Burning Hoop“ in *Gumption in Limbo*, Sound Aspects Records 1991.

⁶⁹ Cora, Tom, „Burning Hoop“ in *Gumption in Limbo*, Sound Aspects Records 1991. 00:01:10

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=rK3mHBxkfqc>, 27. Oktober 2017, Min. 06:47.

⁷¹ <http://www.jazzhalo.be/interviews/vincent-courtois-interview-with-the-french-cello-player/>, 2. Mai 2018.

Jahren.⁷² Während seines klassischen Studium in Auberville kam er mit - zunächst einmal - amerikanischer Jazzmusik in Berührung.⁷³

Eine klassische Karriere strebte Courtois nicht an und formte bald erste Bands und Gruppen in Frankreich, die sich dem Jazz und der improvisierten Musik widmeten.

Courtois bezeichnet sich auf seiner Homepage selbst als „Eklektiker“⁷⁴, eine Aussage, die, wenn man sich die Liste seiner Kollaborationen ansieht, durchaus Bestätigung findet. Mit dem Jazz-Pianisten Martial Solal arbeitete er zusammen und gründete das „Pendulum Quartet“.⁷⁵ Auf dem Album „Marvellous“ (1994) von Michel Petrucciani (ebenfalls Jazz-Pianist) ist er, neben dem amerikanischen Schlagzeuger Tony Williams und dem Bassisten Dave Holland, zu hören.⁷⁶

Mit dem Bassklarinettisten Louis Slavis arbeitete er viele Jahre zusammen, erst 2017 legten die beiden - im Trio mit dem Geiger Dominique Pifarely - das Album „Asian Field Variations“ (ECM) vor.⁷⁷ Mit Ellery Eskelin und der Schweizer Pianistin und Komponistin Sylvie Courvoisier widmet er sich zeitgenössisch anmutender Musik.⁷⁸

Gemeinsam mit den deutschen Musikern Daniel Erdmann und Frank Möbus beschritt Courtois Pfade, die in Richtung experimenteller und „Progressive-Rock“ Musik führen (aktuellstes Beispiel ist die Einspielung „Ten Songs About Real Utopia“, 2015).⁷⁹ Im Duo mit Joelle Leandre - einer französischen Kontrabassistin - lotet er die Tiefen der freien Improvisation und die verschiedensten Klangmöglichkeiten des Violoncellos aus.⁸⁰

Courtois eklektischer Zugang wird auf seinem Album „West“ (2015) am ersichtlichsten: Solo-Cello Kompositionen, die Assoziationen an Bach oder Elgar⁸¹ zulassen und *minimal music* à la Steve Reich⁸² lassen sich ebenso finden, wie filmmusikalisch gedachte Stücke, bei denen sich mehrere

⁷² <http://www.jazzhalo.be/interviews/vincent-courtois-interview-with-the-french-cello-player/>, 2. Mai 2018.

⁷³ <http://www.jazzhalo.be/interviews/vincent-courtois-interview-with-the-french-cello-player/>, 2. Mai 2018.

⁷⁴ <https://vcourtois.wordpress.com/about/>, 30. Mai 2018.

⁷⁵ Courtois, Vincent *Pendulum Quartet*, Bond Age 1995.

⁷⁶ Petrucciani, Michel, *Marvellous*, Dreyfus Jazz 1994.

⁷⁷ Slavis/Pifarely/Courtois, *Asian Field Variations*, ECM 2017.

⁷⁸ Courtois/Eskelin/Courvoisier, *As Soon as Possible* C.A.M. Jazz 2008.

⁷⁹ Erdmann/Rohrer/Courtois/Möbus, *Ten Songs About Real Utopia*, Arjunamusic 2015.

⁸⁰ Leandre/Courtois, *Live At Kesselhaus Berlin 08.06.2013*, Jazzdor Series 2014.

⁸¹ Courtois, Vincent, *L'intuition* auf *West*, La Buissonne 2014.

⁸² Courtois, Vincent, *Modalites* und *West* auf *West*, La Buissonne 2014.

Cellospuren zu bedrohlichen Klangflächen auftürmen⁸³ ebenso, an Blues erinnernde, erdige Rhythmen und Melodien⁸⁴- alle Kompositionen stammen aus Courtois' Feder.

Courtois' Cello Spiel

Anders als zum Beispiel Wadud oder Cora versucht Courtois einen klassischen, großen Klang und Ton in seine Musik und Bands zu integrieren. Er selbst gibt ein Konzerterlebnis aus Baden-Baden als Grund für diese klassisch gedachte Herangehensweise an:

*„When I started to play jazz I didn't want to hear classical music any longer. I played the cello with a bow and I wanted that it sounded like jazz music, like Jean-Luc Ponty. I tried to avoid to be connected to classical music. During the New Jazz Meeting at Baden-Baden I had the opportunity to play with Dominique Pifarély (violin) and Joachim Kühn (piano). It was like a Schubert Trio but with free and improvised music. I suddenly started to play improvised music and real cello music with a big sound link in the classical music. At that time I was something like 29 and it changed my point of view. I started to mix everything and being a complete cello player and not only a jazz cellist“.*⁸⁵

Courtois bleibt bei seinen verschiedensten Bandprojekten sehr konsequent bei seinem Ton und seiner Ansicht, was das Cello betrifft: Gitarreneffekte oder Loops wie Cora verwendet er nicht, statt Pick-Ups verwendet er Mikrophone um den Klang des Cellos zu verstärken. Sein Spiel ist jedoch keinesfalls puristisch oder konservativ. Courtois versucht das Violocello in einer klaren, eindeutigen Form zu präsentieren.

Als Beispiel sei hier der Song „Even Shorter Romantic Schoolgirl Song“ von dem Album „Ten Songs About Real Utopia“ der Band Erdmann/Rohrer/Courtois/Möbus erwähnt. Er enthält ein ausgedehntes Cello-Solo über einen minimalistischen, langsamen Groove.⁸⁶ Courtois spielt dieses Solo sehr gesanghaft und melodiös, mit großen Sprüngen⁸⁷ und langen, mit Vibrato angereicherten,

⁸³ Courtois, Vincent, *So Much Water Close to Home* auf *West*, La Buissonne 2014.

⁸⁴ Courtois, Vincent, *Freaks* auf *West*, La Buissonne 2014.

⁸⁵ <http://www.jazzhalo.be/interviews/vincent-courtois-interview-with-the-french-cello-player/>, 30. Mai 2018.

⁸⁶ Erdmann/Rohrer/Courtois/Möbus, *Even Shorter Romantic Schoolgirl Song* auf *Ten Songs About Real Utopia*, Arjunamusic 2015, ab Min. 01:21.

⁸⁷ Erdmann/Rohrer/Courtois/Möbus, *Even Shorter Romantic Schoolgirl Song* auf *Ten Songs About Real Utopia*, Arjunamusic 2015, Min. 1:57.

musikalischen Bögen. Schnelle rhythmische Achtellinien, die auf den Groove Bezug nehmen finden sich vereinzelt erst später im Solo.⁸⁸

Seine Ansicht des Celloklangs findet auf dieser Aufnahme sehr eindeutige Manifestation. Courtois versucht nicht, das Cello dem Band-Sound anzupassen, sondern stellt es als eindeutig erkennbare klassische Klangfarbe in die Mitte der Gruppe und erweitert so, auf andere Weise als es Wadud oder Cora gemacht haben, das Klangspektrum des Instruments und der Formation, in der es zum Einsatz kommt.

Kammermusikalische Besetzungen kommen Courtois hier natürlich gelegen - rein lautstärkentechnisch hat er in kleineren Formationen mehr Möglichkeiten, mit seiner Klangvorstellung präsent zu sein und nicht im Hintergrund zu verschwinden.

„Asian Field Variations“, erschienen auf dem renommierten „ECM“-Label, ist so eine Einspielung, in der Courtois‘ Ansatz, neben dem Bassklarinettisten Louis Sclavis und dem Violinisten Dominique Pifarély zur Geltung kommt. Die Musik, die von allen drei Musikern komponiert wurde, zeichnet sich durch hohe Expressivität aus.⁸⁹ Courtois versucht hier wieder nicht, Instrumente zu imitieren oder andere Rollen einzunehmen, sondern bleibt bei seiner Idee des „complete celloplayers“ und seiner vielgestaltigen Funktion in diesem improvisierenden Trio.

Das Label auf der die CD erschienen ist, verlegt neben Jazzeinspielungen eine Vielzahl an klassischer, aber auch zeitgenössischer Musik anderer Prägung.⁹⁰ Und es fällt tatsächlich schwer, Courtois‘ Spiel eindeutig dem Jazz, der zeitgenössischen Musik oder der Klassik zuzuordnen.

Das gilt nicht nur für diese Einspielung: Courtois entzieht sich jeder Einordnung und fühlt sich keiner musikalischen Richtung verpflichtet, außer seinem Ziel, ein „complete celloplayer“ nach eigenem Maßstab zu sein.

⁸⁸ Erdmann/Rohrer/Courtois/Möbus, *Even Shorter Romantic Schoolgirl Song* auf *Ten Songs About Real Utopia*, Arjunamusic 2015, Min. 2:45.

⁸⁹ Sclavis/Pifarély/Courtois, *Asian Field Variations*, ECM 2017.

⁹⁰ Die Initialen „ECM“ bedeuten „Edition of Contemporary Music“

1.2.2. Die fünfte Saite - Ernst Reijseger

„He could play the civil war, the American Civil war on his cello.“

Werner Herzog⁹¹

Ernst Reijseger ist ein weiterer europäischer Musiker, der die Wahrnehmung des Cellos seit Beginn seiner Karriere zu verändern sucht. Der 1954 geborene Holländer nahm Unterricht bei Anner Bijlsma, der ihm, kurz vor seiner Aufnahmeprüfung am Konservatorium Amsterdam, vom Weg des klassischen Musikers abriet. Reijseger solle seinen eigenen Zugang, seine eigene Richtung zum Instrument finden.⁹² Und so machte sich Reijseger auf den Weg - eine Reise, die bis heute andauert. Eine Vielzahl an Kollaborationen waren die Folge. Ähnlich wie Courtois lässt sich Reijseger sehr schwer in eine stilistische Richtung einordnen. Seine Diskographie weist sowohl afrikanische und sizilianische Volksmusik, zeitgenössische Improvisation, als auch Solo-Einspielungen, Theater- und Filmmusiken auf.⁹³

Zu seinen namhaftesten Kollaborationen zählen der amerikanische Schlagzeuger Gerry Hemingway, Trilok Gurtu, Yo-Yo Ma, Derek Bailey, der afrikanische Sänger Molla Sylla und der deutsche Filmemacher Werner Herzog.⁹⁴

Für Herzog komponierte er zahllose Musiken zu seinen Filmen, die aktuellste Zusammenarbeit fand 2016 für den Thriller „Salt And Fire“ statt,⁹⁵ der Soundtrack zu dem mehrfach ausgezeichneten Film „Cave of forgotten Dreams“ gehört zu seinen bekanntesten Arbeiten mit Herzog.⁹⁶

Der schiere Arbeits- und Schaffendrang Reijsegers lässt sich an der Zahl seiner Veröffentlichungen ablesen: Insgesamt 38 Tonträger, auf denen er maßgeblich beteiligt war, drei Solo-Einspielungen und sechs Filmmusiken.⁹⁷ Seinen Drang, musikalisch die verschiedensten Projekte zu realisieren erklärt Reijseger so:

⁹¹ <http://ernstreijseger.com/is/>, 30. Mai 2018.

⁹² <https://www.jazzhelden.nl/action/front/portrait;jsessionid=DDC6D8ECB46FE88F77E905433B38EF36?biography=&name=Ernst+Reijseger>, 31. Mai 2018.

⁹³ <https://www.discogs.com/de/artist/272706-Ernst-Reijseger>, 31. Mai 2018.

⁹⁴ <https://www.jazzhelden.nl/action/front/portrait;jsessionid=DDC6D8ECB46FE88F77E905433B38EF36?biography=&name=Ernst+Reijseger>, 31. Mai 2018.

⁹⁵ <https://www.discogs.com/de/Ernst-Reijseger-Salt-And-Fire/release/8370273>, 31. Mai 2018.

⁹⁶ <https://www.discogs.com/de/Ernst-Reijseger-Cave-Of-Forgotten-Dreams/release/3098269>, 31. Mai 2018.

⁹⁷ <https://www.discogs.com/de/artist/272706-Ernst-Reijseger?page=1>, 31. Mai 2018.

„In this day and age it becomes ridiculous to distinguish yourself by (musical) genres. At the same time, I've been able to listen to ethnic music not by recording so much, but by meeting the real people and also by coincidence. It's not that I had a direction in my life. I just met these people and they just blew my mind. I've learned to recognize quality in different genres.”⁹⁸

Reijsegers' Cello

Reijsegers Spiel ist, wie sein Zugang zur Musik, innovativ, individuell und ungewöhnlich. Er verwendet ein fünf-saitiges Cello, das von den holländischen Geigenbauern Jaap Bolink und Annelies Steinhauer gebaut wurde.⁹⁹ Reijseger hat somit unter der tiefen C-Saite noch eine tiefere F-Saite. Dadurch ergeben sich ganz neue und spannende Möglichkeiten, die Reijseger auch vollends auszuschöpfen versteht.

Das Solo-Album „Crystal Palace“ (2014) zum Beispiel präsentiert sein 5-saitiges Instrument sehr eindrucksvoll: die erste Improvisation beginnt mit Akkord-Arpeggien über alle Saiten des Instruments¹⁰⁰ und mündet dann in einen geräuschhaften Teil. „Crystal Palace II“ ist etwas rhythmischer, Reijseger beginnt dieses Improvisation ebenfalls mit der tiefen F-Saite.¹⁰¹ Dieses Album wird aber noch weiter unten genauere Besprechung finden.

Mit diesem Instrument kann Reijseger auch die Funktion des Bassisten in seinen Formationen besser ausfüllen - er kann einfach tiefer spielen. Das Trio Sylla/Fraanje/Reijseger setzt sich aus Cello, Piano und Gesang zusammen. Reijseger übernimmt hier oft die Funktion des Bassisten, zum Beispiel auf der Nummer „Count till Zen“ auf dem gleichnamigen Album (2015).¹⁰² Es ist auch in diesem Stück zu hören, dass Reijseger ein individueller und rhythmischer Solist sein kann.

Nachdem er sein Cello *pizzicato* gespielt hat, greift er zum Bogen¹⁰³ und beginnt zu solieren. Sein Spiel changiert zwischen geräuschhaften Sul Ponticello Passagen und schnellen Läufen, die die harmonische Grundstruktur der Kompositionen verlassen und so diesem, von afrikanischer Musik inspirierten Stück, eine neue klangliche Facette verleihen.

⁹⁸ <http://ottawacitizen.com/entertainment/local-arts/cellist-ernst-reijseger>, 31. Mai 2018.

⁹⁹ <http://ernstreijseger.com/is/>, 31. Mai 2018.

¹⁰⁰ Reijseger, Ernst, *Crystal Palace I* auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁰¹ Reijseger, Ernst, *Crystal Palace II* auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁰² Reijseger/Fraanje/Sylla, *Count till Zen*, Winter&Winter 2015.

¹⁰³ Reijseger/Fraanje/Sylla, *Count till Zen*, Winter&Winter 2015, ab Min. 01:55.

Durch die unterschiedlichsten stilistischen Projekte muss Reijseger auch die Verwendung seines Cello stets anpassen und ändern. „Requiem for a Dying Planet“ (2006) fasst zwei Soundtracks für Filme von Werner Herzog zusammen. Reijseger führte für einige Kompositionen ein sizilianisches Männergesangsquartett und den afrikanischen Sänger Mola Sylla zusammen, gemeinsam mit Reijseger entsteht nun ein ungewöhnliches Sextett. Reijseger übernimmt stellenweise die Funktion eines Bordun-Basses, indem er tiefe arco Quinten spielt¹⁰⁴, manchmal erweitert er aber das Gesangsquartett zum Quintett und doppelt eine gesungene Stimme bzw. spielt kleine Ornamente.¹⁰⁵

Im Trio mit dem deutschen Pianisten Georg Graewe und dem amerikanischen Schlagzeuger Gerry Hemingway widmet sich der Cellist der neuen Musik, der freien Improvisationen. Hier geht er sehr ins Geräuschhafte und Abstrakte¹⁰⁶ und fügt sich so eindrucksvoll in das Klangbild dieses Trios ein.

Reijseger scheut auch nicht davor zurück, das Violoncello in absolut ungewohnter Art und Weise einzusetzen und mit Fremdkörpern zu präparieren. Mit Wäscheklammern auf den Saiten wird das Cello zu einem indisch anmutenden Instrument,¹⁰⁷ durch das Bewegen im Raum (das Cello klemmt er dabei mit den Stimmwirbeln im Nacken ein) wird der Klang verändert.¹⁰⁸ Reijseger verwendet das Instrument auch als Perkussionsinstrument, jedoch beschränkt er sich nicht nur darauf, den Corpus als Trommel zu verwenden - das Ablegen des Cellos am Stachel ermöglicht es, auch ihn durch Schläge auf das Griffbrett zum Schwingen zu bringen.¹⁰⁹

Reijsegers Umgang mit dem Cello macht ihn zu einer wichtigen Figur der europäischen und internationalen Improvisationsszene. Durch seine Individualität und seinen Forschergeist tritt sein Spiel stets unverwechselbar und einzigartig hervor.

¹⁰⁴ Reijseger, Ernst, *Libera me, Domine auf Requiem for a dying Planet*, Winter&Winter 2006.

¹⁰⁵ Reijseger, Ernst, *Su Bolu'e s 'Astore auf Requiem for a dying Planet*, Winter&Winter 2006.

¹⁰⁶ Graewe, Reijseger, Hemingway, *Continuum Phase Six auf Continuum*, Winter&Winter 2006.

¹⁰⁷ Graewe, Reijseger, Hemingway, *Continuum Phase Nine auf Continuum*, Winter&Winter 2006.; <http://www.marsab.net/ernst-3/>, 31. Mai 2018.

¹⁰⁸ Reijseger, Ernst, *Colla Parte auf Colla Parte*, Winter&Winter 1997.

¹⁰⁹ <http://www.marsab.net/ernst-3/>, 31. Mai 2018.

1.3. Das Violoncello in Populär-Musikalischen Kontexten

1.3.1. Apocalyptica - Heavy Metal Cello

1996 - zwei Jahre vor dem plötzlichen Ableben von Tom Cora - veröffentlichte ein Cello-Quartett aus Finnland das Album „Apocalyptica plays Metallica by Four Cellos“.¹¹⁰ Die Idee ist so simpel wie interessant: die Metal-Songs der Band „Metallica“ werden werkgetreu auf vier Violoncelli umgelegt, samt Soli und Gitarrenriffs. Aus dieser Idee entstand eine 20 Jahre andauernde Weltkarriere, zahlreiche internationale Konzerte und bisher zehn Alben.¹¹¹

„Apocalyptica“ heißt diese mittlerweile zum Trio geschrumpfte Formation, die das Cello verwenden, um Heavy Metal zu spielen.

Die drei Musiker - Gründungsmitglied Max Lilja verließ 2002 die Band - sind Eicca Toppinen, Paavo Loetjonen und Antero Manninen und lernten sich im Zuge ihres Cello-Studiums an der Sibelius-Akademie in Helsinki kennen.¹¹² Ihr Interesse an Heavy Metal und vor allem der amerikanischen Band „Metallica“ veranlassten sie dazu, das Projekt „Apocalyptica“ ins Leben zu rufen.

Nach dem Erfolg der „Metallica“-Cover CD, begannen Apocalyptica mit dem Komponieren eigener Songs und bearbeiteten Lieder von weiteren Metal-Bands wie „Sepultura“ und „Faith No More“ oder bearbeiten klassische Themen wie Edvard Griegs‘ „In der Halle des Bergkönigs“.¹¹³ „Apocalyptica“ schafften auf den ersten beiden Alben nach „Apocalyptica plays Metallica by Four Cellos“ - nämlich „Inquisition Symphony“ und „Cult“ - den Spagat zwischen klassisch anmutender Komposition und Heavy Metal. Mit „Cult“ legte „Apocalyptica“ 2000 ein Album vor, auf dem sich mehr Eigenkompositionen finden als Bearbeitungen von Metal-Stücken. Ab diesem Zeitpunkt schafften es Apocalyptica auch vom „One-Hit-Wonder“ des ersten Albums zu einer eigenständigen Gruppe zu maturieren und auch bei den Kritikern und Fans einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen.¹¹⁴

Bald nachdem Max Lilja 2002 die Band verlassen hatte, veröffentlichten „Apocalyptica“ das Album „Reflections“, das zum ersten Mal neben den drei Cellisten ein Schlagzeug enthält - der Schritt von

¹¹⁰ <http://www.apocalyptica.com/en/music/plays-metallica-by-four-cellos-album--18-.html>, 27. Oktober 2017.

¹¹¹ <http://www.apocalyptica.com/en/music/plays-metallica-by-four-cellos-album--18-.html>, 27. Oktober 2017.

¹¹² <http://www.laut.de/Apocalyptica>, 27. Oktober 2017.

¹¹³ <http://www.laut.de/Apocalyptica>, 27. Oktober 2017. & Apocalyptica, *Cult*, Mercuryrecords 2000.

¹¹⁴ <http://www.metal.de/reviews/apocalyptica-cult-1080/>, 27. Oktober 2017.

Cello-Quartett zu Heavy Metal-Quartett war vollzogen.¹¹⁵ Durch zahlreiche Kollaborationen mit Sängerinnen und Sängern des Metal-Genres (Sandra Nasic, Corey Taylor, Till Lindemann u.a.) erweitern „Apocalyptica“ ihren Bekanntheitsgrad und sind mittlerweile eine ständige Größe der internationalen Metal-Szene.

„Apocalyptica“ und das Cello

Die Rolle des Cellos bei „Apocalyptica“ ist von vielerlei Gestalt. Das Instrument ist bei den Heavy Metal Passagen der Songs eindeutig E-Gitarre bzw. E-Bass. Alle drei Musiker verwenden Pick-Ups und eine Reihe an Gitarreneffekt-Geräten, um den Klang zu verzerren und möglichst so zu klingen, wie eine E-Gitarre bzw. ein E-Bass.¹¹⁶ Neben den verzerrten Passagen finden sich aber auch immer wieder kammermusikalisch angehauchte, an Filmmusik erinnernde Parts, bei der der natürliche Klang der Instrumente in den Vordergrund tritt.

Der Song „In Memoriam“ vom Album „Cult“ zeigt diese zwei Elemente der Musik von Apocalyptica sehr gut auf.¹¹⁷

Es gibt jedoch auch eine Mischform dieser beiden Elemente: der Untergrund wird von harten, verzerrten Riffs gebildet, darüber entfaltet sich eine Melodie, die von der Klangcharakteristik eindeutig einem Cello entspringen muss.¹¹⁸

Ein wichtiger Aspekt der Band „Apocalyptica“ ist neben ihren Studioalben auch der Live-Auftritt, da er das Cello abermals in ein neues Licht rückt, fernab von den Prunklustern der Carnegie-Hall oder des Wiener Musikvereins. Durch den großen Erfolg, den „Apocalyptica“ haben, füllt die Band Konzertsäle und Open-Air-Gelände, die bis zu 90.000 Leute fassen. Beim „Wacken Festival 2011“ war die Formation „Main-Act“.¹¹⁹

„Apocalyptica“ spielen ihre Cellos zumeist im Stehen und animieren das ebenfalls stehende Publikum zum Mitklatschen oder -singen. Auch das head-banging - eine für den Metal übliche und weiterverbreitete Bewegungs- und Tanzform¹²⁰ - wird von den drei Musikern während des Spielens

¹¹⁵ <http://www.laut.de/Apocalyptica/Alben/Reflections-3982>, 27. Oktober 2017.

¹¹⁶ <http://www.uberproaudio.com/who-plays-what/509-apocalyptica-eicca-toppinen-cello-rig>, 27. Oktober 2017.

¹¹⁷ Apocalyptica, *In Memoriam* auf *Cult*, Mercuryrecords 2000.

¹¹⁸ Apocalyptica, *Prologue (Apprehension)* auf *Reflections*, Harmageddon 2003.

¹¹⁹ Hier der Youtube-Clip zu dem gesamten Konzert, der für die folgende Erläuterung hilfreich ist: https://www.youtube.com/watch?v=_edA4SfT7Hk, 27. Oktober 2017.

¹²⁰ Dodds Sherril, *Pogoing, Headbanging and Skanking: Economies of Value in Dancing Subcultures*, in „*Dancing on the Canon*“, London 2011.

des Cellos betrieben. Die Optik bzw. die Gewandung der drei Musiker wechselt vom Konzertfrack zu schwarzen Tanktops bzw. ab der Hälfte des Konzerts auch zu nacktem Oberkörper. Neben einer Nebelmaschine gibt es auch eine Licht- und Feuershow und den hinteren Teil der Bühne, hinter dem Schlagzeug ziert das Cover der CD „7th Symphony“, eine der Ästhetik des „gothic-metal“¹²¹ entsprechende, geisterhafte und schwarzgewandete Frauengestalt.

Mit „Apocalyptica“ wird das Violoncello von der Jazz- und Rock-Avantgarde in einen populär-musikalischen Kontext gesetzt und einer noch breiteren Öffentlichkeit außerhalb der klassischen Musik vorgestellt.

1.3.2. „2Cellos“ und die Entdeckung des Stadions

Als Stejpan Hauser und Luka Sulic im Mai 2016 die Bühne der Arena di Verona betreten, werden sie von 22.000 begeisterten Menschen mit tosendem Applaus empfangen. Die beiden Musiker nehmen Platz und eröffnen dieses Konzert mit einem Werk von Astor Piazzola, gefolgt von „Gabriel’s Oboe“ des Komponisten Ennio Morricone. Begleitet werden die beiden Cellisten von einem Symphonie Orchester, das über die Anlage der Arena zugespielt wird.¹²²

Das dritte Stück ist ein Hit der Band „U2“, „Where the Streets Have no Name“, gespielt auf zwei E-Cellos. Danach folgen Arrangements von Liedern wie „Viva La Vida“ der Band „Coldplay“, „Shape of My Heart“ von Sting oder „Resistance“ von „Muse“.

„2Cellos“ heißt die Formation, die seit dem Jahr 2011 quer durch die Welt tourt und die großen Konzerthallen selbiger füllt. Das Rezept ist einfach: zwei charismatische top-ausgebildete Musiker spielen auf „klassischen“ Instrumenten bekannte Pop- und Rock-Songs nach.

Begonnen hat die Weltkarriere der beiden „Crossover“-Musiker auf der Video-Plattform „YouTube“, da veröffentlichten sie ab 2011 selbst produzierte Videos mit Cello-Covers bekannter Pop-Songs. Recht schnell wurden die beiden von „Sony Music“ unter Vertrag genommen, das erste Album „2Cellos“ erschien ebendort im selben Jahr.¹²³ Das Album enthält ausschließlich Coverversionen bekannter Hits von „U2“ bis „Guns’n’Roses“. Es folgen zwei Studio-, ein Live-Album und eine Flut an top-produzierten Videos. „2Cellos“ traten in verschiedenen amerikanischen

¹²¹ Nym, Alexander und Stiglegger, Marcus, *Gothic in Hecken T.*, Kleiner M. (eds) Handbuch Popkultur, Stuttgart 2017.

¹²² <https://www.youtube.com/watch?v=qew2m1UdbXk>, 2. Mai 2018.

¹²³ <https://www.discogs.com/de/2Cellos-2Cellos/master/406050>, 2. Mai 2018.

Fernsehsendungen („Glee“, „The Bachelor“, „Ellen DeGeneress“) auf. In Japan bekam die Formation sogar einen eigenen Ehrentag: der 20. Jänner ist nun der „2Cello Day“.¹²⁴

Mit 115 Millionen Aufrufen führt das Video „Thunderstruck“ - ein Cover des Rockhits der australischen Band „AC/DC“.¹²⁵ In diesem Video wird auch optisch der Versuch angestellt, die Welten der Popmusik und der Klassik miteinander zu verbinden. Menschen in Kleidern des Barock betreten zu Klängen von Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ einen Konzertsaal und nehmen Platz.¹²⁶ „2Cellos“ kommen auf die Bühne und beginnen mit einer Bearbeitung von Vivaldis Cello Sonata No. 5 in e-moll (RV. 40), ehe sie in das berühmte Gitarrenriff der „AC/DC“-Nummer modulieren.¹²⁷

Der Klang des Cellos wird ab diesem Moment stark verzerrt und erinnert an eine E-Gitarre - ähnlich wie bei „Apocalyptica“. Das Lied strebt stetig einem musikalischen Höhepunkt zu, die Musiker werden immer wilder und ausgelassener¹²⁸, bis beide Cellisten stehen und sich einer der beiden - ganz wie der Gitarrist von „AC/DC“, Angus Young - sogar auf dem Boden liegend, Cello spielend um die eigene Achse dreht.¹²⁹

Ästhetische Positionierung und Gebrauch des Cellos

„2Cellos“ sind dem Genre der Popmusik bzw. der populären Klassik zuzuordnen. Ähnlich wie David Garrett, „Adoro“ oder André Rieu mischen sie Elemente der klassischen Ästhetik mit musikalischen und inszenatorischen Zeichen und Formeln der Popkultur.¹³⁰

Der Star-Charakter wird durch die Inszenierung der Live-Konzerte noch verstärkt.¹³¹ Ähnlich wie bei „Apocalyptica“ verlassen wir hier den klassischen Konzertsaal und befinden uns in Open-Air-Arenen und Hallen. Das Stillsitzen und die Konventionen, die in klassischen Häusern vorherrschen werden durch ein partizipatorisches Element ersetzt. Das Publikum wird aktiv zum Mitklatschen und Mitsingen aufgefordert. Neben der Musik gibt es eine Lichtshow und Nebelwerfer, die Inszenierung der beiden Virtuosen ist gleichbedeutend, wenn nicht wichtiger als das Werk, das

¹²⁴ <https://www.justdubrovnik.com/2015/01/japan-declared-the-20th-of-january-as-the-2cellos-day/21802/>, 2. Mai 2018.

¹²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk>, 2. Mai 2018.

¹²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk>, 00:00:00 - 00:00:35, 2. Mai 2018.

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk>, 00:00:39 - 00:01:12, 2. Mai 2018.

¹²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk>, 00:03:07, 2. Mai 2018.

¹²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk>, 00:04:44, 2. Mai 2018.

¹³⁰ Tuttle, Eunji, *Classical Music Going Unpopular to Popular*, S. 3f.

¹³¹ Leiker, Viktor, *Populäre Klassik - Zur Entwicklung eines problematischen Genres*, Stuttgart 2000, S. 25.

gespielt wird. Durch den Einsatz von klassischen Instrumenten erfährt das populäre Werk einen Anstrich der Hochkultur bzw. erfährt eine Aufwertung.¹³² In späteren Konzerten bringen „2Cellos“, neben einem Schlagzeuger, auch ein ganzes Symphonieorchester mit auf die Bühne. Die Suggestion an das Publikum nun „klassische Musik“ zu konsumieren wird durch das Einstreuen von Werken wie dem oben erwähnten Werk „Oblivion“ von Astor Piazzolla oder der „Air on the G-String“ von Bach noch verstärkt.¹³³ „2Cellos“ passen die „klassische“ Ästhetik den aktuellen Hörgewohnheiten ihres Publikums an.¹³⁴

Dies gilt auch für die Verwendung des Violoncellos. Wie Fred Lonberg-Holm in seinem Interview leicht ironisch gesagt hat: „*Everybody loves the cello*.“¹³⁵ Die Erwartungshaltung des Publikums an das Instrument findet in der Band „2Cellos“ absolute Bestätigung: Das Violoncello gilt im Volksmund als das der Stimme am nächstgelegene Instrument, angenehm sei es im Klang und tiefe Emotionen evoziere es bei seiner Hörerschaft.¹³⁶ Gerade auf diesen Wohlklang und das Klischee des Cellos als romantisches Instrument bauen „2Cellos“.

Die Formation verwendet keine neuen Spieltechniken am Instrument selbst. Lediglich Gitarren-Effekte bzw. externe Hilfsmittel zur Verfremdung des Klangs kommen zum Einsatz. Diese sind jedoch mehr Mittel zum Zweck als bewusst eingesetztes Stilmittel - „Apocalyptica“, Tom Cora oder auch Fred Lonberg-Holm setzen ebenfalls Gitarreneffekte ein, um den Klang des Cellos zu verändern; sie tun dies aber, um neue musikalische Ausdrucksformen zu finden, nicht um bereits vorhandene Popsongs zu reproduzieren und klanglich möglichst nahe an das Original zu kommen.

Mit „2Cellos“ verlässt das Violoncello den klassischen Konzertsaal und auch den selten aufgesuchten Jazzclub komplett und ist auf den Eventbühnen und Arenen der Welt angekommen.

¹³² Leiker, Viktor, *Populäre Klassik*, S.25.

¹³³ Tuttle, Eunji, Classical Music Going Unpopular to Popular - Is Classical Crossover the Rebirth of Classical Music?, Florida Atlantic University S. 7.

¹³⁴ Tuttle, Eunji, Classical Music Going Unpopular to Popular, S. 8.

¹³⁵ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, Int. 9.

¹³⁶ Die Suchmaschine „Google“ spuckt nach Eingabe von „Cello und menschliche Stimme“ einige interessante Artikel aus, hier seien zwei angeführt:

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/cello-ist-instrument-des-jahres-klaenge-aus-dem-bauch/20814324.html>, 23. Mai 2018.

<https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/257814/die-menschliche-cello-stimme>, 23. Mai 2018.

2. Die Öffnung des Klangs - neue Spieltechniken für neue Kontexte

2.1. Spieltechniken der neuen Musik in Improvisation

Die Spieltechniken, die in der zeitgenössischen, „neuen“ Musik zu finden sind, sind interessant für die Beschreibung des Violoncellos außerhalb des klassischen Konzertsaals bzw. des klassischen Repertoires.

Die hier vorgestellten Lehrbücher bzw. Werke sind nur ein kleiner Ausschnitt aus den möglichen Stücken, die für diesen Diskurs passend wären. Garth Knox' „Viola Spaces“ ist zwar ein Lehrbuch für Bratsche, stellt aber eine spannende Übersicht über einige Techniken dar, die auch am Cello verwendet werden. Lachenmanns „Pression“ ist ein wichtiges Werk im Bezug auf die Erweiterung des Klangraums des Violoncellos und bietet neue Konzepte zur Notation. Berios „Sequenza XIV“ ist vor allem wegen seiner perkussiven Elemente und der Verwendung des Pizzicatos interessant.

Dieser Abschnitt soll zur Einbettung der später folgenden Techniken dienen - Überschneidungen und Parallelen zwischen den Spieltechniken sind beabsichtigt und beweisen, wie schwer die Welt der improvisierten Musik mit der der klassischen oder zeitgenössischen Musik zu trennen ist.

Die zeitgenössische Musik hat für das Violoncello neue Klangräume und Möglichkeiten des Gebrauchs erschlossen, und viele Cellisten, die hier bereits vorgestellt wurden, verwenden - bewusst oder unbewusst - genau diese Techniken in ihren Improvisationen und Kompositionen.

Fred Lonberg-Holm studierte bei, und arbeitete eng mit dem amerikanischen Komponisten und Improvisationsmusiker, Anthony Braxton zusammen. Braxton steht künstlerisch an der Grenze zwischen Komposition und Improvisation. Neben orchestralen Werken und Opern schrieb Braxton Improvisationskonzepte und Werke mittels graphischer Notation, fühlt sich im Jazz aber genauso zuhause.¹³⁷ Und auch Erik Friedlander verbindet eine lange künstlerische Zusammenarbeit mit John Zorn, dem enigmatischen Komponisten und Saxophonisten aus New York City, der ähnlich wie Braxton die Grenzen zwischen Improvisation und Komposition verschwimmen lässt.¹³⁸

Die zeitgenössische Musik hat neben neuen klanglichen Möglichkeiten auch neue Konzepte zur Notation dieser Techniken zur Verfügung gestellt. Gerade freie Improvisationen lassen sich mittels z.B. space notation, der Einteilung in musikalische Ereignisse oder graphischen Konzepten mit time code besser auf Papier bannen, als mit der gängigen, westeuropäischen Notationsweise mittels fünf

¹³⁷ Radano, Ronald M. *Braxton's Reputation* in „The Musical Quarterly“, Vol. 72, No.4, Oxford 1986, S. 503-522.

¹³⁸ Brackett, John, *Tradition, Gifts and Zorn's Musical Homages* in „Tradition and Transgression - John Zorn“, Bloomington 2008, S. 79f., und Konzertbesprechung Elbphilharmonie <https://www.zeit.de/kultur/musik/2017-03/john-zorn-elbphilharmonie-bagatelles-konzert>, 12. Juli 2018.

Notenzeilen. Helmut Lachenmann hat mit seinem Stück „Pression“ einen praktikablen Weg gefunden, perkussive und nicht-tonale Ereignisse festzuhalten.

In diesem Kapitel versuche ich, einige Techniken, die in der neuen bzw. zeitgenössischen Musik verwendet werden, zu beschreiben und anhand des improvisierten Albums „Crystal Palace“ von Ernst Reijseger gleich in die Improvisation einzubetten. So soll die Verbindung zwischen Technik und Verwendung in der Improvisation gezeigt werden. „Crystal Palace“ fasst die Techniken sehr eindrucksvoll zusammen.

2.1.1. Garth Knox „Viola Spaces“

Der Schritt, ein Musikstück zeitgenössischer Art zu erarbeiten, wird vielen jungen Musikerinnen und Musikern durch die scheinbar nicht zu durchschauende Komplexität der Notation, der Techniken und der Ästhetik vergällt. Garth Knox schreibt in seinem Vorwort zu „Viola Spaces“, dass gerade die Techniken der zeitgenössischen Musik lediglich Weiterentwicklungen von bereits vorhandenen, der klassischen Musik zuzuordnenden Techniken sind.¹³⁹ In seinem Band „Viola Spaces“ widmet er sich in acht Übungen jeweils einer gängigen Spieltechnik der neuen Musik. Einige davon sind für unser Thema des improvisierenden Cellisten interessant, da die Techniken von einigen Cellisten Verwendung finden. Das Lehrbuch ist zwar für Viola, einer Betrachtung der Stücke unter dem rein technischen Aspekt steht aber deshalb nichts im Wege. Neben dem Notenmaterial sind auch alle Übungen von Garth Knox online als Videos zu finden - ein wichtiger Umstand, der das Erlernen der Techniken um einiges erleichtert. Knox notiert alle Übungen in klassischer Notationsweise ohne graphische Elemente oder übertrieben viele Anweisungen - wahrscheinlich auch, um die erste Berührungsangst mit zeitgenössischer Musik zu nehmen. Nichts desto trotz sind viele EtÜden sehr fordernd und bedürfen einiger Übungsstunden, um sie auf Konzertniveau beherrschen zu können.

Harmonisch und melodisch bewegen sich die Kompositionen alle im Bereich der freien Tonalität und passen von ihrem Duktus und Klangsprache in die ästhetischen Erwartungen der zeitgenössischen Musik.

¹³⁹ „...would show that most of them are so-called secondary techniques already present in classical music and are not actually new at all.“, Knox, Garth, Viola Spaces, Vorwort, Mainz 2009.

Sul Ponticello & Sul Tasto

Die zwei Übungen für Sul Ponticello und Sul Tasto befassen sich auf sehr grundlegende Art und Weise mit den beiden Techniken. „Beside the Bridge“ zeigt die Technik Sul Ponticello in vielen verschiedenen Situationen. Lange Töne eröffnen die obertonreichen Möglichkeiten von ponticello, während schnelle Triolen und Sechzehntelbewegungen den geräuschhaften Aspekt der Technik beleuchten. In Takt 53 stößt der Übende auf die Aufforderung, die kurzen Saiten auf dem Saitenhalter unterhalb des Stegs zu spielen. Diese „Umwandlung“ eines Tones in ein Geräusch wird uns später noch unterkommen.

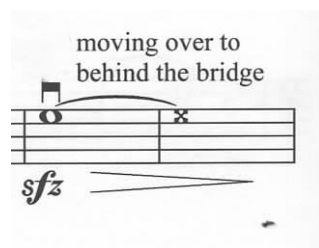


Abbildung 1, Takt 53, „Beside the Bridge“
Knox, Garth, „Viola

Noch weiter in Takt 69 begegnen wir dem Vermerk „overpressure swells“ - eine Ponticello Technik, die mit „Überdruck“ zu realisieren ist.

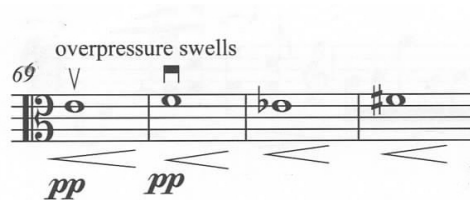


Abbildung 2, Takt 69, „Beside the Bridge“,
Knox, Garth, „Viola Spaces“

Sul Tasto - das Spielen auf dem Griffbrett wird in „Ghosts“ vorgestellt. Eine kurze Etüde, die „sempre molto flautando“ zu realisieren ist. Das Sul Tasto-Spiel führt zu einem obertonarmen Ergebnis. Durch das Platzieren des Bogens auf der Hälfte der Saite schwingt selbige nicht vollends und spricht so das Obertonspektrum der Saite nicht komplett an - durch einen leichten Bogendruck

entsteht so ein an eine Flöte erinnernder Klang - flautando genannt.¹⁴⁰ Neben konkreten Tönen notiert Knox auch Geräusche, die entstehen, wenn der Ausführende den Bogen auf den abgedämpften Saiten führt. Die Vermischung dieser zwei Aspekte - obertonarmer Ton und Geräusch - macht es für den Zuhörer stellenweise schwer, den genauen Unterschied zu erkennen. Wie ein Vexierbild changiert die Musik zwischen Geräusch und Ton hin und her.

Auch bezieht Knox das gesamte Instrument ein. Neben Geräuschen und Tönen auf den vier Saiten der Viola soll auch der Corpus bestrichen werden. Diese Erweiterung des Klangraums trägt zur Unkenntlichmachung der Klangerzeugung noch weiter bei. Hier eine Passage, die alle drei Elemente verbindet:

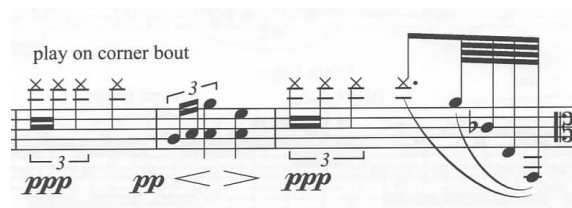


Abbildung 3, Takt 12, „Ghosts“
Knox, Garth, „Viola Spaces“

Die Noten, die mit „play on corner bout“ überschrieben sind, sollen als Geräusch am Corpus ausgeführt werden, die Noten mit gefülltem Notenkopf sind flautando zu spielen, die mit „x“ notierte Note ist das Streichen über die abgedämpfte Saite.

Pizzicato mit mehreren Fingern

Wie wir später noch sehen werden erfährt das „pizzicato“ in der zeitgenössischen wie auch in der Jazz-Musik eine stilistische Aufwertung. Die stiefmütterliche Behandlung des klassischen Repertoires weicht einer Wertschätzung der Möglichkeiten dieser Technik.

Knox nennt seine Übung zu Pizzicato „Nine Fingers“ und der Name ist Programm. Neben den Fingern der rechten Hand werden auch Pizzicatos mit der Linken vorgestellt - insgesamt kommen neun Finger zum Einsatz, einzig der Daumen der linken Hand muss sich mit dem Halten des

¹⁴⁰ <http://www.cellomap.com/index/the-string/plucking-striking-and-bowing-the-string/how.html>, 20. Juli 2018.

Instrumenten begnügen. Die Übung zeigt einige Techniken, die uns später noch in anderen Kontexten begegnen werden. Strumming - das Anschlagen aller Saiten mittels des Zeigefingers und Tapping - das Anschlagen eines Griffingers der linken Hand - sind genauso zu finden wie Tremolo, das normalerweise mit dem Bogen, hier aber mit Zeige- und Mittelfinger auszuführen ist. Knox notiert die zu verwendenden Finger gewissenhaft mit Zahlen über den Noten.

Knox widmet sich hier intensiv den rhythmischen Möglichkeiten, die mit dieser Pizzicato-Technik realisiert werden können. Schon der Beginn der Komposition verdeutlicht diesen Umstand. Ein rhythmisches Pattern bestehend aus sechzehntel Triolen wird von einer Achtelbewegung kommentiert:

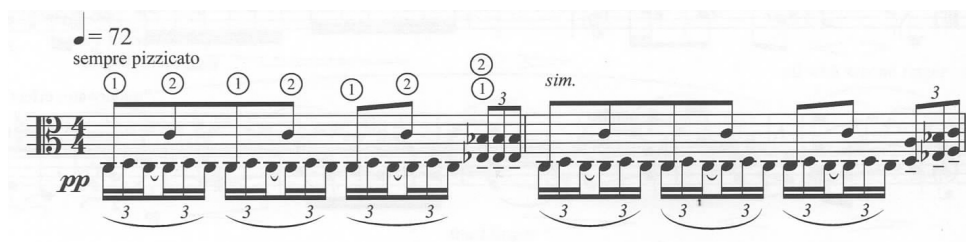


Abbildung 4, Takt 1&2, „Nine Fingers“
Knox, Garth, „Viola Spaces“

Später werden Achteltriolen, Sechzehntel und Sechzehntel-Triolen nebeneinander gestellt, so dass der Eindruck eines Langsamer- bzw. Schneller-Werdens entsteht:

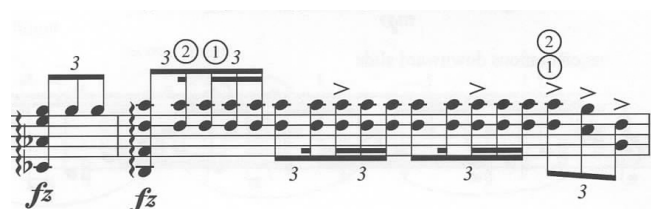


Abbildung 5, Takt 8, „Nine Fingers“
Knox Garth, „Viola Spaces“

Die Möglichkeiten dieser erweiterten Pizzicato-Techniken, verleiten Knox dazu, rhythmisch extrem fordernde Passagen zu komponieren. Das Pizzicato der linken Hand wird in einer Kaskade an Quintolen, Septolen und 32-tel gegen Ende des Stückes vorgestellt:

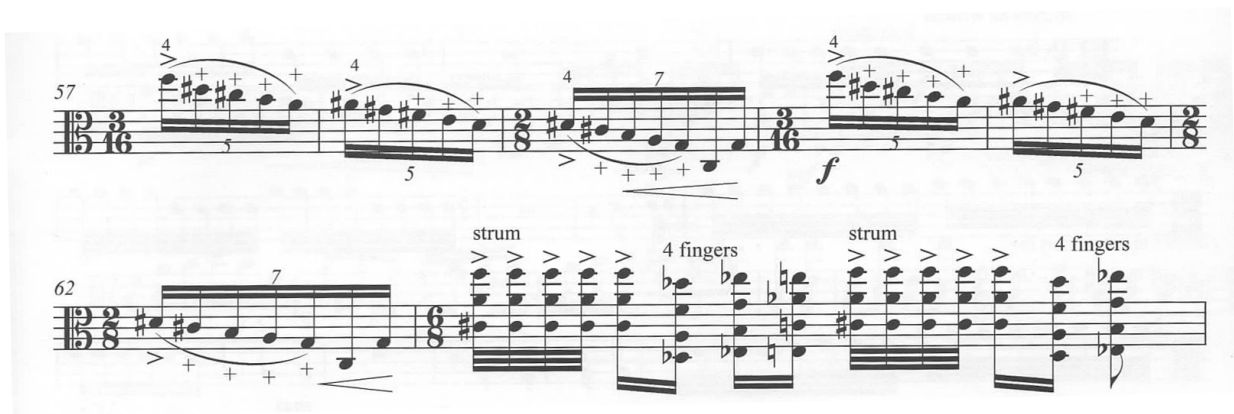


Abbildung 6, Takt 57-63, „Nine Fingers“
Knox, Garth, „Viola Spaces“

Auch hier hat Knox wieder ein Langsamer- und Schneller-werden auskomponiert.

Knox „Nine Fingers“ zeichnet sich durch einen hohen Grad an Komplexität aus, zeigt aber auch auf, welche Möglichkeiten die erweiterten Pizzicato-Techniken in der zeitgenössischen Musik bieten.

Obertöne

No 6: Harmonics
"Harmonic horizon"

$\text{♩} = 52$ slow, very free

The image shows a musical score for a piece titled "No 6: Harmonics" with the subtitle "Harmonic horizon". The tempo is marked as "♩ = 52 slow, very free". The score is written for two systems. The first system has two staves: the top staff is labeled "resulting pitches" and the bottom staff is labeled "fingered pitches". The top staff shows a series of notes with diamond-shaped markers above them containing numbers 1 through 10, representing harmonics. The bottom staff shows the corresponding fingered notes with various articulations like accents and slurs. The second system also has two staves, with the top staff labeled "sul IV" and the bottom staff showing more complex rhythmic patterns and slurs. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sfz*.

Abbildung 7, Takt 1-9, „Harmonic Horizon“
Knox Garth „Viola Spaces“

„Harmonic Horizon“ beschäftigt sich mit den Möglichkeiten des Obertonspektrums und der stellenweise komplexen Art, selbige zu Gehör zu bringen. Knox notiert in zwei Systemen: das untere System zeigt die zu spielenden Noten, das obere die daraus entstehenden Tonhöhen; das ist gerade für den Anfänger ein wichtiges Werkzeug, um die schwierigen Zusammenhänge und Verhältnisse zwischen den gegriffenen und den erklingenden Obertönen zu verstehen (sh. Abbildung 7).



Abbildung 8, Takt 3, Harmonic Horizon
Knox, Garth, „Viola Spaces“

In der anspruchsvollen Etüde wird auch die Technik des Tremolos der linken Hand vorgestellt (Abbildung 8): so erzeugte Obertöne sind stabiler und eindeutiger in ihrem Klangbild.

Die Komposition beinhaltet viele Aspekte des Spiels mit Obertönen. Auch geräuschhafte Glissandi, die durch das drucklose Auflegen des Fingers und ein Auf- und Abfahren auf der Saite erzeugt werden, hat Knox kompositorisch festgehalten (Abbildung 9). Diese Technik ist ein Fahren oder Wischen über die Saiten, die daraus resultierende Klangfarbe ist eine sich ständig abwechselnde Fläche an Obertönen.

Abbildung 9, Takt 15f., „Harmonic Horizon“
Knox, Garth, „Viola Spaces“

2.1.2. Lachenmann „Pression für einen Cellisten“

„Pression für einen Cellisten“ ist in vielerlei Hinsicht ein Meilenstein der zeitgenössischen Celloliteratur und wichtige Wegstation für den Komponisten Lachenmann selbst. In „Pression“ führt er zum ersten Mal das Konzept der „Musique Concrete Instrumentale“ ein,¹⁴¹ das die traditionellen Hörgewohnheiten umkehrt. Die Erzeugung des Klanges steht über der Art und Weise, wie selbiger Klang gehört werden soll. Die Notation von „Pression“ bedient sich neuer Mittel und Wege und bietet Anleitung, wie der Klang zu erzeugen ist und nicht, welcher Klang dabei entstehen soll.¹⁴² Diese präskriptive¹⁴³ Art der Notation oder action notation¹⁴⁴ verwirklicht Lachenmann mittels eines Stegsschlüssels bzw. Saitenschlüssels.¹⁴⁵ Der Stegsschlüssel bildet eine schematische Darstellung vom Hals bis zum Saitenhalter des Instruments ab, der Komponist kann so die genauen Positionen der musikalischen Aktionen festhalten.

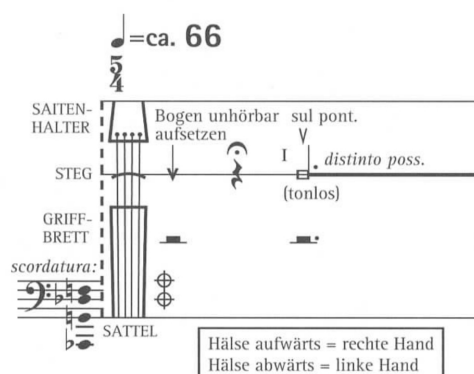


Abbildung 10, Takt 1, „Pression“
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Wischbewegungen mit den Fingern der linken Hand über die Saiten können so mittels Strichen dargestellt werden: die Richtung der Finger hängt von der jeweils notierten Linie ab, die

¹⁴¹ Ornig, Tanja, „Pression - a performance study“ in *Music Performance Research*, Vol. 5, S. 12 - 31, Royal Northern College of Music, 2012.

¹⁴² Ornig, Pression, S. 13.

¹⁴³ Seeger, Charles, „Prescriptive and descriptive Music-Writing“ in *The Musical Quarterly*, Voll. 44, No. 2, S. 184-195, Oxford 1958.

¹⁴⁴ Ornig, Pression, S. 13.

¹⁴⁵ Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, Ausführungspraktische Hinweise, S. 8, Köln 2010.

Geschwindigkeit kann mittels der Neigung der Linien angegeben werden. Steile Linien sind schneller zu realisieren, als flache. Die Anzahl der Linien gibt Auskunft darüber, mit wie vielen Fingern die Passage zu realisieren ist. Hier ein Beispiel vom Beginn des Stückes:

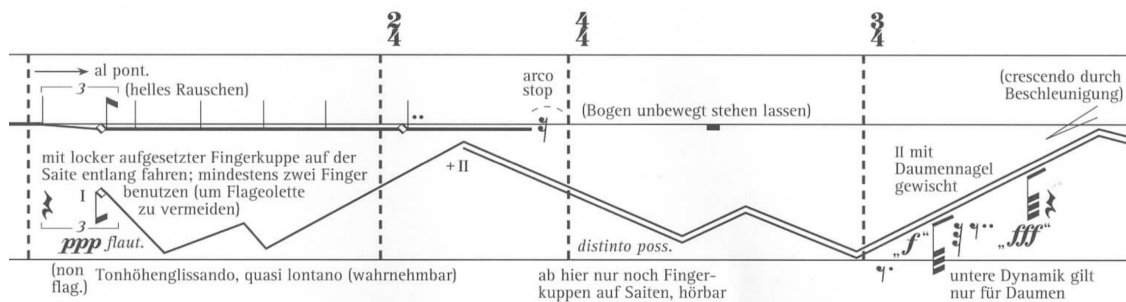


Abbildung 11, S.1, I. System, „Pression“
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Lachenmann öffnet außerdem den zu bespielenden Raum des Violoncellos: Nicht mehr nur die vier Saiten sollen verwendet werden, auch die kurzen Saiten des Saitenhalters oder Teile des Corpus sollen in das Werk eingebunden werden. Der Komponist beschreibt hier einfach mittels Spielanweisungen die auszuführende Aktion, sollten die zwei neu entworfenen Schlüssel nicht ausreichen.

Neben der neuen Art der Notation entlockt Lachenmann dem Instrument auch neue Klänge, die durch unterschiedliche Druckintensität des Bogens auf dem gesamten Instrument entstehen. „Pression“ zählt mit „Guero“ und „Dal Niente“ zu den Studien des erweiterten Instrumentengebrauchs - das Violoncello wird in dem Werk zur Klangmaschine.¹⁴⁶ Die Spieltechniken, die Lachenmann hier verwendet, sind nicht mehr nur Mittel zum Zweck, sondern werden zum musikalischen Ausgangsmaterial seiner Komposition erhoben.¹⁴⁷ Durch die Andersartigkeit der Verwendung des Instruments bugsiert Lachenmann das Violoncello aus der Wahrnehmungstradition der klassischen Literatur in eine neue Form der Wahrnehmung und Deutung. Ein Versuch, den auch viele Cellisten der improvisierten Musik und des „Jazz“ unternehmen.

¹⁴⁶ Ornig, Pression, S. 14.

¹⁴⁷ Ornig, Pression, S. 15.

Geräuschhafte Klänge veranlassen den Zuhörer dazu, seine eigenen Hörgewohnheiten in Frage zu stellen: „Ist das Musik? Ist das noch ein Violoncello?“¹⁴⁸

Die Spieltechniken in „Pression“

Alle Spieltechniken, die Lachenmann in „Pression“ verwendet aufzuzählen und zu beschreiben, bietet genug Thema für eine eigenständige Arbeit. Ich will mich hier auf die Techniken beschränken, die in der Auseinandersetzung mit den improvisierenden Cellisten relevant sind, die in dieser Arbeit Erwähnung finden.

„Unterdruck“ bis „Überdruck“

Der Bogendruck, der eines der Hauptinteressen Lachenmanns in „Pression“ ist, fand bereits früher Erwähnung. Cellisten, wie Cora oder Abdul Wadud, verwendeten eine Art Überdruck, um eine spezielle, an eine E-Gitarre erinnernde, Geräuschhafte Klangfarbe zu kreieren. Lachenmann widmet sich den verschiedenen Intensitäten des Über- bzw. Unterdrucks auf den Bogen.

Eine Form dieses „Überdrucks“ findet sich bei „Pression“ bereits am Anfang des Werks:

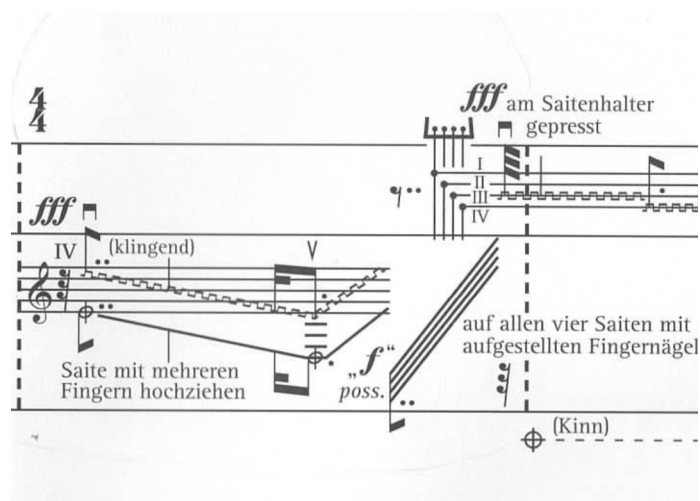


Abbildung 12, S.2, II. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Lachenmann beschreibt ein „fff“ Ereignis, das mit hohem Druck des Bogens gespielt werden soll. In den „Aufführungspraktischen Hinweisen“ wird die Notation der Technik so beschrieben:

¹⁴⁸ Ornig, Pression, S. 13.

„Den - immer rechtzeitig zuvor mit den Haaren in der unteren Bogenhälfte aufgedrückt - Bogen in vertikaler Richtung verlagern, (...). Es soll ein trocken leuchtendes, quasi perforiertes Rattern erzeugt werden.“¹⁴⁹

Bei Cora und Wadud ist diese Technik tonal - sie spielen Töne und verwenden den Überdruck um einen lauter und verfremdeten Ton zu erzeugen.

Ein weiteres, intensiveres Beispiel für den „Überdruck“ ist gleich nach dem Ereignis oben. Hier soll der Ausführende den Bogen unterhalb des Stags, direkt auf dem Saitenhalter mit hohem Druck führen:

The image shows a musical score for a cello, titled "Largo feroce". The score is written on a single staff. At the beginning, there is a tempo marking "Largo feroce" and a performance instruction: "V am Saitenhalter gepresst, minimale Bogenverlagerungen auf den Saiten". The main section of the score is marked "ff quasi legato" and "ff". Below the staff, there is a bracketed instruction: "Bogenwechsel ad lib., immer im Bereich der unteren Bogenhälfte (Frosch ↔ Bogenmitte) gepresst [mindestens 60 Sekunden]". At the bottom of the score, there is a dashed line with a diamond symbol and the text "(linke Hand)". To the right of this, there is a note: "Schlag mit flacher Hand aufs Griffbrett, gefolgt von ...". The score ends with a double bar line and a final "ff" marking.

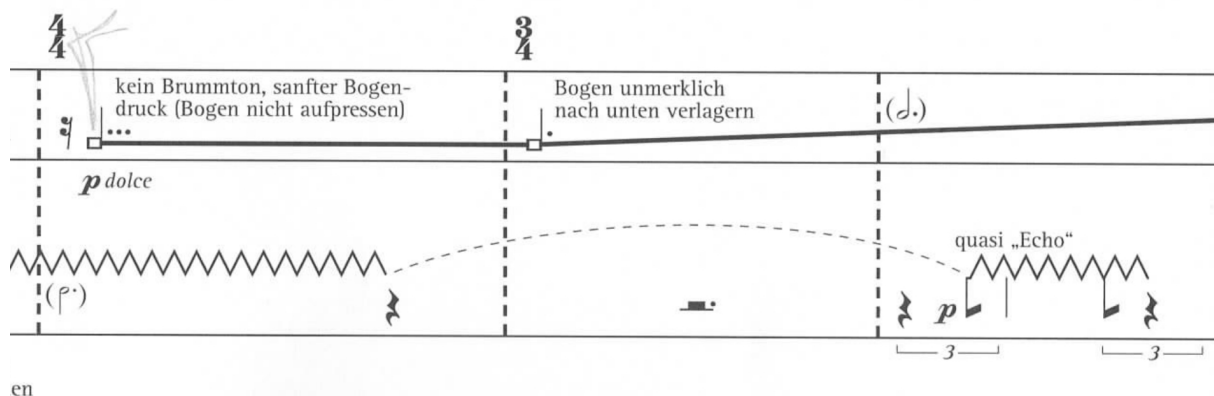
Abbildung 13, S. 2, III. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Der daraus entstehende Klang ist sehr laut und fast frei von wahrnehmbaren Tönen.

Die Gegentechnik zum Überdruck ist der Unterdruck, das leichte, leise Führen des Bogens über die Saiten. „Pression“ widmet sich dieser Technik in der Mitte des Stückes und kombiniert sie später mit perkussiven Wischbewegungen am Korpus des Cellos.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, Ausführungspraktische Hinweise, S. 8, Köln 2010.

¹⁵⁰ Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, S. 4, Köln 2010.

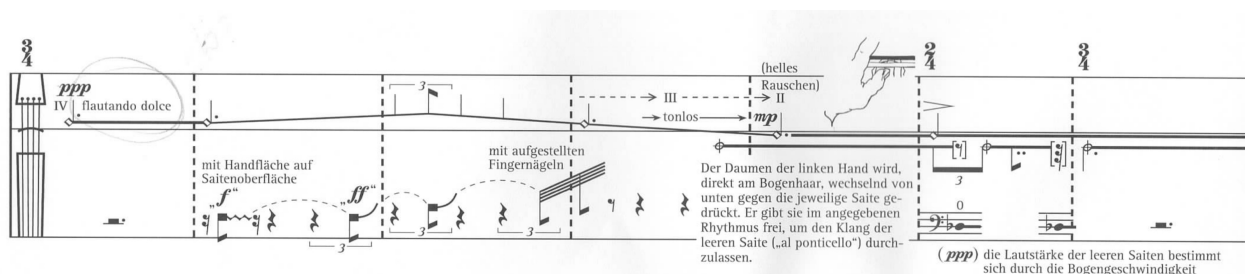


en

Abbildung 14, S. 4, I. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Das daraus entstehende Geräusch ist sehr klar und spitz, sollten Töne durchgelassen bzw. gespielt werden sind diese sehr obertonreich und etwas undefiniert. Neben der Saite ist auch das Bogengeräusch als leises Rauschen wahrzunehmen. Diese Passage ist piano zu spielen. Lachenmann verwendet die beiden Techniken Über- und Unterdruck als gegensätzliche, dynamische Farben und zeigt das gesamte Spektrum der dynamischen Möglichkeiten des Instruments auf.

Der mit „flautando dolce“ beschriebene Abschnitt soll wieder auf dem Saitenhalter des Violoncellos ausgeführt werden:



Breitkopf EB 9221

Abbildung 15, S.4, III. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Diese „flautando dolce“ Stelle spielt sich ebenfalls auf den Saiten des Saitenhalters ab und kann als Gegenentwurf zur Stelle in Abbildung 13 gesehen werden. Die selbe Stelle des Instruments wird mit einer anderen Druckart des Bogens bespielt - von „fff“ zu „ppp“.

„Col Legno“, „battuto“ und der geräuschhafte Bogen

Neben dem Bogendruck widmet sich Lachenmann auch verschiedenen geräuschhaften Techniken mit dem Bogen. Der Bogen wird hier vom Gerät zur Tonerzeugung zum Perkussionsinstrument umgedeutet. Lachenmann weist den Spielenden früh an, den Bogen unter den Saiten zu positionieren und perkussive Geräusche mittels Schlagen gegen den Corpus und den Steg zu erzeugen.¹⁵¹

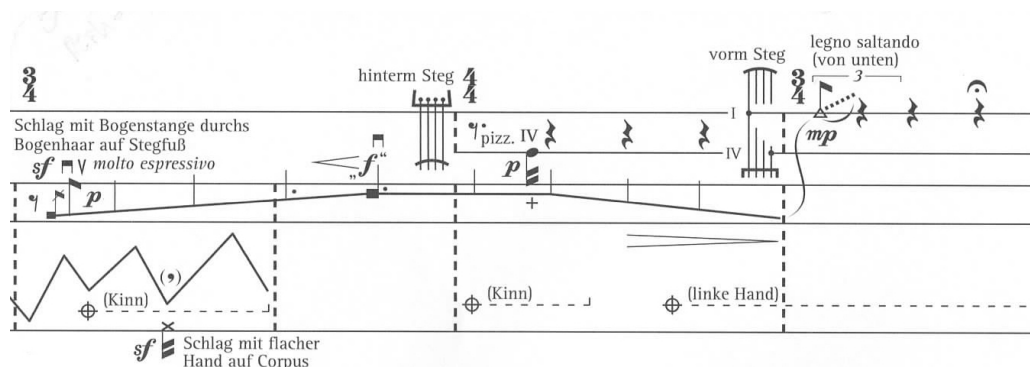


Abbildung 16, S. 3, I. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Weiters sollen Col Legno-Töne von unterhalb der Saiten ausgeführt werden - eine bis dahin auch unbekannte Spieltechnik.¹⁵²

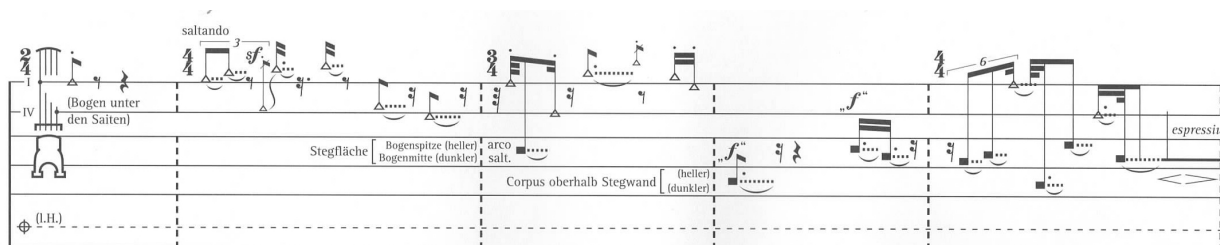


Abbildung 17, S. 3, II. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Die Ton- bzw. Klangeigenschaft (heller/dunkler, höher/tiefer) wird mittels der Position auf dem Bogen beeinflusst. Die Ausführung an der Bogenspitze führt zu einem helleren, an der Bogenmitte

¹⁵¹ Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, S. 3, Köln 2010.

¹⁵² Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, S. 3 I. und II. System, Köln 2010.

zu einem dunkleren Klangergebnis. Das Selbe gilt für die perkussiven Elemente, die auf dem Corpus und auf dem Stegfuß ausgeführt werden.¹⁵³

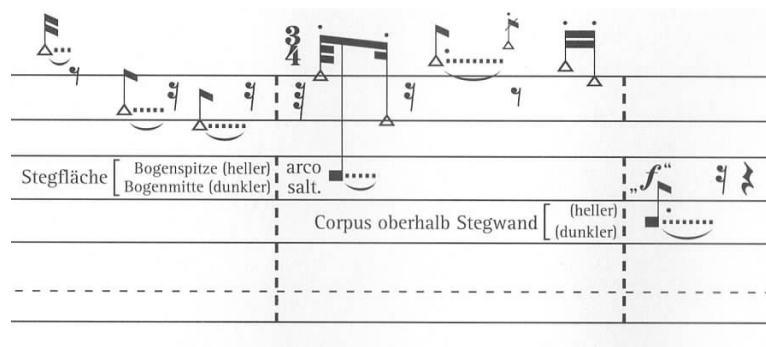


Abbildung 18, S. 3, II. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Später in der Komposition schreibt Lachenmann reguläre Col Legno Battuto-Schläge und Wischbewegungen auf den Saiten vor.¹⁵⁴

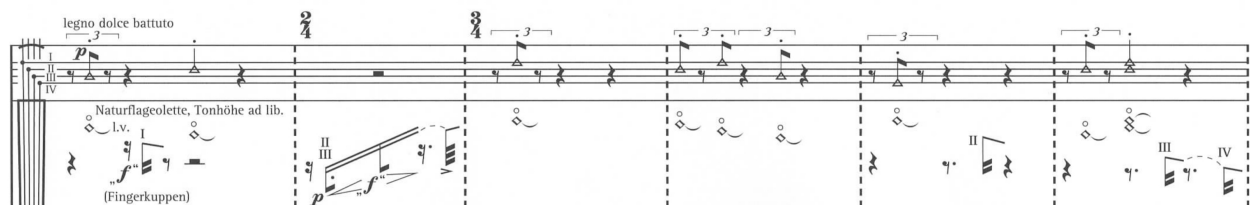


Abbildung 19, S. 7, I. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Die perkussiven Geräusche sollen mit Naturflageolettes, die mittels der linken Hand realisiert werden, realisiert werden. Abwechselnd zu den Col Legno Battuto-Schlägen, kommen die Wischbewegungen auf den Saiten wieder.

Lachenmann dreht auch die Rolle des Col Legno um, in dem er den Ausführenden dazu anhält, den Bogen auf die Saiten zu legen und das Battuto durch ein Pizzicato bzw. ein Bartok Pizzicato auszulösen:

¹⁵³ Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, S. 3, II. System, Köln 2010.

¹⁵⁴ Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, S. 7, I. System, Köln 2010.

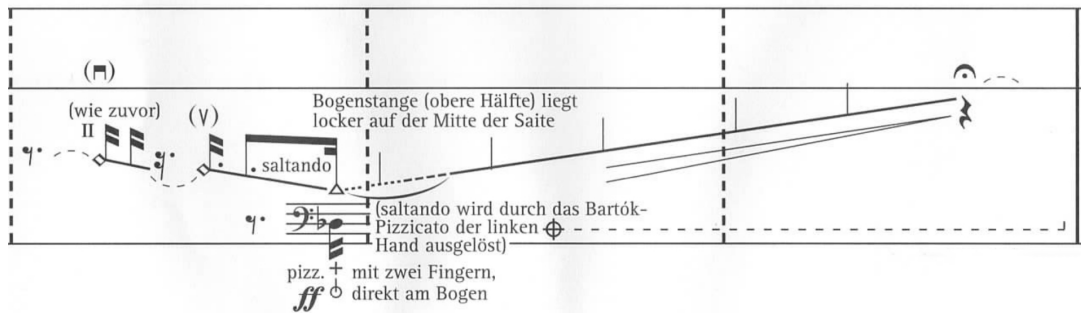


Abbildung 20, S. 7, III. System
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

Geräuschhafter Bogen und Überdruck - Scharren

Lonberg-Holm und andere Cellisten verwenden auch eine Mischform zwischen „Überdruck“ und perkussivem Bogen. Diese Technik bringt Lachenmann im Beginn von „Pression“. Die Aktion ist ein vertikales, mit hohem Druck ausgeführtes Fahren mit dem Bogen zwischen Steg und Griffbrett.

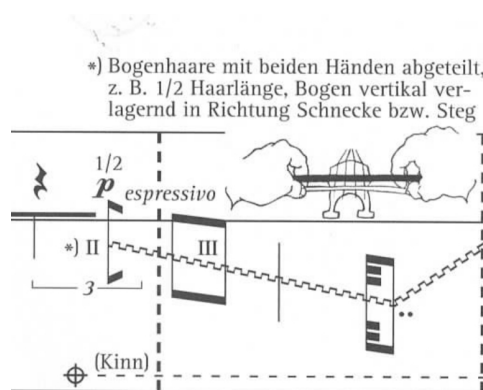


Abbildung 21, S.2, I. System, Köln 2010
Helmut Lachenmann, „Pression für einen Cellisten“, 2010

So ergibt sich ein tonloses, intensives Scharren.

Diese Technik steht zwischen Überdruck und perkussivem Bogen. Bei Lachenmann soll diese Technik mit beiden Händen am Bogen ausgeführt werden - vermutlich um einen konstanteren Klang bzw. ein durchgängiges Scharren zu erzeugen (Abbildung 21).

Diese Technik ist eine Mischform, da sie den Bogen in vertikaler Bewegung verwendet - also ihn in veränderter Form zum Einsatz bringt und gleichzeitig mit hohem Druck ausgeführt wird.

Lachenmann widmet sich den verschiedenen Techniken bzw. dem Instrumentengebrauch mit mikroskopischer Genauigkeit. Es scheint, als würden die verschiedensten Spieltechniken bis zu ihrer Essenz ausgelotet werden wollen, die verschiedenen Abstufungen und leichten Variationen alle ihre Berechtigung haben, um das Violoncello in ein neues klangliches Gewand zu kleiden.

2.1.3. Perkussion und Pizzicato in Luciano Berios' „Sequenza XIV“

Luciano Berios „Sequenza XIV“ für Violoncello ist das Letzte der Solostücke aus der Reihe der „Sequenzen“ für verschiedene Instrumente und wurde im 2002 fertiggestellt.¹⁵⁵ Das Stück widmet sich dem Violoncello in neuer Art und Weise und erweitert den zu bespielenden Raum - ähnlich wie Lachenmann.

Berio selbst schreibt über „Sequenza XIV“:

„Alle Aspekte dieses Stückes führen ein Doppelleben. Die Saiten werden konventionell mit dem Bogen und auf andere verschiedene Weisen, manche sogar neuartig, gespielt; aber auch der Cello-Corpus findet als Perkussionsinstrument Verwendung. An traditionelle musikalische Formen Sri Lankas (Herkunftsland Rohan de Sarams) angelehnte Rhythmen werden in das Stück eingeflochten und entwickelt, um dann in variablen Dauern ausgearbeitet zu werden.“¹⁵⁶

Die Komposition ist dem Cellisten Rohan de Saram gewidmet und Berio verarbeitet verschiedene Rhythmen, die in der Volksmusik Sri Lankas zu finden sind. Genau diesen perkussiven Elementen und der Pizzicato-Technik der linken Hand werden wir uns hier widmen. Natürlich verwendet Berio auch andere Spieltechniken. Er schreibt zum Beispiel einen sehr differenzierten und genaueren Wechsel zwischen Sul Tasto und Sul Ponticello vor oder bedient sich des perkussiven Charakters des Bartok-Pizzicatos um musikalische Phrasen ruckartig zu unterbrechen.

¹⁵⁵ <http://www.lucianoberio.org/en/node/1154>, 9. August 2018.

¹⁵⁶ „Tutti gli aspetti del pezzo vivono una doppia vita. Vengono usate le corde, naturalmente, con l'arco e con diversi modi, anche inediti, di contatto diretto con le mani, ma viene anche usata la cassa del violoncello come fosse uno strumento a percussione. Vengono contrapposti, assimilati e sviluppati moduli ritmici tradizionali dello Sri Lanka (il paese d'origine di Rohan de Saram) che sono elaborati in proporzioni di durata variabili e differenziate.“
<http://www.lucianoberio.org/node/1490?361915791=1>, 9. August 2018.

Viele dieser Spieltechniken habe ich aber bereits weiter oben vorgestellt; ich beschränke mich hier auf die Techniken, die wir noch nicht kennen und die von improvisierenden Cellisten verwendet werden.

Perkussion am Cellocorpus

Fast die gesamte erste Seite der „Sequenza XIV“ widmet sich dem Cellocorpus als Perkussionsinstrument. Der Ausführende ist dazu angehalten, sich vier verschiedene Perkussionsklänge auf dem Cellocorpus zu suchen - diese sollten von unterschiedlicher Tonhöhe bzw. Klangfarbe sein.¹⁵⁷ Berio notiert die Perkussionsaktionen für die rechte Hand mittels dreier Notenzeilen, die direkt unter den zu spielenden Noten der linken Hand zu finden sind.

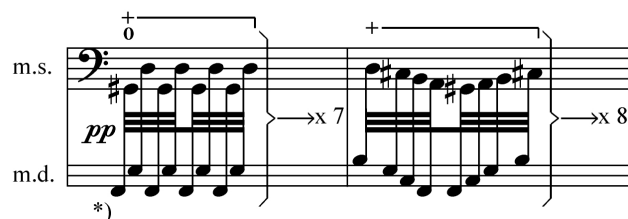


Abbildung 22, S.1, I. System
Luciano Berio „Sequenza XIV“ für Violoncello“
© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Klanglich war Berio von der Kandyan-Trommel inspiriert. Diese lange, zylindrische Trommel hat an beiden Enden Felle, die jeweils zwei unterschiedliche Klänge ergeben - insgesamt also vier unterschiedliche Perkussionsklänge. Die enge Zusammenarbeit mit Rohan de Saram, einem englischen Cellisten sri-Lankesischer Abstammung, ermöglichte es, die Rhythmen Sri Lankas auf das Violoncello zu übertragen.¹⁵⁸

Die Gegenüberstellung von Perkussion am Corpus und Pizzicatos der linken Hand bilden die Kernidee dieser „Sequenza“. Die Anweisung Berios, dass es vier unterschiedliche Perkussionsklänge sein sollten, ist auch die einzige, die sich zur Ausführungen finden lässt. Er gibt keine Auskunft darüber, welche Teile der Hand oder welche genauen Positionen am Corpus bespielt

¹⁵⁷ Berio, *Sequenza XIV*, Spielanweisungen, Universal Edition 2015.

¹⁵⁸ Arnold Whittall; *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Ed. by Janet K. Halfyard., *Music and Letters*, Volume 89, Issue 4, 1 November 2008, Pages 677–679,

werden sollen. Der Cellist Eric-Maria Couturier - u.a. Solist des „Ensembles intercontemporain“¹⁵⁹ - hat ein Video seiner Version online gestellt. Er spielt das erste musikalische Ereignis auf der unteren Hälfte des Corpus‘ mit Daumen und Ringfinger. Die etwas bewegtere perkussive Aktion im nächsten Ereignis führt er auf der oberen Hälfte des Corpus, direkt neben dem Griffbrett aus, indem er mit der rechten Hand verschiedene Klänge durch Bewegung zwischen Zarge und f-Loch generiert.¹⁶⁰ Kritische Stimmen könnten nun sagen, dass Couturier eigentlich sechs verschiedene Perkussionsklänge verwendet und nicht nur vier.

Alfredo Mola, italienischer Cellist, widmet sich der „Sequenza XIV“ ebenfalls in einem Video. Mola spielt die perkussiven Klänge allesamt auf der unteren Hälfte des Corpus und realisiert sie mittels seiner Finger der rechten Hand - von Zeige- bis kleinem Finger ordnet er die vier unterschiedlichen Klänge an.¹⁶¹

Die Perkussion am Corpus taucht im Stück immerwieder auf und erfährt verschiedenste Variationen. So begegnet uns ein mit tempo 120bpm überschriebener Teil, in dem Perkussion und Pizzicato etwas melodischer und bewegter vorgestellt werden:



Abbildung 23, S.1, II. System
Luciano Berio „Sequenza XIV“ für Violoncello“
© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

¹⁵⁹ http://www.ensembleinter.com/en/members-eng.php?nom=Couturier&id_soliste=83, 9. August 2018.

¹⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Fc5gF-Il5yg>, 9. August 2018.

¹⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=stgIDZN6e5Q>, 9. August 2018.

Am Ende der ersten Saite kompletterien sich Pizzicato-Töne und Perkussion gegenseitig:



Abbildung 24, S.1, IV. System,
Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“
© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Nach einer längeren Arco-Passage begegnet uns die Perkussion in Variation. Diesmal werden Dauer und Intensität der Phrasen abgeändert. Schnellere 32tel- und 16tel-Bewegungen treffen auf Achtelketten in abgeschnittener bzw. erweiterter Dauer:

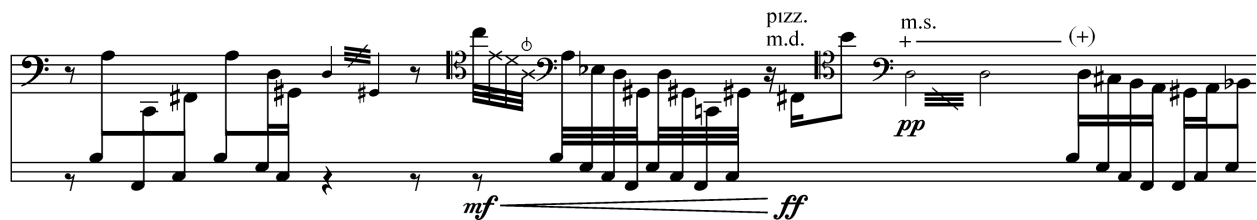


Abbildung 25, Seite 5, II. System
Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“
© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Fortissimo-Klänge stoßen hier auf plötzliche Piano-Stellen. Gegen Ende des Stückes erreicht die Perkussion ihren Höhepunkt. Berio schreibt hier die unterschiedlichen Klänge als jeweils vier 16tel-Noten im „ff“ - ein lautes Rufzeichen als Abschluss dieser Idee:

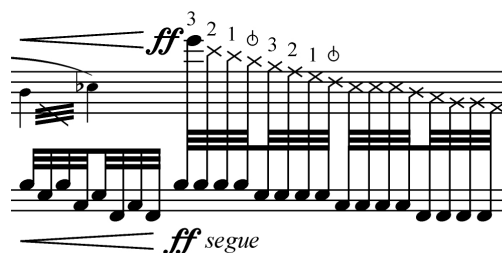


Abbildung 26, Seite 6, V. System
Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“
© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Pizzicato in der „Sequenza XIV“

Die auffälligste Neuheit in der Verwendung des Pizzicatos ist die rhythmische Komponente. Pizzicatos begegnen uns hier in vielerlei Gestalt.

Perkussives Pizzicato

Die Perkussionselemente treten immer gepaart mit Pizzicato-Tönen auf, die mit der linken Hand erzeugt werden. Berio schreibt in den Spielanweisungen sogar von „la percussione simultanea per le dita“¹⁶² - er selbst empfindet also die Pizzicatos als perkussives Element. In den ersten zwei Ereignissen ist die Symbiose am ersichtlichsten: die Perkussionsklänge komplettieren die Pizzicatos indem nur zwei bzw. vier verschiedene Töne verwendet werden.¹⁶³ Erst ab dem dritten Ereignis ändert sich die Tonhöhe der „pizzicato“ Töne.

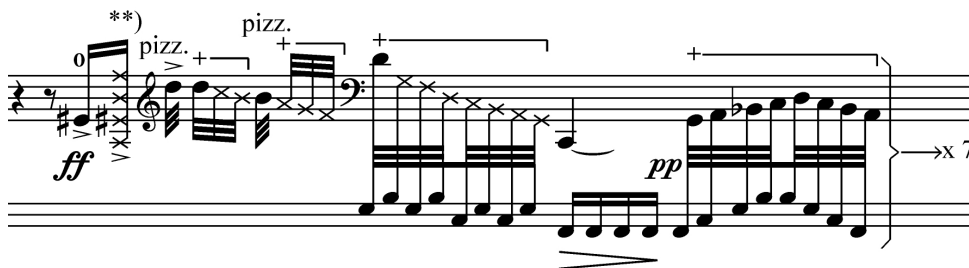


Abbildung 27, S.1, I. System
Luciano Berio „Sequenza XIV“ für Violoncello
© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Die Möglichkeiten dieses perkussiven Pizzicatos auszuführen lässt Berio ebenfalls offen. Einzig die Tonhöhen müssen stimmen, Fingersatz und Ausführung sind dem Musiker überlassen. Couturier spielt die Pizzicatos mittels Auflegen des Daumens auf dem Griffbrett - das Zupfen übernehmen die Finger der linken Hand. Die Tonhöhen ändert er indem er die Position des gesamten Hand ändert.¹⁶⁴

¹⁶² „gleichzeitige Perkussion für die Finger“, Berio, Luciano, *Sequenza XIV*, Spielanweisungen, Universal Edition 2015.

¹⁶³ Berio, Luciano, *Sequenza XIV*, S. 1, Universal Edition 2015.

¹⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Fc5gF-Il5yg>, 9. August 2018.

Mola realisiert diese Passagen mittels raschem Aufschlagen der Grifffinger am Griffbrett - diese Technik begegnet uns später noch als Tapping.¹⁶⁵

Die zwei Ausführungen unterscheiden sich in ihrer Lautstärke und Expressivität. Molas Version ist leiser und filigraner, Courtuiers stürmischer und expressiver. Die gleichzeitige Verwendung von Perkussions- und Pizzicato-Klängen ist jedoch - egal wie man die Technik ausführt - neu im Kontext des Violoncellos.

Andere Arten des perkussiven Pizzicatos

Wie bereits erwähnt, verwendet Berio noch andere Pizzicato-Techniken, die interessant für unsere Diskussion sind. Auf der ersten Seite wird die Perkussions/Pizzicato-Bewegung von einem Ereignis unterbrochen, in dem der Spieler mit der rechten Hand von oben auf die Saiten schlägt und so alle vier zum Schwingen bringt.



Abbildung 28, S.1, I.System
Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“
© Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Direkt in der Partitur ist der Vermerk „*strike the fingerboard with the palm of the right hand*“ zu finden.¹⁶⁶ Durch das Schlagen der Hand auf die Saiten entsteht ein sehr lauter Klang, der sowohl konkrete Töne in einem Akkord, als auch das Scheppern der Saiten auf dem Griffbrett beinhaltet. In der zweiten Zeile verwendet Berio diese Technik wieder, diesmal viermal hintereinander mit sich ändernden Tönen; und etwas später stellt er durchgeschlagene Akkorde und diese Form des perkussiven Pizzicatos gegenüber in dem er sie in knapper Abfolge erklingen lässt.

¹⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=stgIDZN6e5Q>, 9. August 2018.

¹⁶⁶ Berio, Luciano, *Sequenza XIV*, S. 1, Universal Edition 2015.

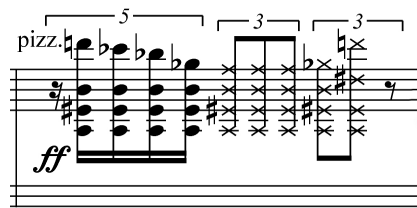


Abbildung 29, S.1, III. System
 Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“
 © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Berio setzt Pizzicatos der linken Hand oft ein. Der daraus resultierende Klang verfügt über einen hohen perkussiven Anteil, da er mittels Aufschlagen des Griffingers am Griffbrett bzw. lautes Abziehen des Griffingers vom Griffbrett erzeugt wird. Er paart diesen Klang stellenweise mit „x“-notierten Tönen. Hier soll tatsächlich nur der geräuschhafte Anschlag und nicht der Ton erklingen. Diese „pizzicato“-Anschläge schreibt Berio direkt nach dem ersten „Anschlagen“ der Saiten vor:

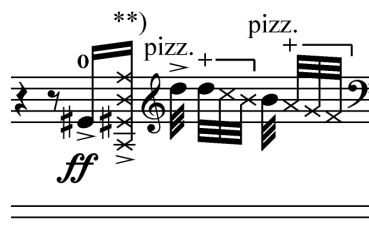


Abbildung 30, S.1, I. System
 Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“
 © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

So erinnert der Klang mehr an eine kleine Trommel oder ein anderes Perkussionsinstrument als an ein Cello - ein Eindruck, den Berio absichtlich erzeugen will. Auch über längere Passagen verzichtet Berio auf konkrete Töne und legt eher Wert auf die perkussiven Geräusche:

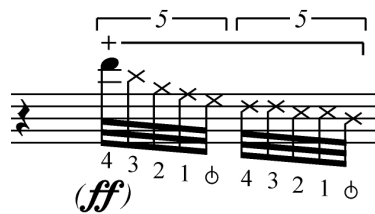


Abbildung 31, S.6, VI. System
 Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“
 © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Auch die Verwendung des Bartok-Pizzicatos verwundert nicht. Dieser stark perkussive Klang wird hier verwendet um längere Arco-Phrasen zu unterbrechen bzw. plötzliche Dynamik-Änderungen vor zu nehmen.

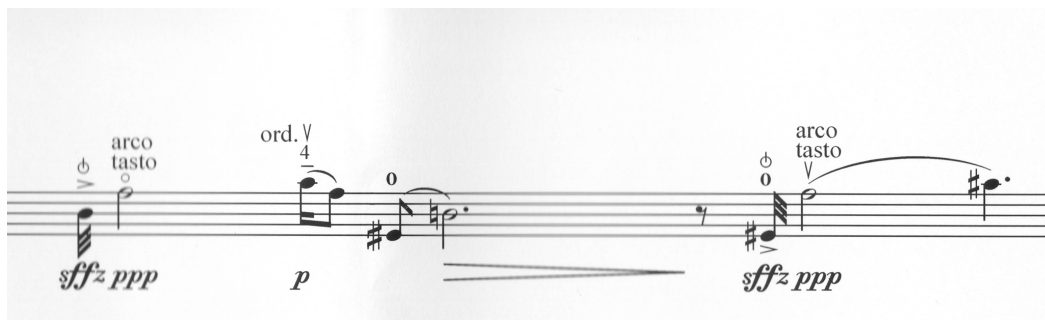


Abbildung 32, S.2, I. System
 Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“
 © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Berios „Sequenza XIV“ behandelt die Pizzicatos in neuer und erweiterter Form: der perkussive und geräuschhafte Aspekt dieser Technik, kommt hier eindeutiger zur Geltung als im klassischen Repertoire. Die Aufwertung des Pizzicatos wird uns noch weiter befassen, da sie nicht nur in der zeitgenössischen Musik, sondern auch im Jazz und groove-basierenden Musikformen ähnliche Beachtung findet.

2.1.4. Spieltechniken in Anwendung bei Ernst Reijsegers „Crystal Palace“

Um die hier vorgestellten Techniken gleich in einen für uns relevanten Kontext zu setzen, will ich auf „Crystal Palace“ (2014), ein Solo-Album des Cellisten Ernst Reijseger, eingehen.

Das 2014 erschienene Album ist stark von den Bildern des Künstlers Jerry Zeniuk inspiriert. Im Rahmen einer Ausstellung Zeniuks Werke im Augsburger Glaspalast 2013 entstand eben dort auch die CD mit freien Improvisationen von Ernst Reijseger.¹⁶⁷ Die insgesamt 28 Stücke und Improvisationen bieten einen genauen und intimen Blick in Reijsegers Spiel und sind vor allem im Bezug auf die Spieltechniken der „Neuen Musik“ spannend. Reijseger verwendet ständig Techniken, die bei Lachenmann, Berio oder Knox bereits vorgestellt wurden, tut dies aber in einem improvisatorischen Kontext. Wie eingangs bereits erwähnt, wandeln viele Cellisten am Grad zwischen Komposition und Improvisation, zwischen improvisierter Musik und „Neuer Musik“. Rein ästhetisch sind manche Improvisationen so nah am Klangideal der zeitgenössischen Musik, dass nur das Wissen um die Umstände der Aufnahme hilft, den Unterschied zu erkennen. Reijsegers Improvisationen sind von I bis XXVIII durchnummeriert und finden durch die Titel oder auch das CD Booklet keine weitere Beschreibung.

Die Spieltechniken auf „Crystal Palace“

Die Tabelle weiter unten listet die beschriebenen Spieltechniken auf und vermerkt, in welcher Improvisation Reijsegers sie zu finden sind. Es soll hier nur ein Überblick gegeben werden, inwieweit der Cellist diese Techniken der zeitgenössischen Musik verwendet und auch die Universalität der Techniken aufzeigen. Klänge, die in der zeitgenössischen Musik verwendet werden, finden ihren Weg genauso in Improvisation oder Jazz.

Auffällig bei der Analyse Reijsegers Spiels ist die Verwendung der Obertöne (natürliche und künstliche Flageolettes). In 21 Improvisationen bedient sich Reijseger der Flageolettes - manchmal stellt er diese Spieltechnik sogar ins Zentrum eines Stückes.¹⁶⁸ Weiters lässt er am Ende einer längeren Phrase gerne einen Ton stehen, der dann in den Flageolette-Ton kippt, indem er einfach den Druck des Fingers auf die Saite verringert,¹⁶⁹ oder er wechselt abrupt zwischen Arco-Phrasen

¹⁶⁷ <https://www.winterandwinter.com/index.php?id=1968>, 13. August 2018.

¹⁶⁸ Reijseger, Ernst, „III“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁶⁹ Reijseger, Ernst, „II“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014, Min 00:09.

und Flageolette-Phrasen.¹⁷⁰ Diese plötzliche Umwandlung konkreter Töne in Geräusche haben wir schon bei Knox' Etüden kennengelernt.

Neben der häufigen Verwendung von Obertönen, bedient sich Reijseger auch gerne dem Spiel zwischen Sul Ponticello und Ordinario-Strich bzw. Sul Tasto. Gleich die erste Improvisation ist eine Kaskade an Arpeggien, bei der er mit dem Bogen zwischen Ordinario und der obertonreichen Sul Ponticello-Position wechselt.¹⁷¹

Die Pizzicato-Techniken sind ebenfalls interessant. Ich habe hier zwischen zwei erweiterten Techniken unterschieden. Einerseits die von Knox beschriebene „Nine Finger“ Technik und das Tapping, das bei Berio vorkommt. Reijseger verwendet die „Nine Finger“-Pizzicatos der linken Hand meist, um konstante, geräuschhafte Flächen zu erzeugen¹⁷² oder einen Groove noch weiter mit Tönen anzureichern.¹⁷³ Die rechte und linke Hand sind hier so abgestimmt, dass ein ständiger Anschlag der Saiten für eine konstante Klangerzeugung sorgen.

Reijseger spielt auch die Pizzicatos manchmal Sul Ponticello, wie in Improvisation „XVI“ zu hören ist. Der dadurch entstehende Klang ist etwas obertonreicher und schärfer als ein Ordinario ausgeführtes Pizzicato. In dieser Improvisation lässt sich auch die Verbindung zwischen Nine Finger“-Pizzicatos und Tapping eindrucksvoll hören.¹⁷⁴ Das Bartok-Pizzicato bekommt ein eigenes Stück. In „XVII“ nutzt er diese Technik um den offensichtlich sehr großen und halligen Aufnahme-raum akustisch zu erkunden.¹⁷⁵

Auch verschiedene Druckintensitäten des Bogens verwendet Reijseger. So benützt er Überdruck manchmal geräuschhaft in Paarung mit Sul Ponticello um einen möglichst aggressiven und lauten Klang zu erzeugen,¹⁷⁶ oder in Kombination mit Obertönen; so entsteht ein ebenfalls aggressiver und kalter Klang.¹⁷⁷ Unterdruck verwendet Reijseger auf „Crystal Palace“ am eindeutigsten auf Improvisation Nummer „XI“; in dieser vom Blues und Gospel inspirierten Improvisation spielt Reijseger mit dieser Technik, die etwas leiser, dafür obertonreicher ist und etwas luftiger klingt als

¹⁷⁰ Reijseger, Ernst, „VIII“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁷¹ Reijseger, Ernst, „I“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁷² Reijseger, Ernst, „XXII“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁷³ Reijseger, Ernst, „XIV“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁷⁴ Reijseger, Ernst, „XVI“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁷⁵ Reijseger, Ernst, „XVII“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁷⁶ Reijseger, Ernst, „XVIII“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014, Min. 04:08.

¹⁷⁷ Reijseger, Ernst, „VIII“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

ein Ordinario-Bogenstrich.¹⁷⁸ Die gesäuselten Blues-Linien bekommen so durch den Unterdruck des Bogens die richtige Wirkung.

Col legno-Techniken, wie bei Lachenmann beschrieben finden sich ebenfalls bei Reijseger. Zwar werden sie nicht unterhalb der Saiten zwischen Steg und Corpus verwendet, klanglich verwendet Reijseger aber ähnliche Effekte.

„IX“ widmet sich vollkommen der Col Legno-Technik: Reijseger reichert die Technik mit gegriffenen Tönen und Pizzicatos der linken Hand an; außerdem befasst er sich intensiv mit den verschiedenen klanglichen Möglichkeiten der Spieltechnik. An der Spitze des Bogens erklingt Col Legno höher und heller als in der Mitte bzw. am Frosch. Bei „Pression“ findet sich eine ähnlich Stelle, die die selbe Idee verfolgt.¹⁷⁹ Gepaart mit Sul Ponticello und Sul Tasto erzielt Reijseger so unterschiedliche klangliche Ergebnisse.¹⁸⁰ Das Wischen oder das tonlose Über-die-Saiten-fahren, das bei „Pression“ direkt am Anfang steht, verwendet auch Reijseger in einigen Improvisationen, am prominentesten gleich zu Beginn der „XV.“ Improvisation.¹⁸¹ Die Wischgeräusche untermalen eine einfache, kinderliedhafte Melodie, die Reijseger nach einiger Zeit zu singen beginnt.

Crystal Palace	Sul Ponticello	Sul Tasto	Pizzicato, neun Finger	Pizzicato, Tapping linke H.	Griffbrett schlagen	Bartok	Obertöne	Überdruck Bogen	Unterdruck Bogen	Scharren	Arco Battuto/Springbo	col legno	Perkussion am C	Tremolo	Wischen/Fahren über Saiten
I															
II (sh IV)															
III															
IV (sh II)															
V															
VI															
VII															
VIII															
IX															
X															
XI															
XII															
XIII															
XIV															
XV															
XVI															
XVII															
XVIII (sh II&IV)															
XIX															
XX															
XXI															
XXII															
XXIII															
XXIV															
XXV															
XXVI															
XXVII															
XXVIII															

Abbildung 33, Tabelle, „Crystal Palace“
Clemens Sainitzer

¹⁷⁸ Reijseger, Ernst, „XI“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁷⁹ Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, S. 3, II. System, Köln 2010.

¹⁸⁰ Reijseger, Ernst, „IX“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

¹⁸¹ Reijseger, Ernst, „XV“ auf *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.

2.1.5. Die Spieltechniken zeitgenössischer Musik im Kontext der improvisierten Musik

Wie bereits Eingangs erwähnt nähern sich die klanglichen Welten der Improvisation und der zeitgenössischen Musik manchmal sehr nahe aneinander an. Gerade Musiker wie Ernst Reijseger spielen gerne mit den ästhetischen Parallelen der beiden Musiken und schaffen so ein genretechnisch schwer zu fassendes Werk.

Die verwendeten Techniken auf „Crystal Palace“ sind, wie wir gesehen haben, alle nicht neu, haben sie doch ihren Ursprung in Werken der zeitgenössischen Musik oder älteren Werken - die heute als Bartok-Pizzicato bekannte Spieltechnik zum Beispiel ist zum ersten Mal bei Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) zu hören. In seinem Werk „Battalia (in D-Dur)“, C.61 (1673), wird die Technik verwendet um Kanonenschüsse zu imitieren.¹⁸² „Crystal Palace“ oder Werke anderer improvisierender Cellisten, spielt jedoch auch mit der Ästhetik der zeitgenössischen Musik und verwendet ähnliche Techniken um ähnliche klangliche Ereignisse zu erzeugen. Die Verwendung der Techniken in den verschiedenen Kontexten ist hier wichtiger, als die Technik selbst - das klangliche Ergebnis ist interessant und lässt die ästhetische Diskussion zwischen Improvisation und notierter, zeitgenössischer Musik erst zu. Wie wir später noch erkennen werden, ist ein wichtiger Aspekt des Violoncellos in improvisierter Musik und Jazz, das Ausborgen, adaptieren und verändern von Spieltechniken aus unterschiedlichen musikalischen Genres und Richtungen - die zeitgenössische Musik bildet diesbezüglich keine Ausnahme.

2.2. Contemporary Cello Etudes und Cello-Chords

Neben den Spieltechniken der Klassik und der neuen Musik gibt es auch eine Reihe an neuen Spieltechniken, die von Cellisten des Jazz und der improvisierten Musik - so auch meinen drei Probanden - verwendet werden. Ähnlich wie die Techniken der neuen Musik, gibt es für diese noch keine kanonisierte, allgemein gültige Art der Notation bzw. Bezeichnung - dies ist der Tatsache geschuldet, dass diese Techniken einer andauernden Entwicklung und Variation unterliegen.

Der amerikanische Cellist Mike Block veröffentlichte jedoch 2017 eine Sammlung an Etüden und Übungen, die sich diesen Techniken widmet.¹⁸³ Neben Mike Block schrieben 12 andere Cellistinnen und Cellisten des „contemporary Cellos“ Stücke für diese Sammlung - unter ihnen Stephan Braun und Erik Friedlander. Dieses Buch an Etüden fasst all diese gängigen Techniken zum ersten Mal

¹⁸² <http://www.douglasmeyer.info/heinrich-von-biber-battalia-a-10/>, 16. August 2018.

¹⁸³ Block, Mike (Hrsg.), *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, Boston 2017.

zusammen und unternimmt den Versuch, sie auch zu klassifizieren, einzuordnen, zu beschreiben und zu notieren.

Neben diesem Buch sei noch Bryan Wilsons Sammlung „Cello Chords“ genannt. Ein Lehrbuch, das sich ausschließlich mit den möglichen Akkord Kombinationen auf dem Violoncello befasst.¹⁸⁴ Die Beschreibung und Notation der Spieltechniken ist eine Sache, die Art und Weise der Ausführung wieder eine komplett andere. Die Cellistinnen und Cellisten verwenden die Spieltechniken in Kombination, Variation und Abwandlung und oft fällt es schwer, die einzelnen Techniken eindeutig aus dem Musikstück, dem Solo oder der freien Improvisation herauszulösen. Nichtsdestotrotz ist hier nach einigen Kapiteln der Beschreibung der Spieltechniken ein Kapitel mit Beispielen der Anwendung angehängt, um die Techniken besser in ein musikalisches Umfeld zu setzen und die vielen Möglichkeiten, die sie bieten näher zu beschreiben.

Contemporary Cello Etudes

Mike Blocks Buch „Contemporary Cello Etudes“ stellt die erste Sammlung an neuen Spieltechniken für das Cello dar und zeichnet auch ein Bild der immer größer werdenden contemporary Cello-Szene. Block selbst ist Cellist, der sich nach seinem klassischen Studium vermehrt „Crossover“ Projekten widmet - am bekanntesten ist seine Tätigkeit an der Seite von Yo-Yo Ma in dessen „Silk Road Ensemble“.¹⁸⁵

Die Cellisten, die Stücke für dieses Buch geschrieben haben sind alle in der Jazz bzw. Folk- oder improvisierten Musik anzusiedeln. Mark Summer war Cellist des Jazzstreichquartetts „Turtle Island String Quartett“¹⁸⁶, Giovanni Sollima ist italienischer Cellist und Komponist an der Grenze zwischen Improvisation und Klassik¹⁸⁷ und Natalie Haas widmet sich hauptsächlich keltischer Volksmusik.¹⁸⁸

„Contemporary Cello Etudes“ umfasst 28 Kompositionen, die im aufsteigenden Schwierigkeitsgrad angeordnet sind und sich den verschiedenen Spieltechniken widmen. Eine Erklärung des Komponisten vor jedem Stück gibt Auskunft darüber, wie die Techniken auszuführen sind bzw. wie

¹⁸⁴ Wilson, Bryan, *Cello Chords - A Concise Reference Guide*, Teaneck 2011.

¹⁸⁵ <https://www.mikeblockmusic.com/bio/>, 20. Juni 2018.

¹⁸⁶ <http://www.marksummer.net/>, 20. Juni 2018.

¹⁸⁷ <http://www.giovannisollima.it/it/info>, 20. Juni 2018.

¹⁸⁸ <https://www.nataliehaas.com/bio>, 20. Juni 2018.

sie notiert sind. Neben den Noten gibt es auch Aufnahmen zu jeder Etüde - die oft komplexe Notation wird durch die Möglichkeit, die Stücke zu hören, vereinfacht.

Außerdem wird der Benutzer des Buches dazu aufgefordert, nach Erlernen des notierten Stückes selbst damit zu improvisieren, zu spielen und die Etüde so zu ändern, wie es der Kreativität des Ausübenden genügt.¹⁸⁹ Neben neuer Spieltechniken wird auch ein neuer, freier Umgang mit dem vorliegenden Notentext präsentiert.

Innerhalb der Stücke findet sich auch oft die Anweisung, in einer gewissen Skala, einem zuvor gespielten Rhythmus oder einer Stimmung zu improvisieren. In dem Stück „Don't ever rush“ von Mike Block zum Beispiel soll nach dem Spielen des Themas im Modus D-phrygisch improvisiert werden¹⁹⁰; der Modus ist bei der Einführung zu dem Stück erklärt und notiert. Der Rest der Improvisation kann frei gestaltet werden. Dies stellt ein weiteres Novum dar: das Improvisieren wird als gleichwertiger Teil des Stückes anerkannt und sogar gefordert - diese Gleichberechtigung von Notentext und Improvisation findet sich in keiner anderen hier besprochenen Cello-Schule.

2.2.1. Chopping

Das Choppen (engl. „hacken“) ist eine Spieltechnik, die aus der amerikanischen Folkmusic stammt.¹⁹¹ Chopping ist eine Technik, die mit dem Bogen ausgeführt wird; dabei wird das untere Drittel des Bogens (meist sehr nahe beim Frosch) mit einer nach unten zum Steg ziehenden Bewegung schnell auf die Saite aufgesetzt. Der dadurch entstehende perkussive Sound erinnert an eine Snare-bzw. Bass-Drum und wird als rhythmisches Element eingesetzt.¹⁹² Chopping kann rein perkussiv durch Abdämpfen der Saiten mit der linken Hand eingesetzt oder auch mit gegriffenen Tönen und Akkorden ausgeführt werden; diese Erweiterung der Technik wird oft zur Begleitung der Melodie oder eines Solos verwendet.¹⁹³

Der amerikanische Bluegrass-Geiger Richard Greene gilt als Entdecker dieser Technik, während Darol Anger - Geiger des „Turtle Island String Quartets“- für die weitere Verbreitung verantwortlich

¹⁸⁹ „...for the range of stylistically appropriate variations and personal creativity you can amplify these pieces with, after learning them as notated“, Block, Mike (Hrsg.), *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. V, Boston 2017.

¹⁹⁰ Block, Mike, „Dont Ever Rush“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 18, Takt 35, Boston 2017.

¹⁹¹ Schmidt, Angela, S. 58.

¹⁹² Schmidt, Angela, S. 58.

¹⁹³ Block, Mike, *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 12, Boston 2017.

ist.¹⁹⁴ Obwohl diese Technik noch sehr jung ist, hat sie vor allem durch das „Turtle Island String Quartet“ oder auch den Sänger Ben Sollee rasch Verbreitung gefunden.

Klang und Notation

Grundsätzlich gibt es zwei unterschiedliche Chopping-Sounds:

Der Hard-Chop und der Soft-Chop. Die Notationsformen variieren stark, ich werde aber die Notation, die auch im Buch von Block zu finden ist, bemühen.

Der Hard-Chop fungiert meist als Backbeat auf die 2. und 4. Zählzeit des Taktes. Dieser Sound soll, wie der Name bereits verrät, hart und definiert klingen. Diese Technik wird auch weiter Richtung Steg ausgeführt als der Soft-Chop.

Der Soft-Chop wird entweder durch ein leichteres, Sul Tasto anwenden der Hard-Chop-Technik generiert, oder aber mittels Aufheben des Bogens von der Saite nach einem Hard-Chop. Hier die Notation des Hard-Chop - und Soft-Chops:

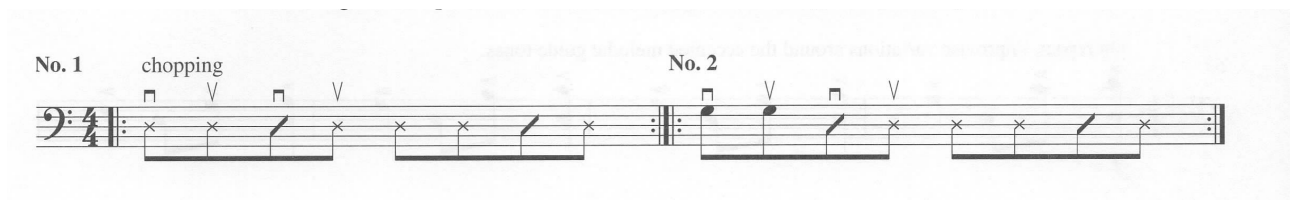


Abbildung 34,
Braun, Stephan, „Krakow“ Vorwort in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 20, Boston 2017.

Die gängigen Zeichen für Abstrich und Aufstrich bleiben bei der Notation des Chops erhalten - sie geben an, ob der Bogen auf die Saite gesetzt oder abgehoben werden soll. Das Zeichen für Aufstrich verdeutlicht das Abheben von der Saite, Abstrich das Auflegen des Bogens.

„Krakow“ von Stephan Braun ist eine „Caprice for Chopping“, die in „Contemporary Cello Etudes“ zu finden ist. Sie verdeutlichen das Prinzip des Choppings sehr einfach: Die musikalische Kernidee ist ein 8tel-Pattern, zwei gespielte Noten auf 1 und eins-und, gefolgt von einem Hard-Chop und einem Soft-Chop:

¹⁹⁴ Schmidt, Angela, S. 58. und
Block, Mike, *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 12, Boston 2017.



Abbildung 35,
Braun, Stephan, „Krakow“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 22, Boston 2017.

Die Kernidee erfährt in Takt 21 seine erste Variation, da wird nämlich das 8tel-Chop-Pattern auf ein 16tel-Pattern ausgeweitet.

Hier begegnen wir einem Hard-Chop gefolgt von drei Soft-Chop. Die Chops auf der 2. und 4. 16tel werden mittels Abheben des Bogens von der Saite erzeugt, während der Soft-Chop mit dem Abstrich-Zeichen durch tatsächliches, leichteres Auflegen des Bogens auf der Saite erzeugt wird.



Abbildung 36,
Braun, Stephan, „Krakow“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 22, Boston 2017.

Das ist die dem Chopping zu Grunde liegende Technik. Die Variationen und Kombinationsmöglichkeiten dieser Spieltechniken - solo und im Ensemble - sind mannigfaltig und werden immer weiter ausgebaut und verändert.

Der Chop in Anwendung

Das „Turtle Island String Quartet“ - Darol Anger war Mitglied dieses Jazz-Streichquartetts - verwendet die Chopping-Technik um den Mangel eines Schlagzeuges auszugleichen. Hier choppt auch der Cellist, Mark Summer, der ebenfalls einige Etüden zu den „Contemporary Cello Etudes“ beitrug. Auf dem Album „Who do we think we are?“ (1994) auf Titel 3 „Who do you think you

are?“ erklingt diese Technik in eindrucksvoller Energie.¹⁹⁵ Zweite Geige, Viola und Violoncello bilden das akkordische und rhythmische Element, während die erste Geige das Thema spielt (ab 00:06min). Durch die verschiedene rhythmische Positionierung der Chops entsteht ein sehr dichter Teppich, der stark an den Groove eines Rocksongs erinnert.

Auf der selben CD findet sich der Titel „Seven Steps to Heaven“¹⁹⁶. Bei diesem Lied handelt es sich um einen Jazz-Standard, der sich auch im Real Book finden lässt und zum allgemeinen Kanon der Jazzliteratur zählt.¹⁹⁷ Nach einem ausgesetzten Thema (00:01-00:50) geht es direkt in das Solo des Viola-Spielers (00:51- 01:41) . Eine Violine übernimmt die Chops und akzentuiert den 2. und 4. Schlag jedes Takts, die zweite Violine spielt die Akkorde in Doppelgriffen und der Cellist Mark Summers spielt die Walking-Bass-Linie. Der Akzent auf den 2. und 4. Schlag, der durch das Chopping passiert, ahmt das Ride-Becken bzw. die Snare-Drum eines Schlagzeugers nach und trägt so zu der rhythmischen Formel des Swing bei, der im Jazz weite Verbreitung findet und auch bei der Originalaufnahme des Songs „Seven Steps to Heaven“¹⁹⁸ erklingt.

Das „Turtle Island String Quartet“ haben die Technik des Chopping über die Jahre ihres Bestehens erweitert und gerade in der Quartett-Formation zu neuen klanglichen Ebenen geführt.

Der amerikanische Cellist Ben Sollee verwendet die Chopping-Technik ebenfalls, diesmal jedoch in einem populärmusikalischen Kontext. Sein Song „Letting Go“ (2013) findet sich auf dem Soundtrack des Filmes „Killing Season“ (2013) mit Robert DeNiro und John Travolta. „Letting Go“ basiert auf einem Chop-Groove in F-Dur, der sowohl harmonisches als auch rhythmisches Fundament bietet. Sollee begleitet seinen Gesang selbst am Cello - das Grundpattern ist der Etüde „Krakow“ sehr ähnlich. Die Strophen werden mit dem Chop-Groove begleitet, der Refrain ist eine folkartige Linie in Doppelgriffen, die ebenfalls der Begleitung des Gesangs dient. Sollee hat mit diesem Song einen gewissen Grad an Bekanntheit - vor allem in den Vereinigten Staaten - erreicht, sein Video zu „Letting Go“ hat immerhin über 160.000 Views auf „youtube“ (Stand 12. April 2017)¹⁹⁹.

¹⁹⁵ Turtle Island String Quartet, Who Do We Think We Are?, Windham Hill Records 1994.

¹⁹⁶ Turtle Island String Quartet, Who Do We Think We Are?, Windham Hill Records 1994.

¹⁹⁷ The Real Book, S. 356.

¹⁹⁸ Davis, Miles, Seven Steps to heaven, Colombia Records 1963.

¹⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=zBW0ScWx0P4>, 12. April 2017.

2.2.2. erweiterte Pizzicato-Techniken

Die Aufwertung des Pizzicato, das in den klassischen Cello-Schulen eher stiefmütterlich behandelt wird, findet auch im Jazz bzw. der improvisierten Musik statt. Durch Pizzicato-Techniken, die von Gitarre oder Kontrabass ausgeliehen und an das Cello angepasst werden, ergeben sich neue Arten, das Violoncello einzusetzen. Die Adaptionen wirken sich auf Haltung der rechten Hand und auf das Greifen in der Linken gleichermaßen aus. „Contemporary Cello Etudes“ führt viele dieser pizzicato Techniken vor.

2.2.2.1. Fingerstyle-Pizzicato

Fingerstyle ist eine Art und Weise, die Gitarrensaiten einzeln mit den Fingern der rechten Hand anzuschlagen. Diese Technik findet sich sowohl in der klassischen Gitarrenliteratur, als auch im Folk und dem populären Bereich.

Umgelegt auf das Violoncello muss die Haltung der rechten Hand überdacht werden. Mit der klassischen Haltung der Hand im ungefähren 90Grad Winkel zum Griffbrett haben nicht alle nötigen Finger die Möglichkeit Kontakt mit den Saiten aufzunehmen.²⁰⁰ Weiters wird beim Fingerstyle auch der Daumen zum Einsatz gebracht - die klassischen Celloschulen sehen vor, dass der Daumen meistens auf der rechten Seite des Griffbretts ruht, um der gesamten Hand Stabilität zu geben.²⁰¹ Nur beim Spielen von Mehrstimmigen Akkorden darf auch der Daumen zum Einsatz kommen.²⁰² Die rechte Hand sollte also für diese Technik parallel zum Griffbrett sein, so, dass alle Finger fast den selben Weg zu den Saiten zurücklegen müssen. Sie sollte so über dem Griffbrett gehalten werden, dass bloß die Finger Kontakt mit den Saiten haben. Zur Erleichterung kann der Unterarm am Corpus des Cellos abgelegt werden.²⁰³

Die Notation für die rechte Hand bezeichnet den Daumen mit „T“ (= thumb), Zeigefinger mit 1 und Mittelfinger mit der Ziffer 2. Diese Angaben befinden sich unter den zu spielenden Noten und geben Aufschluss darüber, wie das Pattern zu spielen ist. Mike Block bearbeitete das bekannte Prelude von Bach's Cello Suite in G-Dur und schrieb eine Fingerstyle Pizzicato Etüde - „Prelude to a Dream“:

²⁰⁰ Alexanian, Cello Technique, S. 99.

²⁰¹ Alexanian, Cello Technique, S. 99.

²⁰² Alexanian, Cello Technique, S. 102.

²⁰³ Braun, Stephan, „Cradle Song“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 6, Boston 2017.



Abbildung 37,
Block, Mike, „Prelude to a dream“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 70, Boston 2017.

Die Basstöne übernimmt der Daumen, die restlichen, den Akkord definierenden werden von Zeige- bzw. Mittelfinger gespielt. Die Motivik von Bachs Suite - die Arpeggien, die fast den gesamten Tonraum des Cellos ausnützen - verwendet Block, um seine Fingerstyle-Technik vorzustellen. Die einzelnen Töne der Arpeggien sollen nun als einzelne Pizzicato-Anschläge ausgeführt werden.

Hier begegnen uns auch zum ersten Mal Pull-Offs²⁰⁴, ebenfalls eine Technik aus der Welt der Gitarre. Die Pull-Offs sind Pizzicatos mit der linken Hand, indem der bereits angeschlagene Ton durch das schnelle Abziehen des Griffingers erniedrigt wird (notiert mittels eines Bindebogens und dem Zeichen „+“). Zu dieser Spieltechnik jedoch später mehr.

„Prelude to a Dream“ folgt grundsätzlich der formalen und harmonischen Struktur seiner Vorlage, stellt aber die Spieltechnik in den Mittelpunkt und nimmt diesbezüglich Änderungen vor. Schon der erste Takt weicht von der Original-Suite ab, um die Technik gleich einmal vollständig vorzustellen:



Abbildung 38
Block, Mike, „Prelude to a dream“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 70, Boston 2017.

²⁰⁴ Block, Mike, „Prelude to a dream“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 70, Takt 4,5,8 f., Boston 2017.

Die Bewegung im Original von Bach sieht so aus:



Abbildung 39

Takt 1 & 2 aus Johann Sebastian Bach „Prelude in G-Dur“ in *Sechs Suiten für Violoncello*, Wiesbaden

Der Schritt vom „h“ zurück zum „a“ hätte auch mittels eines Pull-Offs realisiert werden können, Block wollte aber offensichtlich dem Spieler am Anfang gleich einen Eindruck der kompletten Spieltechnik geben.

Eine zweite Übung aus „Contemporary Cello Etudes“ ist von Stephan Braun geschrieben und befasst sich nun mit der Kombination aus Akkorden und Einzeltönen mittels Fingerstyle-Pizzicato. „Cradle Song“ ist ein Stück in langsamem Tempo. Hier übernimmt der Daumen am Anfang die Funktion des Wechselbasses, in dem er auf die Zählzeiten 1,2,3 und 4 jeweils Grundton bzw. Quinte dazu spielt.

Lento ♩ = 60

Emi Dsus4 D Emi Dsus4 D

pizz. *p*

5 G Cmi/G D7/G G/B CMa7(#11) G/B FMa7(#11) Emi Dsus4 D

mp

9 CMa7(#11) Bmi E7 Ami D7 G D7/A Bb°7 G/B

mf

Fingerings: 2 1 4 2 2 3 1 4 2 2 1 1 4 2 2 3 1 4 2 1 0 0 2 3 1 2 3 1 3 2

Abbildung 40

Braun, Stephan, „Cradle Song“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 7, Boston 2017.

Die linke Hand übernimmt das Greifen der Teils recht komplexen Jazz-Akkorde. Diese Art der Spieltechnik - die Kombination von Akkorden, Doppelgriffen und Melodien - eröffnet wieder neue Wege der Begleitung von Sängerinnen oder Mitmusikern.

Fingerstyle Pizzicato in Anwendung

Die Möglichkeiten diese Technik zum Einsatz zu bringen sind - ähnlich wie beim Chopping - nicht enden wollend. Neben der Technik in reiner Form gibt es auch eine Vielzahl an Kombinationen und Abwandlungen, die ein genaues Eingrenzen oft schwierig macht. Viele Cellisten kombinieren die Fingerstyle-Technik mit dem Bass-Pizzicato und realisieren so Grooves und Akkordfolgen gemeinsam.

Der oben bereits erwähnte Ernst Reijseger verwendet diese ausgeprägte Form des Pizzicatos in einer weiteren Bearbeitung von Bachs' „Prelude“ der G-Dur Sonate (diesmal nicht von Mike Block bearbeitet, sondern von dem Pianisten und Komponisten Uri Caine).²⁰⁵ Harmonisch verlässt diese „Variation for Cello Solo“ den vorgegeben Rahmen noch weiter und erkundet die Möglichkeiten des Cellos und der Spieltechnik.

„Zikker“²⁰⁶, eine Komposition von Eugene Friesen, versetzt das Cello samt dem Zuhörer in die Klangwelt Indiens. Die Nummer beginnt mit einem langsamen Tabla-Rhythmus, begleitet von gestrichenen Flageolletttönen des Cellos (00:00 - 00:55). Nach dem Intro gesellt sich das pizzicato gespielte Violoncello dazu, das Akkord-Arpeggien übernimmt und sich rhythmisch auf die ungerade Metrik des Tabla-Spielers legt.

Von Erik Friedlander finden sich einige YouTube-Videos, in denen er diese Form des Pizzicatos verwendet. Eine Live-Version seines Stückes „King Rig“ aus dem Jazzclub „The Stone“ gibt Aufschluss darüber, wie er diese Technik einsetzt.²⁰⁷ Friedlander spielt „King Rig“ mit einem schnellen Groove, indem er den Daumen dazu nützt, eine schnelle Basslinie auf C- und G-Saite zu zupfen und Zeige- und Mittelfinger den Rest des Akkordes bzw. die Moll-Melodie übernehmen. Friedlander, der für seine ausgefeilte pizzicato Technik bekannt ist, schafft es also, drei musikalische Elemente - Bassfunktion, Akkord und Melodie - in seiner rechten Hand zu vereinen.

²⁰⁵ Caine, Uri, „Variation for Cello Solo“ auf *The Goldberg Variations*, Winter&Winter 2000.

²⁰⁶ Friesen, Eugene, „Zikker“ auf *In the shades of Angels*, Fiddletalk Music 2003.

²⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=yvTqd-hWYpY>, 21. Juni 2018.

2.2.2.2. Strumming

Strumming ist abermals ein Gitarrentechnik, die auf das Violoncello umgelegt wird. Die Definition von „to strum“ im Oxford Dictionary lautet: *Play (a guitar or similar instrument) by sweeping the thumb or a plectrum up or down across the strings.*²⁰⁸

Im Fall des Cellos wird kein Plektrum verwendet, sondern der Daumen und der Nagel des Zeigefingers oder Daumens.²⁰⁹ Anders als die Technik des Fingerstyle-Pizzicatos werden hier die Saiten nicht mit einzelnen Fingern, sondern mittels einer Wischbewegung der rechten Hand angeschlagen. Durch das Greifen eines Akkordes der linken Hand ergibt sich so ein Gitarre-artiger Akkord. In seiner Komposition „The Blue Danube in Budapest“ unterscheidet Mike Block zwei Arten des Strumming: die etwas weichere Variante mittels dem fleischigen Teil des Daumens (mit Abstrich notiert) und die härter klingende Ausprägung mit dem Nagel des Daumens (mit Aufstrich notiert).

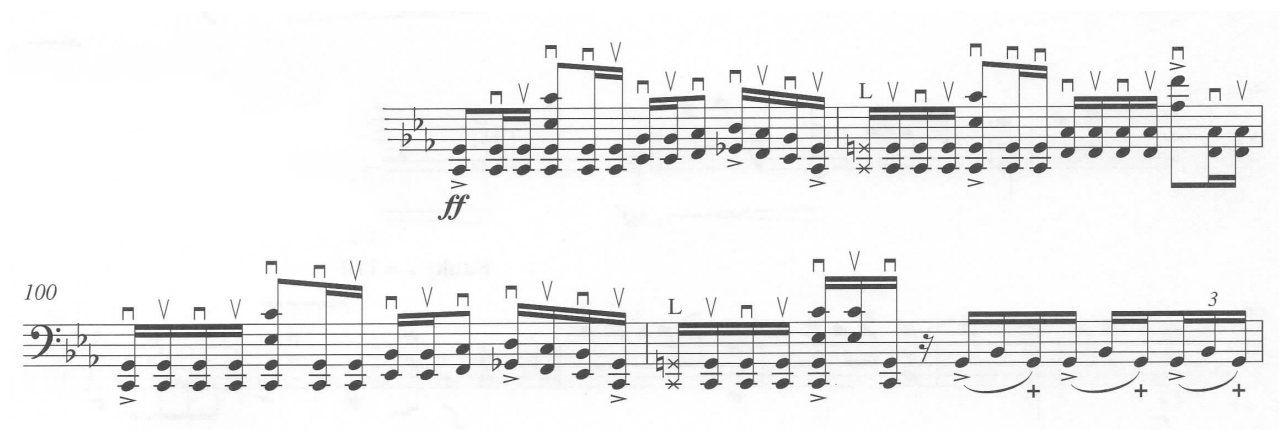


Abbildung 41
Block, Mike, „The Blue Danube in Budapest“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 92., Boston 2017.

Eine weitere Form des Strumming“, auf die in den „Contemporary Cello Studies“ nicht eingegangen wird, bedient sich dem Zeigefinger, der genauso wie der Daumen über die Saiten geführt wird.

²⁰⁸ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/strum>, 4. Juli 2018.

²⁰⁹ Block, Mike, „The Blue Danube in Budapest“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 92., Boston 2017.

Block vermischt in seiner Komposition Strumming und Fingerstyle-Akkorde und stellt die zwei verschiedenen Klangfarben dieser Technik gegenüber: auf einen durchgeschlagenen, gestrummten Akkord folgt zumeist ein normal bzw. fingerstyle ausgeführter Akkord: der unterschiedliche Charakter der Techniken - Strumming als schwerer, behäbiger und Fingerstyle als leichter, definierter - wird mittels des 3/4 Taktes und des tänzerischen Walzers gezeigt.



Abbildung 42

Block, Mike, „The Blue Danube in Budapest“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 92., Boston 2017.

Die Akkorde mit dem Arpeggio-Zeichen sollen gestrummt, die restlichen mittels Fingerstyle-Pizzicato, also einzeln gespielt werden.

Strumming in Anwendung

Mittels Strumming öffnet sich die Türe in die Welt des Cellos als Harmonieinstruments weiter. Viele Cellisten setzen diese Technik vermehrt ein, um Akkorde und verschiedene Voicings darzustellen.

Auf seinem Album „West“ (2014) eröffnet Vincent Courtois mit der Komposition „So Much Water (so Close to Home)“ mit einem geschlagenen E-Moll Akkord. Es handelt sich hier bereits um eine Mischform aus Strumming und Fingerstyle, da Courtois mit dem Daumen den Basston anschlägt und der Zeigefinger die oberen Töne mittels Strumming übernimmt. Courtois durchläuft so einige Akkorde. Gegen Ende der Komposition erklingen mehrere Cellostimmen auf einmal über dem Fundament der geschlagenen Harmonien - die Aufteilung Harmonie- und Melodieinstrument findet hier alleine im Rahmen des Violoncellos statt.

„Cayuga“ von Hank Roberts ist ein Solo-Stück für Violoncello, das die Technik des Strumming ebenfalls aufgreift. Roberts Stück beginnt gleich mit gestrummten Akkorden, abgewechselt mit

einer Melodie, die er mittels Basshaltung-Pizzicato spielt. Hier kommt neben dem Daumen auch vermehrt der Nagel des Zeigefingers zum Einsatz um einen härteren, an ein Gitarrenplektrum erinnernden Sound zu erzeugen.²¹⁰ Noch eine Variation ist hier integraler Bestandteil der Komposition: neben dem Strumming mit klingenden Akkorden gibt es auch den rein perkussiven Sound, wenn der Akkord in der linken Hand abgedämpft wird - der Klang erinnert etwas an Chopping.²¹¹ Diese Muted Strumming Technik ist wieder von der Gitarre ausgeborgt und wir kennen sie schon von Berios „Sequenza XIV“.

2.2.2.3. Basshaltung

Eine weitere wichtige Erweiterung des Pizzicatos am Violoncello stammt aus der Welt des Kontrabass'. Dieses Instrument wird im Jazz bzw. dem Folk zumeist gezupft gespielt, um der jeweiligen Formation, in der es zum Einsatz kommt, das nötige Fundament zu bieten.²¹² Durch diese Funktion als Bassinstrument, muss der gezupfte Ton laut und wuchtig gespielt werden, um sich in der Band gegen die anderen Instrumente durchzusetzen.

In einem sehr instruktiven Video (derer es viele gibt) erklärt der Jazz-Bassist Joe Patittucci die Haltung der rechten Hand beim Pizzicato.²¹³ Zuerst sollen Zeige und Mittelfinger aneinander gedrückt das Pizzicato ausführen um dem Spielen der Saite mehr Kraft zu verleihen. Der Zeigefinger soll das Pizzicato mit der größtmöglichen Auflagefläche („fleshy part of the finger“) ausführen (00:45). Außerdem soll die Bewegung den ganzen Arm des Spielers umfassen (00:52).²¹⁴ Nach dem Pizzicato sollen Zeige- und Mittelfinger auf der Saite unter der gezupften ankommen und dort kurz verweilen („resting stroke“, 01:18). Ein wichtiger Merksatz den Patittucci in seinem Video einführt ist „Pulling the sound out of the bass“ (02:14) - also das Ziehen des Klanges aus dem Bass. Es beschreibt die Bewegung, die der gesamte Arm beim Pizzicato-Spielen ausführt.

Umgelegt auf das Violoncello gilt die selbe Grundtechnik wie beim Kontrabass: Der Zeigefinger soll fast parallel zur Saite aufgelegt werden und - unterstützt vom Mittelfinger - mittels einem Zug in Richtung der Handfläche einen lauten, bassartigen Ton erzeugen. Variationen dieser Technik -

²¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=zenAh15YoU4>, Min. 00:00:17, 4. Juli 2018.

²¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zenAh15YoU4>, Min. 00:00:01, 00:00:25, 4. Juli 2018.

²¹² Berendt, Jazzbuch S. 564.

²¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=aGHLKj-TvBc>, 19. April 2017.

²¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=aGHLKj-TvBc>, 19. April 2017.

das Spielen mit Zeige- und Mittelfinger bei schnelleren Passagen zum Beispiel - gibt es viele und werden von den ausführenden Cellisten je nach Spielsituation angewendet und angepasst.

Es gibt für diese Technik keine eigene Übung in den „Contemporary Etudes for Violoncello“, obwohl die überwiegende Mehrzahl dieser Cellistinnen und Cellisten die Technik regelmäßig verwenden. Grund dafür könnte die geringe Komplexität der Spieltechnik sein. Choppfen und Fingerstyle erfordern ein hohes Maß an Koordination und Übung während das Ändern der Handhaltung scheinbar nur ein Gewöhnungssache ist. Ein weiterer Grund könnte sein, dass diese Technik nicht mehr als besonders bzw. neu wahrgenommen wird und schon Voraussetzung ist, wenn man sich dem Violoncello aus Richtung des Jazz‘ nähert.

Einzig die Komposition „The Rake“ von Jacob Szekely geht kurz auf die Handhaltung der rechten Hand ein.²¹⁵ Jedoch befasst sich dieses Stück mit Groove-Aspekten des Funk und ist als advanced Übung schon sehr weit hinten in der Sammlung zu finden. Außerdem kombiniert „The Rake“ diese Basshaltung bereits mit Pull-Offs, Hammer-Ons und weiteren rhythmischen und tonalen Spielarten, die für einen Einsteiger schlicht zu schwer sind.

Anwendung der Basshaltung

Bei der Betrachtung des Cellos außerhalb klassischer Musikformen begegnet es uns ja in vielen Formationen und Genres. Die geänderte Haltung der rechten Hand beim Pizzicato hat sich aber mittlerweile fast überall durchgesetzt und wird in verschiedensten Ausformungen eingesetzt.

Neben dem Einsetzen der Spieltechnik lässt sich feststellen, dass das Violoncello auch eine funktionelle Neudeutung erfährt: vom Melodieinstrument weg bewegt es sich in Richtung des Kontrabasses und übernimmt - in Formationen, in denen es sich ob des Tonumfangs ausgeht - die Funktion des Fundaments.

Der Cellist Ernst Reijseger zum Beispiel setzt das Cello oft in Weltmusikkontexte und widmet sich intensiv afrikanischen Musikformen. Als Beispiel sei hier die Nummer „E Konkon“ zu nennen, die auf dem Album „Count till Zen“ (2015)²¹⁶ zu finden ist. Die Besetzung besteht aus Gesang, Daumenklavier, Klavier und Violoncello. Reijseger spielt hier sein fünf-saitiges-Cello mit der tiefen

²¹⁵ *Rather than releasing the pizzing finger with an upward motion from the instrument (as we do in classical pizz technique), raking involves plucking through the string to the right so the finger immediately engages the next lower string, Szekely, Jacob, „The Rake“ in Contemporary Cello Etudes, S. 102, Boston 2017.*

²¹⁶ Reijseger, Ernst, *Count till Zen*, Winter&Winter 2015.

F-Saite, was in der Funktion als Bass sehr hilfreich ist. Fundament der Komposition ist ein immer wiederkehrendes, repetitives Basspattern in F-Dur, das Reijseger spielt und manchmal mit kleinen Fills umspielt. Auf diesem Fundament bauen Klavier und Gesang langsam die Nummer auf. Der härtere Anschlag und die Präsenz des Tons lassen auf die Verwendung dieser Spieltechnik auch ohne visuelle Eindrücke schließen. Bestätigung findet man auch in den Live-Auftritten Reijsegers. Zu hören und zu sehen ist dies in der Komposition „Do You Still?“, aufgeführt bei dem Festival „La Dynamo de Banlieues Bleues“ im Jahr 2008.²¹⁷ Bei Minute 1:53 des Videos legt Reijseger den Bogen zur Seite um sein Solo pizzicato weiter zu spielen. Bei Minute 2:14 wird die Haltung der rechten Hand gezeigt: Reijseger hält hier die Hand, wie Petrucci in seinem Video erklärt hat, schräg um möglichst viel Fleisch auf die Saite zu bringen. Er hält die Finger starr und wechselt die Anschläge von Zeige- und Mittelfinger ab. Der daraus entstehende Sound erinnert stark an den eines solierenden Kontrabasses.

Auch in Jazz-Kontexten, in denen das Violoncello zum Einsatz kommt findet sich die Basshaltung häufig. Das bereits besprochene „Turtle Island String Quartet“ veröffentlichte im September 2017 ein Video gemeinsam mit der Sängerin Cyrille Aimee.²¹⁸ Der Song „Let’s Live Again“ ist der Welt des Jazz bzw. des „Great American Songbooks“ zuzuordnen und bedient sich dem rhythmischen Idiom des Swing. Der Cellist Malcom Parsons legt nach einer gestrichenen Einleitung zu dem Stück den Bogen zur Seite und begleitet die Sängerin nun mit einer Walking Bass Linie, die er mit Zeige und Mittelfinger der rechten Hand realisiert.²¹⁹

2.2.2.4. Tapping, Hammer-On und Pull-Offs

Die Techniken, die bisher besprochen wurden befassten sich alle mit der rechten Hand des Ausführenden. Jedoch auch die linke Hand wird in neuer Art und Weise eingesetzt. Wie in der Etüde von Garth Knox bereits zu sehen war, scheut auch die neue Musik nicht davor zurück, die linke Hand des Spielenden in neuen Techniken zu stoßen und so andere musikalische Ergebnisse zu erzielen.

Hier seien die Techniken Tapping und Hammer-On bzw. Pull-Offs erklärt.

²¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=UjxRPOTrvy8>, 8. Mai 2017.

²¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=hYl2w9EIToQ>, 4. Juli 2018.

²¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=hYl2w9EIToQ>, 4. Juli 2018, Min. 00:00:17.

Tapping

Tapping beschreibt eine pizzicato Technik der linken Hand. Hier wird die nicht schwingende Saite durch schnelles Aufsetzen eines Griffingers zum Schwingen gebracht. Tapping kommt oft auf den tieferen Saiten des Cellos zum Einsatz. Dieser Umstand ist der Dicke der C und G-Saite geschuldet; Tapping auf den oberen Saiten klingt nicht so massiv und durchdringend, da die Saiten zu dünn sind. In der Etüde „My Toy City“ von Stephan Braun in den „Contemporary Cello Studies“ wird Tapping vorgestellt:



Abbildung 43

Braun, Stephan, „My Toy City“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 60., Boston 2017.

Die so gespielte Basslinie wird zunächst von einer sechzehntel Bewegung im Bogen begleitet und ändert sich dann zu einem komplexeren Chopping-Pattern, das ebenfalls von der Basslinie



Abbildung 44
Braun, Stephan, „My Toy City“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 60., Boston 2017.

untermalt wird (Abbildung 44). In Takt 25 der Etüde werden nicht nur einzelne Bassnoten, sondern sogar zwei Töne auf zwei Saiten getappt, die mit den gestrichenen Noten sogar einen 3-stimmigen Akkord ergeben (Abbildung 45).



Abbildung 45
Braun, Stephan, „My Toy City“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 60f., Boston 2017

Das Eigengewicht der Hand soll genutzt werden um diese Technik möglichst ohne große Anstrengung auszuführen.²²⁰ Die Notation des Tappings wird hier mittels „+“ durchgeführt - ein verwirrender Umstand, wie wir später noch heraus finden werden.

Durch die Kombination aus Tapping und - im Fall dieser Etude - Chopping wird das Violoncello zur einer Mischung aus Schlagzeug und Kontrabass umfunktioniert.

Die Klangeigenschaften eines getappten Tones unterscheiden sich stark von einem z.B. mittels Basshaltung gespielten Tones. Getappte Töne sind zumeist sehr kurz, da der Anschlag auf der Saite mit dem Grifffinger nicht so intensiv ist wie durch das Zupfen mit der rechten Hand. Durch den Anschlag auf der Saite ergibt sich neben dem Ton noch ein perkussives Element, das im Fall von „My Toy City“ die rhythmische Komponente des gesamten Stückes unterstreicht.

Tapping macht den Ausführenden um einiges flexibler - die rechte Hand kann für andere Tätigkeiten (Spiel mit dem Bogen, Pizzicato der übrigen Saiten, perkussives Spiel auf dem Corpus etc.) verwendet werden, ohne dass auf die Bassfunktion verzichtet werden muss.

Hammer on und pull offs

Diese zwei Techniken befassen sich mit der bereits schwingenden Saite und bilden ein Begriffspaar, da sie sich der selben Technik widmen: dem Aufsetzen bzw. Abziehen des Griffingers von der Saite. In „Slap“, einer Etüde von Eugene Friesen, werden diese zwei Techniken vorgestellt und beschrieben (sh. Abbildung 46)

Pull-offs sind Pizzicatos der linken Hand, die wir bereits aus der Klassik kennen. Hammer ons sind vergleichbar mit Tapping, werden aber zumeist auf einer bereits schwingenden Saite ausgeführt und können auch auf den höheren Saiten um Einsatz kommen. Der Unterschied zur klassischen Technik ist, dass die Pull-offs und Hammer-ons in einem rhythmischeren Kontext - zumeist einem Groove - eingesetzt werden.

Friesen nennt als Inspiration für diese Techniken und die Etude die afrikanischen Instrumente Kora und das Daumenklavier, die beide stark vom Zusammenspiel der rechten und linken Hand leben.

²²⁰ „...flinging your hand and wrist into the fingerboard, using your hand's natural weight instead of muscular force“. Braun, Stephan, „My Toy City“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 60., Boston 2017.

Umgelegt auf das Cello ergibt sich so ebenfalls ein Zusammenspiel der rechten und linken zupfenden Hand.²²¹

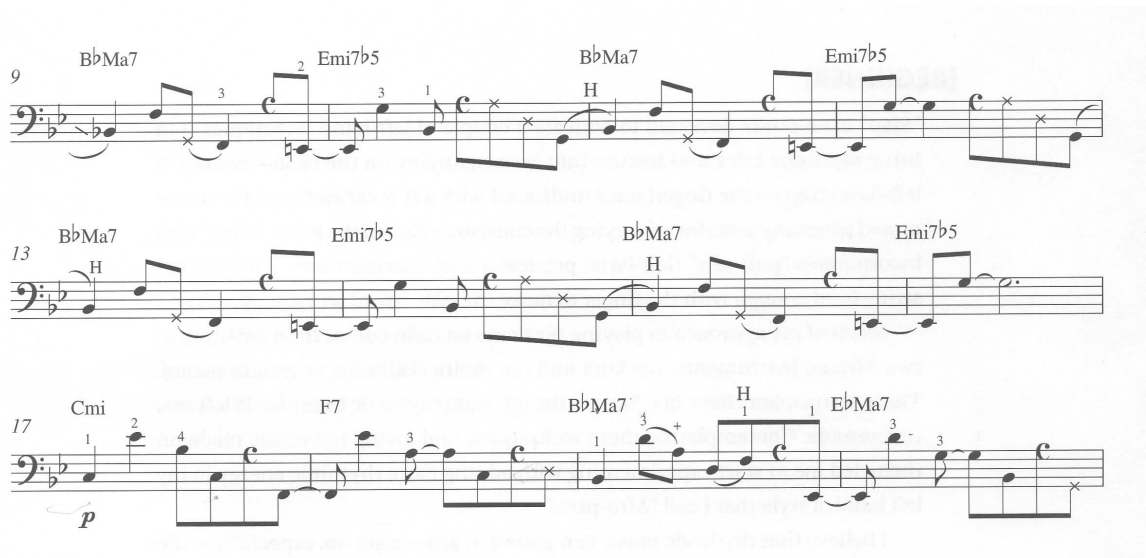


Abbildung 46
Friesen, Eugene, „Slap“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 9., Boston 2017.

Die Technik Hammer-On ist mit einem „H“ und einem Bindebogen notiert: der Ton am Beginn des Bindebogens soll mit dem Finger gezupft werden, der darauffolgende soll mittels raschem Aufsetzen des Griffingers die Saite abermals anschlagen und so die Schwingung der Saite verlängern und den gegriffenen Ton zum Erklingen bringen.

Pull-Offs werden mittels „+“ - Zeichens und Bindebogen notiert.²²² Pull-Offs sind Pizzicatos der linken Hand, der Ton am Beginn des Bindebogens wird mit dem Finger der rechten Hand gezupft, der Ton danach soll mittels Abziehens und gleichzeitigem Zupfen des Griffingers erzeugt werden. Hammer-Ons und Pull-Offs sind, ähnlich wie Tapping, sehr geräuschvolle und rhythmisch einsetzbare Techniken.

Mittels dieser beiden Techniken lassen sich auch sehr schnelle pizzicato Linien leichter realisieren - der Ausführende spart sich einen Anschlag pro zwei Achtelnoten. Außerdem kann eine Mischung aus Hammer-On, Pull-Off und Basshaltung der rechten Hand zu sehr Groove-betonten Ergebnissen

²²¹ Friesen, Eugene, „Slap“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 9., Boston 2017.

²²² Es handelt sich hier, im Gegensatz zum „tapping“-Zeichen um eine normale Version des Plus - das „tapping Plus“ ist ein mit Schrifteigenschaft „fett“ gedrucktes. Dieser Umstand kann für einige Verwirrung sorgen und zeugt von der nicht Vereinheitlichung dieser Spieltechniken: nicht einmal im selben Lehrbuch findet sich eine einheitliche Notation!

führen: Die bereits besprochene Funk-Etüde „The Rake“ von Jacob Szekely vereint diese beiden Elemente.²²³

2.2.3. Phrasierung mit dem Bogen

Wie bereits am Beginn erwähnt, ist die Phrasierung des Bogens ein wichtiger Aspekt, wenn es um die Besprechung von Jazz und Groove-basierenden Musikformen geht; aber auch die improvisierte Musik wartet mit neuen bzw. anderen Strichtechniken und Anforderungen an die Bogenführung auf. Der oft angeführte klassische Ton eines Cellisten hat natürlich mit der Bogenführung und Technik zu tun, der im Studium viel Raum und Aufmerksamkeit geboten wird. Die Cello-Schule von Diran Alexanian bietet dem Thema Bogen und seiner Technik in insgesamt sieben Kapiteln, der Pizzicato-Technik wird ein Kapitel gewidmet.²²⁴ Auch David Poppers Etüden für Violoncello, „Die Hohe Schule des Violoncellospiels“ wartet ausschließlich mit Arco-Etüden auf; verschiedene Bindungen, verschiedene Bogentechniken (staccato, legato etc.) werden trainiert um einen möglichst sicheren und stabilen Umgang mit dem Bogen zu gewährleisten.²²⁵

Die Anforderungen an einen „contemporary Cellist“ bzw. einen Cellisten, der sich improvisierter und Groove-basierter Musik widmet, sind jedoch andere als in der Klassik. Die „Contemporary Cello Etudes“ bieten zwei Etüden zur Bogenphrasierung an: „Bibi’s Blues“ von Mark Summer und „BeBop Bowing“ von Matt Turner. Beide widmen sich dem Swing und der damit einhergehenden Bogenphrasierung und beide bieten unterschiedliche Konzepte dafür an.²²⁶ Wie bereits erwähnt ist die Phrasierung im Jazz eine sehr individuelle und persönliche Geschichte und für viele Musiker ein sich ständig verändernder Prozess - dies gilt auch für das Violoncello.

Mark Summer unterteilt die Swing-Achtelphrasen in kleine Bausteine und verwendet eine spezielle Art der Bindung: Die erste Achtel des Taktes ist frei gestellt, die zweite ist an die dritte gebunden, die vierte und fünfte sind wieder frei, sechs und sieben aneinander gebunden, die letzte wieder frei (sh. Abbildung 47).

²²³ Szekely, Jacob „The Rake“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 104., Boston 2017.

²²⁴ Alexanian, Cello Technique, Inhaltsverzeichnis.

²²⁵ Popper, David, Hohe Schule des Violoncello-Spiels, Op.73, Leipzig 1905.

²²⁶ Abermals ein Beispiel für die Schwierigkeit, ein einheitliches Bild des Violoncellos zu zeichnen.

Summer's Einteilung der Achtelnoten sei also widersinnig und der Phrasierung nicht zuträglich.²³⁰

Turner fasst die Achtelketten in seiner Etüde meistens zu dreier Gruppen zusammen und betont so ebenfalls das Swing-Feeling, jedoch von einer anderen Seite: durch Dreier-Gruppierung geht er auf das Spannungsverhältnis zwischen Triolen und Achtelnoten ein, das im Swing ebenfalls eine wichtige Rolle spielt.

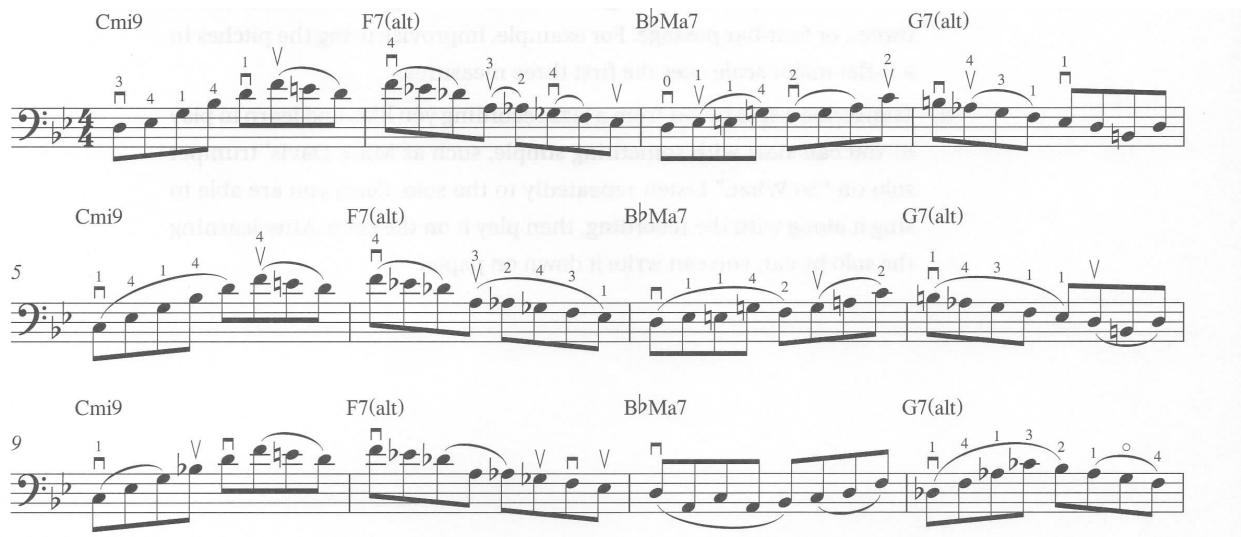


Abbildung 48

Turner, Matt, „Bebop Bowing“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 78., Boston 2017.

Während bei Mark Summer selten einzelne Achtelnoten vorkommen, schreibt Turner diese sehr häufig, ohne aber darauf einzugehen, wie genau diese zu gestalten sind.

Was beide Konzepte jedoch vereint, ist der Kontakt von Bogen und Saite. Dieser sollte auch bei Turner niemals verloren gehen. Auch sollten die Phrasen in der oberen Hälfte des Bogens gespielt werden um die Leichtigkeit und Gewandtheit des Bebop zu antizipieren.²³¹

Phrasierungsproblematik

Die zwei besprochenen Etüden widmen sich ausschließlich dem Swing und der Swing-Phrasierung - und wie ersichtlich war, gibt es hierfür kein einheitliches Rezept, diese Art der Bogenführung zu erlernen und durchzuführen. Für andere Arten von groove-basierenden Musikformen wie Funk, Rock oder Pop, gibt es keinerlei Schulen oder verschriftlichte Konzepte. Der Blick in die Praxis zeigt, dass jeder Cellist und jede Cellistin versucht, einen individuellen Zugang zu finden.

²³⁰ Dass Summer seinem Konzept auch bei höheren Tempi treu bleibt, kann der geschätzte Leser selbst nachprüfen: „Seven Steps to Heaven“ von der CD „Who do we think we are?“ beinhaltet ein Cello-Solo, das sich der Achtelbindung bedient; Turtle Island String Quartet, Who Do We Think We Are?, Windham Hill Records 1994.

²³¹ Turner, Matt, „Bebop Bowing“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 78., Boston 2017.

Courtois wählt, wie bereits ausgeführt, eher den Weg des klassischen Tons und spielt sein Solo über die rockige Komposition „Even Shorter Romantic Schoolgirl Song“ sehr gesanghaft und melodiös.²³²

Jacob Szekely, der ebenfalls für die „Contemporary Cello Etudes“ geschrieben hat, verwendet in dem Funk-Groove Stück „Dig“, das er im Trio mit Schlagzeug und Keyboards spielt, auch eher die Bindung, die Turner vorschlägt.²³³ Szekely überbindet seine Phrasen großteils über mehrere Achtel hinweg.²³⁴ Ich schreibe hier „großteils“ weil es auch einige Stellen gibt, in denen er die Achtel mittels der Doppelbindung spielt.²³⁵

Diesen zwei Beispielen können noch viele andere hinzugefügt werden. Phrasierung auf dem Violoncello scheint also ein sehr ungeklärtes Feld zu sein. Im Gegensatz zu den zahllosen Pizzicato-Techniken, die auch in den „Contemporary Cello Studies“ ausführlich beschrieben werden, gibt es nicht Ansatzweise so viele Techniken oder Übungen für den Bogen (neben Chopping, das aber keine Art der Phrasierung darstellt). Es scheint so, als ob der Bogen in den improvisierten und groove-basierten Musikformen die gleiche stiefmütterliche Behandlung findet, wie „pizzicato“ in den klassischen Celloschulen.

Über die Pizzicato-Technik scheint allgemeine Einigkeit zu herrschen: gerade die Basshaltung oder die Fingerstyle-Techniken sind überall vertreten und werden von den Cellisten so verwendet.

2.2.4. Singen und Spielen gleichzeitig

Eine weitere Technik, die in den „Contemporary Cello Etudes“ vorgestellt werden, ist das Singen und Cello-Spielen gleichzeitig. Zwei Übungen werden hierfür angeboten, „The Chicken“²³⁶, in der der Cellist singen und sich selbst mit Akkorden begleiten soll und „Going Home“²³⁷, die mittels einer Arco-Linie bzw. Doppelgriffen und Gesa149801498080ng gespielt werden soll.

²³² Erdmann/Rohrer/Courtois/Möbus, *Even Shorter Romantic Schoolgirl Song* auf *Ten Songs About Real Utopia*, Arjunamusic 2015.

²³³ <https://www.youtube.com/watch?v=Qj8c1X2ZwhQ>, 6. Juli 2018.

²³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Qj8c1X2ZwhQ>, Min 00:05:23, 6. Juli 2018.

²³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Qj8c1X2ZwhQ>, Min 00:05:49, 6. Juli 2018.

²³⁶ Block, Mike, „The Chicken“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 47., Boston 2017.

²³⁷ Block, Mike, „Going Home“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 83., Boston 2017.

In „The Chicken“ wird das Violoncello als Rhythmus-Gitarre eingesetzt, das im tiefen Register die Akkorde spielt und den Sänger so begleitet; das Chopping-Pattern kompensiert das fehlende Rhythmus-element - durch die Aufteilung Gesang, Akkord und Perkussion wird der so ausführende Cellist zu einer Ein-Mann-Band.

Auch für den Cellokontext neu ist die Beschaffenheit des Songs „The Chicken“; es handelt sich um eine Komposition aus dem populärmusikalischen Bereich. Schon die Noten sind in Verse, Prechorus, Bridge und Chorus unterteilt, die Strophe/Verse folgt sogar der sehr gängigen I-V-VI-IV Kadenz (hier in F-Dur, Abbildung 49), die bei vielen gängigen Popsongs Verwendung findet. Die Form des Songs läuft ebenfalls getreu den Regeln der Popmusik ab: Nach den ersten zwei Strophen und Refrains folgt die Bridge, die sich harmonisch in der Moll-Parallelen D-Moll aufhält.²³⁸ Danach folgt ein Doppel-Refrain, der piano (und hier sogar pizzicato gespielt werden soll) beginnt und gegen Ende eine dynamische Steigerung erfährt.

♩ = 65-80

VERSE 1

Why? oh why? Did _ you

mf

4

go a - cross _ the road? Why? oh

7

3 why? Did _ you know you had _ to go?

Abbildung 49

Block, Mike, „The Chicken“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 47., ab Takt 2-9, Boston

²³⁸ Block, Mike, „The Chicken“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 50., ab Takt 43, Boston 2017.

Das Cello spielt in Verse und Chorus die erwähnte, gehoppte akkordische Begleitung und steigt im ersten und zweiten Prechorus auf Arpeggien in Bb-Dur bzw. C6 um. Block nützt die begleittechnischen Möglichkeiten des Violoncellos in „The Chicken“ gekonnt aus und schafft es so, das Instrument als Gitarre- bzw. Schlagzeug-Ersatz vorzustellen.

Blocks' zweite Komposition „Going Home“ widmet sich dem Singen durch Begleitung mittels einer einzelnen Cellolinie, die sich eine Terz unter der Gesangslinie bewegt und später Doppelgriffen.²³⁹

The image shows a musical score for the piece "Going Home" by Mike Block. It is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The tempo/mood is marked "Molto Rubato". The score consists of three systems of music, each with a vocal line and a cello line. The lyrics are: "I'm go - ing home. I'm go - ing home to my dar - ling. I'm go - ing home to my dar - ling, home! O - ver the hills to my dar - ling. O - ver the hills I am climb - ing,". The dynamics are marked as *mp*, *mf*, *f*, and *mf*. The cello line provides a rhythmic accompaniment, often using double stops and arpeggiated figures.

Abbildung 50
Block, Mike, „Going Home“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 83., Boston 2017.

Der Komponist schreibt selbst in seiner Einleitung, dass diese Art der Begleitung des Gesangs schwierig ist, da die Intonation sowohl der Cello- als auch der Gesangstöne variabel sein kann (deshalb fällt die Übung auch unter die Kategorie „fortgeschritten“).²⁴⁰

Musikalisch ist die Komposition dem Folk zuzuordnen. Der Text befasst sich mit der Sehnsucht nach der daheim gebliebenen Geliebten des Sängers - eine „topos“ der Folkliteratur. Harmonisch befindet sich das Stück in G-Dur. Ein weiteres Indiz für die Einordnung in die Folk-Musik ist die

²³⁹ Block, Mike, „Going Home“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 83., Boston 2017.

²⁴⁰ Block, Mike, „Going Home“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 82., Boston 2017.

Behandlung und Schlichtheit der Singstimme: Sie ist in Terzen über der Cello-Begleitung gesetzt, es entsteht so ein sehr homogenes, wohlklingendes Stück Musik, das den diatonischen Rahmen nie verlässt. Andere, besondere Spieltechniken werden hier nicht verwendet.

Singen und Spielen in Anwendung

Singen und Spielen am Violoncello ist eine neuartige Kombination von Techniken, die das Cello aus dem klassischen Kontext herausheben.

Ein Beispiel aus der zeitgenössischen klassischen Konzertliteratur für Violoncello ist der zweite Satz der „Gramata Cellam“ (1978) von Peteris Vasks: in diesem, „Pianissimo“ benannten Satz, ist über einem Bordun-Ton G eine zweistimmige Melodie notiert - eine soll durch Spielen am Cello, die andere durch Singen (oder Pfeifen) realisiert werden.²⁴¹ Diese elegische, langsame Melodie ist eine Dezime über der Cellostimme gesetzt - ein Umstand, der vor allem männliche Cellisten dazu verleitet, diese Stelle lieber zu pfeifen als zu singen.

Singen während dem Cellospiel ist genretechnisch unabhängig einsetzbar: der bereits im Kapitel Chopping erwähnte Cellist Ben Sollee begleitet seinen Gesang selbst im Folkkontext, zuletzt auf dem Album „Ben Sollee and Kentucky Native“ (2017), wo neben dem Cello auch eine Violine, Banjo und Schlagzeug bzw. Percussion Instrumente zum Einsatz kommen.²⁴²

Ernst Reijseger singt in der Komposition „Gwizda“ auf dem Album „Colla Parte - Versioni per Violoncello Solo“ im Duo mit seinem Violoncello. Reijseger setzt hier zu Beginn auf eine fugenartige, an Bach-erinnernde Ästhetik, die er im Laufe der Improvisation aufbricht und in eher groove-betonte bzw. Jazz-phrasierte Passagen abbiegt.²⁴³

In eher musikkabarettistischer Manier verwendet der Cellist Rushad Eggleston diese Technik. Der exzentrische Musiker Eggleston bezeichnet sich selbst als „Cello Goblin“²⁴⁴ (dt.: „Cello Kobold“) und befasst sich in seinen Kompositionen textlich oft mit Fabelwesen und anderen mystisch-skurrielen Kreaturen. Seine Solo-Konzerte sind eine Mischung aus Kabarett und Musik - Eggleston verwendet

²⁴¹ Vasks, Peteris, „Gramata Cellam: II Pianissimo“, S. 14, Ereignis 10, Schott 2005.

²⁴² Sollee, Ben and Kentucky Native, *Ben Sollee and Kentucky Native*, Soundly Music 2017.

²⁴³ Reijseger, Ernst, „Gwizda“ auf Colla Parte (Versioni per Violoncello Solo), Winter&Winter 1997.

²⁴⁴ <http://www.rushad.net/>, 11. Juli 2018.

dafür keine weiteren Hilfsmittel als sein Cello und seine Stimme. Er bedient Techniken wie Chopping bzw. mit dem Bogen gespielte Akkorde um sich und seine Texte zu begleiten.²⁴⁵

2.3. Cello-Chords

„...using the cello as a harmonic instrument.“

- Bryan Wilson

Das Buch von Bryan Wilson, „Cello Chords“, soll hier ebenfalls kurz Erwähnung finden.²⁴⁶ Der Untertitel „A Concise Reference Guide“ beschreibt das Buch bereits sehr gut: Wilson sammelte auf 82 Seiten Akkorde, die auf dem Violoncello realisierbar sind. Die auf den ersten Blick recht trocken anmutende Sammlung ist aber ein immenses Werkzeug und eröffnet neue, interessante Perspektiven auf das Violoncello abseits der klassischen Verwendung.

Minutiös ist jede Umkehrung, jedes Voicing für die verschiedensten Akkordtypen aufgelistet und notiert.

Das Cello und der Cellist erfahren so einige interessante Neudeutungen. Das Buch verwendet die im Jazz und der populären Musik gängigen Akkordsymbole (Am7, Cmaj7 etc.). Aus der horizontalen Ebene der Melodie wechselt der Cellist in die vertikale Welt der Akkorde und Harmonien und soll selbige nun auf dem Instrument darstellen.

Die Notation Wilsons‘ mittels Akkordsymbolen setzt außerdem eine Beschäftigung mit nicht-klassischer bzw. Jazz und populärer Musik voraus: ohne das theoretische Wissen darüber, was zum Beispiel „F#7“ bedeutet, lassen sich die mittels Noten aufgeschriebenen Akkorde nicht oder nur sehr schwer kontextualisieren und in Musikstücken einsetzen. Das bedeutet also, ein Nutzer des Buches muss sich das dazu passende theoretische Wissen entweder aneignen oder bereits angeeignet haben, um „Cello Chords“ sinnvoll verwenden zu können. Dies ist ein Schritt, der aus der „klassischen“ Ausbildung eines Cellisten zumeist hinaus- und in Richtung theoretischer Werke wie „Neue Jazz Harmonielehre“ von Frank Sikora oder dem Standardwerk „The Jazz Theory Book“ von Mark Levine führt.

Neben dem Akkord in Grundstellung sind alle möglichen Umkehrungen ebenfalls notiert. Dies eröffnet für den Cellisten ganz neue (für Pianisten und Gitarristen des Jazz vertraute) Welten der

²⁴⁵ Als Beispiel hier ein YouTube-Clip seines Songs „Gippily Gippily Gaek u waek“ <https://www.youtube.com/watch?v=XirNiciOwI>, 11. Juli 2018.

²⁴⁶ Wilson, Bryan, Cello Chords, Bryan Wilson 2011.

G-

The image displays musical notation for G- chords in bass clef, organized into seven systems of four measures each. Each system illustrates a different fingering or technique:

- System 1:** Labeled "G-". Shows a standard G- chord (Bb, D, F) with fingerings 1, 2, 4 and 0, 1, 2.
- System 2:** Labeled "Pluck". Shows a G- chord with fingerings 1, 2, 4 and 0, 1, 2.
- System 3:** Labeled "9th". Shows a G- chord with a 9th (Ab) and fingerings 1, 2, 4 and 0, 1, 2.
- System 4:** Labeled "LS". Shows a G- chord with a 9th (Ab) and fingerings 1, 2, 4 and 0, 1, 2.
- System 5:** Labeled "9th LS". Shows a G- chord with a 9th (Ab) and fingerings 1, 2, 4 and 0, 1, 2.
- System 6:** Labeled "Pull 4". Shows a G- chord with a 9th (Ab) and fingerings 1, 2, 4 and 0, 1, 2.
- System 7:** Labeled "Pull 4". Shows a G- chord with a 9th (Ab) and fingerings 1, 2, 4 and 0, 1, 2.

Abbildung 51
Wilson, Bryan, Cello Chords, S.21, Bryan Wilson 2011.

Stimmführung, der verschiedenen Voicings und ästhetischer Entscheidungen, welche Umkehrung bzw. welches Voicing in welcher musikalischen Situation einzusetzen ist.

Wilson schreibt in seinem Vorwort, dass die Akkorde Pizzicato gespielt werden sollen;²⁴⁷ ein weiteres Indiz dafür, dass das Cello seinen klassischen Rahmen als gestrichenes Saiteninstrument verlässt.

„Cello Chords“ befasst sich nicht mit neuen Spieltechniken, sondern weist durch seine Existenz schon auf eine neue Form des Cellisten hin: ein sich verschiedener theoretischer Konzepte bewusster Musiker, der sein Instrument in populärmusikalischen Kontexten einzusetzen weiß - für so eine neue Art des Cellisten ist „Cello Chords“ ein wichtiges Hilfsmittel.

2.4. Contemporary Cello Etudes und Cello-Chords als nützliche Erweiterungen und Neudeutung des Violoncellos

Wie bereits eingangs zu diesem Kapitel erwähnt, verändern sich die „neuen Spieltechniken“ für das Violoncello ständig, widersprechen sich (wie wir gesehen haben) teilweise oder ergänzen sich zu wieder neuen Techniken. Die Betrachtung dieser Techniken fällt deshalb schwer - Bücher wie „Contemporary Cello Studies“ oder „Cello Chords“ sind deswegen wichtige Hilfsmittel darin.

Auffällig ist, dass die meisten Techniken stark durch die Individualität des oder der Ausführenden beeinflusst werden: ein Chop klingt bei Stephan Braun anders als bei Mark Summer, Fingerstyle wird bei Hank Roberts anders eingesetzt als bei Erik Friedlander. Diese Heterogenität lässt eine ständige Veränderung und Erweiterung der Techniken zu, sie bleiben dadurch flexibel und anpassungsfähig. Die folgende Vorstellung der drei Musiker wird zeigen, wie vielseitig diese vorgestellten Techniken einsetzbar sind, wie sehr jeder der Musiker diese Techniken für sich vereinnahmt, abändert und so individualisiert.

Weiters sind die neuen Spieltechniken kontextabhängige Werkzeuge, die für verschiedene Einsatzgebiete extra geschaffen werden und zweckdienlich dem Stück, der Improvisation, dem Solo dienen. Dadurch ermöglichen die neuen Spieltechniken aber auch, dass das Cello in anderen musikalischen Genres eingesetzt werden kann: Durch eine andere Art der Phrasierung ist das Cello zum Beispiel in einem Rockkontext vorstellbar oder als Kontrabass-Ersatz in einem Jazzspielenden Streichquartett. Ein freier Umgang mit ästhetischen Grenzen fällt ebenfalls auf: der Wechsel zwischen Techniken neuer und zeitgenössischer Musik und Groove-basierter Musik passiert schnell

²⁴⁷ Wilson, Bryan, Cello Chords, S. 6, Bryan Wilson 2011.

und ohne groß darüber nachzudenken, ob eine Technik nun diesem oder jenem Genre zuzuordnen ist.

3. Folk, Jazz und Teufel - Die Möglichkeiten des Violoncellos

3.1. Der Eklektiker Erik Friedlander

Erik Friedlander wurde 1960 in New York City geboren²⁴⁸. Mit dem Violoncello hatte er im Alter von 8 Jahren das erste Mal Kontakt und beschloss mit 18 Jahren ein „ernsthafter Cellist“²⁴⁹ zu werden und die Karriere eines professionellen Musikers einzuschlagen. Dieser Weg führte Friedlander zuerst in die Orchestergräben von New York City, wo er am Broadway Musicals begleitete und - als Orchestermusiker - Soundtracks für Film und Fernsehen einspielte. Außerdem studierte er²⁵⁰. Die Begegnung mit Harvie Swartz - einem New Yorker Jazzbassisten²⁵¹ - in Friedlanders Jugendjahren änderte jedoch für ihn seine Herangehensweise an Musik und das Cello, wie er im Interview selber sagt:

„...And I met a Jazzplayer at a club and his Name was Harvey S., he's a bassplayer, and Harvey asked me to join his band and I did and I was thrown in with all this incredible jazzplayers and it was a shocking experience for me, because I was not equipt to work with these great players! So I was playing melodies and we were working on soloing and it [...] changed my life in lot of ways because I suddenly looked around: „This is what I want to do: I want to be able to write music, [...] create bands and [...] have my vision interpreted by great musicians. So that was a lifechanging experience!“²⁵²

Friedlander fand bald keine Befriedigung mehr in seiner klassischen Musikausbildung und seinem Beruf als Cellist in diversen Orchestern und entschloss sich, sich mehr dem Jazz und der improvisierten Musik zu widmen.²⁵³

²⁴⁸ <http://www.erikfriedlander.com/about/>, 10. Jänner 2017.

²⁴⁹ „...serious cello player...“, Int. Fried., 11. Februar 2016, NYC.

²⁵⁰ Erik Friedlander Interview 2016 S. 2.

²⁵¹ <http://harvies.com/>, 10. Jänner 2017.

²⁵² Erik Friedlander Interview 2016 S. 2.

²⁵³ Erik Friedlander Interview 2016 S. 3.

In dem Pianisten und Pädagogen Charlie Banacos²⁵⁴ fand Erik einen Lehrer, der ihm die Jazz-Harmonie-Lehre näher brachte und mit dem er intensiv an seinen Fähigkeiten als Solist in der Jazzmusik arbeitete.²⁵⁵

Friedlander bezeichnet diesen Kontakt mit dem Jazz und vor allem die ihm zu Grunde liegende Harmonielehre als wichtigen Punkt in seiner Biographie, da er dadurch eine „Werkzeugkiste“²⁵⁶ erhielt, mit der er seine spätere Karriere als Komponist und Musiker bestreiten konnte.

Im New York City der 80er Jahre kam Friedlander in Kontakt mit der aufstrebenden Downtown-Szene rund um Komponisten und Saxophonisten John Zorn und arbeitete intensiv mit ihm und anderen Vertretern der Szene zusammen.²⁵⁷ Unter anderem dieser Zusammenarbeit mit Zorn ist es geschuldet, dass er sich bald einen Namen als Cellist und Komponist machen konnte und zu einem maßgebenden Cellisten der improvisierten Musik aufstieg.

Internationale Konzert-Tourneen mit verschiedensten Projekten führten ihn um die ganze Welt und machen ihn so auch zu einem der bekanntesten Cellisten in der internationalen Musikszene. Neben seiner intensiven Tätigkeit als Sideman tritt er auch mit eigenen Projekten auf und spielt Soundtracks für Spiel- und Dokumentarfilme ein - diesmal auf der Seite des Komponisten und eigenwilligen Interpreten und nicht mehr als Teil eines Orchesters.

3.1.1. Ein Einblick in die Diskographie Erik Friedlanders

Eine Durchsicht Friedlanders' Diskographie lässt den eklektischen Charakter des Musikers zu Tage treten: die 27 Alben, die Friedlander unter eigenem Namen veröffentlicht hat weisen eine große musikalische Bandbreite auf - noch größer wird das Spektrum, wenn man die 229 Produktionen und Veröffentlichungen miteinbezieht, auf denen Friedlander als Sideman mitwirkt.²⁵⁸

Die Berufsbezeichnung des „Jazz-Cellisten“ will sich Friedlander nicht unbedingt anhaften, vielmehr sei er von vielen musikalischen Traditionen beeinflusst und inspiriert²⁵⁹ - eine Aussage die durchaus zutrifft und sich in seinem Schaffen niederschlägt. Von Garage- und Desert-Rock bis zu

²⁵⁴ <http://www.charliebanacos.com/>, 10. Jänner 2017.

²⁵⁵ Erik Friedlander Interview 2016 S. 3.

²⁵⁶ „...tool box...“ S. 3, Z. Int. Fried., 11. Februar 2016, NYC.

²⁵⁷ <http://www.erikfriedlander.com/about/>, 10. Jänner 2017. & S. 10, Z. Int. Fried., 11. Februar 2016, NYC.

²⁵⁸ https://www.discogs.com/de/artist/146031-Erik-Friedlander?filter_anv=0&subtype=Albums&type=Releases, 22. August 2018.

²⁵⁹ Erik Friedlander Interview 2016 S. 1.

freien Improvisation, von Jazz über Klassik zu Folkmusic streckt sich die stilistische Bandbreite des Cellisten.

„Maldoror“ (2003) ist Friedlanders erstes Soloalbum und frei-improvisiert. Inspiration für die freien Improvisationen schöpfte Friedlander aus Gedichten von Isidor Ducasse, der Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich absurd-bizarre Gedichte verfasst. Für seine Zeitgenossen war Ducasse zu düster und der Dichter fand kaum bis keine Beachtung zu seinen Lebzeiten. Die surrealistischen Künstler Frankreichs entdeckten ihn jedoch später für sich und so geriet er nie ganz in Vergessenheit.²⁶⁰ Friedlander griff die Gedichte auf und goss die Worte des Dichters in Musik. Friedlander las einen Text des Dichters und setzte sich unmittelbar danach an das Violoncello und improvisierte über das eben Gelesene.²⁶¹

Die Musik auf diesem Album zeichnet sich durch hohe Virtuosität und Intimität aus. Der unmittelbare Zugang direkt nach dem Lesen eines Gedichts die Improvisation ein zuspielden, schlägt sich in der Spontanität der Stücke nieder. Musikalisch changieren die Improvisationen zwischen romantisch angehauchten Cello-Stücken („The Wind Groans“) und geräuschhaften, dystopisch-wirkenden Klangflächen („I Am Filthy“). Aber auch eine interessante Mischform aus Bachs‘ Cello-Suiten und amerikanischer Folkmusic lässt sich auf „Flight of Starlings“ entdecken.

„Maldoror“ nimmt in Friedlanders Schaffen einen besonderen Platz ein. Nicht nur ist es das erste Soloalbum des Cellisten, es ist auch eine seiner abstrakteren und unzugänglicheren Einspielungen.

Ein zweites Solo Album Friedlanders trägt den Titel „Block Ice & Propane“ und erschien 2007; es umfasst 13 Kompositionen und Improvisationen für Solo-Cello. Der Untertitel des Albums ist „Taking Trips to America - Compositions and Improvisations for Solo Cello“. Friedlander nimmt den Zuhörer mit auf eine Reise durch das sommerliche Amerika und widmet sich in diesem Album den Familienurlaube, die er als Kind unternommen hat.²⁶² Der Titeltrack der Einspielung wird später noch näher besprochen.

Friedlander setzt mit „Block Ice & Propane“ das Violoncello in den Kontext der amerikanischen Folkmusic: einfache Liedformen prallen auf freie Improvisationen und Soundcollagen. Der Cellist verwendet hier eindrucksvoll vor allem die Pizzicato bzw. Fingerstyle-Technik, die er wie kaum ein anderer zur Perfektion getrieben hat.

²⁶⁰ <https://www.allmusic.com/album/maldoror-mw0000329901>, 22. August 2018.

²⁶¹ <https://pitchfork.com/reviews/albums/3287-maldoror/> und <http://brassland.org/releases/maldoror>, 22. August 2018.

²⁶² Booklet, *Block Ice & Propane*, SkipStone Records 2007.

Aber nicht nur als Solokünstler tritt Friedlander in Erscheinung. In verschiedenen Bands und Formationen bringt er seine eigenwillige Musik zu Gehör.

Mit den Einspielungen „Broken Arm Trio“ (2008) , „Bonebridge“ (2011) und „Nighthawks“ (2014) widmet er sich der Musikrichtung „Americana“²⁶³ - mit all ihren Ausformungen und Verzweigungen: Folkmusic, Country, Southern-Rock, Gospel oder Elemente des amerikanischen Komponisten Aaron Copland lassen sich in diesen Alben ebenso finden, wie Jazz und freie Improvisation. Die erste CD „Broken Arm Trio“ - mit Erik Friedlander, Trevor Dunn (Bass) und Mike Sarin (Schlagzeug) - nimmt im Titel sogar Bezug auf die Geschichte des Cellos im Jazz: wie oben bereits erwähnt griff Oscar Pettiford zum Violoncello, als er, bedingt durch einen Armbruch, nicht Kontrabass spielen konnte.²⁶⁴ Auf „Bonebridge“ (2011) und „Nighthawks“ (2014) wächst das Trio zum Quartett an; mit dem Slide-Gitarristen Doug Wamble holt sich Friedlander ein musikalisches Element in die Band, das die Musik noch weiter in Richtung „Americana“ führt: die Gitarrenklänge auf „Sneaky Pete“ ergänzen sich mit dem Cello Friedlanders zu einer ansprechenden Mischung.

Friedlanders Projekt „Throw a Glass“ widmet sich vermehrt dem Jazz-Idiom. Das Album „Artemisia“ (2018) nimmt die Kulturgeschichte des Getränks Absinthe als Ausgangspunkt und wandert zwischen frei improvisierten Klangflächen und dem Swing-Idiom zugehörigen Stücke munter hin und her.²⁶⁵ Friedlander brachte für dieses Projekt den Pianisten Uri Caine, Schlagzeuger Ches Smith und Bassisten Mark Helias zusammen. Der Pianist Caine ist vor allem durch seine Klassik/Jazz-Crossover Projekte bekannt geworden, Ches Smith ist ein junger, aufstrebender Schlagzeuger und Komponist der New Yorker Szene. Das Spannungsverhältnis zwischen Jazz und stellenweise klassischen Elementen zieht sich durch die gesamte Produktion. Sehr schnell kann hier ein Trio bestehend aus Kontrabass, Cello und Piano wie ein Stück zeitgenössischer Musik klingen („Tulips Brush Against My Legs“), genauso schnell wechselt die Band aber in Richtung Jazz und Swing bzw. Groove („The Great Revelation“).

Die Produktion, die am tiefsten im Jazz verwurzelt ist, ist zweifelsohne „Oscalypso“ (2015). Nach eigener Aussage, ist es Friedlanders erstes, vollständiges Jazz-Album. Und wieder zollt der Cellist

²⁶³ <http://americanamusic.org/what-americana-music>, 28. August 2018.

²⁶⁴ <https://www.allaboutjazz.com/broken-arm-trio-erik-friedlander-skipstone-records-review-by-mark-corroto.php>, 28. August 2018.

²⁶⁵ <http://www.erikfriedlander.com/skipstone-records/artemisia-3-10-lp-boxset>, 28. August 2018.

dem Musiker Oscar Pettiford Tribut - die Kompositionen auf „Oscalypso“ stammen alle aus der Feder Pettifords und wurden von Friedlander lediglich umarrangiert.²⁶⁶ Die Besetzung besteht aus Violoncello, Tenorsaxophon, Kontrabass und Schlagzeug, wobei Friedlander oft zwischen den Rollen des Melodie- und Harmonieinstruments wechselt („Pendulum at Falcons‘ Lair“, „Tricotism“). Die Songs bedienen sich großteils des Swing-Idioms bzw. sind die Themen der Songs der melodischen Sprache des BeBop zugeordnet. Friedlander spielt hier Soli, wie sie im Jazzkontext zu finden sind - manchmal mit Bogen („Two Little Pearls“) oder Pizzicato („Pendulum at Falcons‘ Lair“, „Bohemia after Dark“). Sehr oft spielen Saxophon und Violoncello auch gemeinsam Soli und heben so die klassische Struktur des Jazz-Songs auf.

Ein weiteres Projekt, das den universalen Charakters Friedlanders Schaffen zeigt ist kein eigenes von ihm, sondern ein Trio bestehend aus Pianistin Sylvie Courvoisier, Violonist Mark Feldman und Friedlander. Die umtriebige Pianistin und Komponistin Courvoisier wandelt stetig am Grad zwischen Jazz, zeitgenössischer Musik und freier Improvisation herum - ein Bereich, in dem sich auch Friedlander und Feldman wohl fühlen. Die zwei Streicher arbeiteten bereits im „Masada String Trio“ von John Zorn zusammen.

„Abaton“ (2003) heißt die Doppel-CD des Trios und zeigt die kammermusikalischen Fähigkeiten im klassischeren Setting Friedlanders eindrucksvoll. Auf der ersten CD sind Einspielungen von drei Stücken Courvoisiers, die zweite ist rein mit Improvisationen gefüllt. Die Musik bewegt sich - wie bei Courvoisier üblich - zwischen Klassik und Improvisation. Von elegischen Linien der Streicher über Klavier-Cluster und dissonante Harmonien bis hin zu lauten Geräuschpassagen findet sich alles auf diesen beiden Tonträgern. Die zweite CD, die nur Improvisationen enthält, führt ästhetisch wieder zurück zu „Maldoror“ - bewegt sie sich doch ästhetisch genau zwischen den Stühlen Jazz, Improvisation und zeitgenössischer Musik.

3.1.2. Friedlanders „Block Ice & Propane“

Das Album „Block Ice & Propane“ wurde weiter oben bereits vorgestellt.

Anhand des Titeltracks sollen die ästhetischen und technischen Aspekte von Friedlanders pizzicato Technik genauer dargestellt werden.

²⁶⁶ <https://www.allaboutjazz.com/oscalypso-erik-friedlander-skipstone-records-review-by-troy-collins.php>, 28. August 2018.

Der Song „Block Ice & Propane“ besteht aus einem Thema (Abbildung 52) und einer Improvisation. Friedlander zupft das Violoncello im gesamten Stück. Bei diesem Song hat Friedlander das Violoncello verstimmt: die oberen zwei Saiten (D und A) werden zu C und G, was die Stimmung C G C G ergibt. Auf das Verstimmen des Cellos angesprochen sagt Friedlander, dass ihn der verstimmte Klang des Cellos zu neuen Stück inspiriert hat²⁶⁷ und er die initiale Idee dafür von Gitarristen bekommen hat, bei denen das Verstimmen des Instruments Gang und Gebe ist.²⁶⁸ Friedlander bedient sich in diesem Stück vieler verschiedener Pizzicato Techniken, z.B. Hammer-On, Pull-Offs und Fingerstyle-Pizzicatos.

Das Thema in A- und B-Teil ist eine lyrisch-verspielte, sehr nach Folk-klingende Melodie, die mit einer Art Bordun-Bass der D-Saite gefestigt wird. Hier sehen wir bereits eine der oben erwähnten Spieltechniken: Der Zeigefinger spielt die Melodie, der Daumen schlägt die Bordun-Bass-Achteln dazu.²⁶⁹

Im C-Teil bricht Friedlander diese Bassbegleitung auf und dreht sie um: der Daumen übernimmt nun die Melodie und der Zeigefinger spielt den einstmaligen Bordun von der D-Saite nun auf der A-Saite. Anschließend folgt noch einmal der A-Teil und dann kommt die Improvisation. Das Thema erinnert von seiner Struktur sehr stark an eine klassische Song Abfolge. Auch die Unterteilung in A-, B-, und C-Teil ist bezeichnend für die Kompositionsweise: wie Friedlander oben bereits erklärt hat, benutzt er die Jazz-Tradition als sein Werkzeug, um seine Musik zu komponieren.

²⁶⁷ Erik Friedlander Interview 2016 S. 15.

²⁶⁸ Erik Friedlander Interview 2016 S. 16.

²⁶⁹ Dies ist natürlich auf der CD nicht zuhören, ein Live-Video des Songs gibt darüber aber Aufschluss: <https://www.youtube.com/watch?v=W4Nm7y0Vvc>, 12. Jänner 2017.

Block Ice & Propane

h=Hammer-On

p=Pull-off

♩=115
Thema

Erik Friedlander
Transkription: Clemens Sainitzer

Erik Friedlander

Transkription: Clemens Sainitzer

[illegible]

Abbildung 52

Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane Thema*, Transkription von Clemens Sainitzer 2018.

3.1.2.1. „Block Ice & Propane“ - Solo

Wie oben bereits erwähnt umfasst das Solo-Stück Friedlanders auch eine ausgiebige Improvisation, die ebenfalls *pizzicato* gespielt wird. Die Improvisation ist rhythmisch frei und hält sich nur innerhalb der musikalischen Ereignisse (16 Stück) an ein ungefähres, von Ereignis zu Ereignis schwankendes Tempo. Zwischen den Ereignissen befinden sich Pausen, die in der Transkription mit ' vermerkt sind. Wie bereits im Thema verwendet Friedlander hier im Solo die für die Folkmusic charakteristischen *pizzicato* Spieltechniken. Die Passagen, die mit „h“ und „p“ gekennzeichnet sind, bezeichnen die Hammer-Ons und Pull-Offs.

Das Solo beginnt mit dem Anschlagen aller Saiten um die Geschwindigkeit des Themas herauszunehmen und den Beginn des Solo-Teils zu markieren (s. [1]). In [2] erklingt ein Melodiefetzen, der in [3] und [4] motivische Verarbeitung findet. Die Spieltechnik der rechten Hand als Bass ist hier die Grundtechnik - Friedlander spielt alle *Pizzicato*-Passagen so, außer wenn es anders angegeben ist. Bei [2] erklingt sie eben zum ersten Mal. Die Tremolo-Technik taucht bei [4] das erste Mal auf, ein G wird mit links gegriffen und mit dem Zeigefinger der rechten Hand wird das Tremolo ausgeführt. Dieses Tremolo mündet in die dritte Spieltechnik, die hier jedoch zuerst nur angedeutet wird. Anstatt einzelner Arpeggien, schlägt Friedlander drei Saiten gleichzeitig an und spielt so einen Gitarreartigen Akkord. Erst später im Solo (Ereignis [9]) findet sich die Arpeggio-Technik in voller Ausprägung. Das Tremolo findet in Ereignis [7] noch einmal Verwendung, wird jedoch mit einem *Ritardando* versehen und kommt dann zum Erliegen. Ereignisse [10] bis [14] sind eine Mischform der Arpeggio- und Einzelton-technik: Ähnlich wie beim Thema wird hier eine Linie mit dem Zeigefinger gespielt und der Daumen spielt eine Bordunartige Bewegung. Hier jedoch sind es keine durchgehenden Bordun-Achteln, sondern ein Abwechseln der Melodie und der Bass-Achteln. Die Ereignisse [10] bis [14] bereiten den Höhepunkt des Solos in Ereignis [15] vor. Nach dem stetigen Wechsel zwischen Hoher und Tiefer Lagen und dem Spannungsaufbau durch die soghafte Repetition des *Pizzicato*-Patterns bringt Friedlander das tiefe C im *ff* und spielt in Achteln Akkorde, die die gesamte Range des Cellos ausnützen. Später in Ereignis [15] findet sich wieder die Mischform der beiden Gitarren-*Pizzicato*-Techniken: Die beiden tiefen Saiten werden mit dem Daumen angeschlagen, mit dem Zeigefinger wird eine absteigende Linie skizziert, die das plötzliche Ende des Solos einläutet. Ereignis [16] stellt bereits das Letzte dar und bringt das Solo zu einem schnellen jedoch schlüssigen Ende: Der offene C-Akkord steht am Ende und führt zurück in das Thema.

Block Ice & Propane - Solo

p=Pull-off

Erik Friedlander

Transkription: Clemens Sainitzer

p=Pull-off

Transkription: Clemens Sainitzer

Violoncello

Scordatura

1 pizz.

2 ♩=aprox.162

3 accel.

h h h p h

mf

3

Vc.

4 trem.

♩=aprox.103

rit.

h h p p

mp

sub. f

ff

Vc.

5 accel.

h h p p

6

7

8

♩=aprox.252

h h

3

let ring

ff

mf

rit.

accel.

p

3

3

3

ff

Vc.

9

♩=aprox.139

p

mp

Abbildung 53

Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane Solo S.I.*, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Vc. **rit.** **accel.** *f*

10 ♩ = aprox. 200 **rit.** *mf*

Vc. **accel.** **rit.** **accel.** *f* *sim.*

Vc. **rit.** **accel.** *sim.*

Vc. **accel.** *sim.*

Vc. **rit.** *fff*

Vc. **accel.** *fff*

Abbildung 54
Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane Solo S.2*, Transkription Clemens Sainitzer 2018.



Abbildung 55
Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane Solo S.3*, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

3.1.2.2. Stilistik, Harmonik, Melodik

Harmonisch und melodisch bewegt sich das Solo in dem Rahmen des Themas: Durch die Scordatura bietet sich das tonale Zentrum C sehr gut an. Das Thema steht in C-Dur, das Solo beginnt jedoch in C-Moll. Dieser markante Beginn in Ereignis [2] muss als Blues-Phrase eingeordnet werden (b7 = Bluenote). Elemente der Blues-Skala finden sich gerade am Beginn gehäuft: Ereignis [3] umspielt die b7 sehr auffällig, Ereignis [5] wartet mit der b3 und der b7 auf. Die Pausen, die Friedlander zwischen den Phrasen setzt erinnern an Blues-Aufnahmen und Soli aus der Frühzeit dieser Musik. Mit dem Klangereignis [9] verlassen wir den Blues und gehen zurück in die Welt des C-Dur Klangs. Dieses Klangereignis [9] stellt nicht nur einen stilistischen und harmonischen Wechsel dar; auch die Pausen werden kürzer, die ganze Musik wird dichter und strebt zum Höhepunkt in Ereignis [15]. Die Ereignisse direkt davor ([10] - [14]) erinnern sehr stark an klassische Vorbilder des Cellos, vor allem an Bachs' Cello Suite No.1.

In wieweit dieses Zitat intendiert war oder ob der Grund dafür ist, dass es am Cello gut spielbar ist, kann nicht genau festgestellt werden. Es ist jedoch davon auszugehen, dass Friedlander die Bach Suiten kennt und auch gespielt hat - seine Ausbildung umfasste ja Musiktheorie und Musikgeschichte²⁷⁰ und er beschäftigte sich intensiv mit klassischer Literatur für Cello.²⁷¹

Jedenfalls verdichtet sich die Musik im Rahmen dieser Ereignisse und strebt dem Höhepunkt bei Ereignis [15] entgegen.

²⁷⁰ Erik Friedlander Interview 2016 S. 2.

²⁷¹ „...I spent many years building up my classical chops, my classical training...“, S. 2, Z. Int. Fried., 11. Februar 2016, NYC.

Friedlander bedient sich hier dem Spannungsfeld zwischen zwei musikalischen Richtungen: einerseits der „Americana“, dem Blues und Folkmusic, andererseits lässt er den klassischen Aspekt und die Tradition des Violoncellos nicht ganz aus dem Blickfeld. Friedlander dekontextualisiert das Violoncello und setzt es in einem anderen, eigens geschaffenen Rahmen wieder ein. Das Verstimmen, das Beiseitelegen des Bogens und die Melodien, die er spielt, passen weder in den rein klassischen Kontext, noch in den rein „Americana“-Kontext.

„Block Ice & Propane“ ist somit ein Beispiel dafür, wie Friedlander das Violoncello im Bereich der amerikanischen Folkmusic einsetzt.

3.2. Stephan Braun als Cellist des Modern Jazz

„Ich hatte halt eine lange Zeit gedacht, das geht auf dem Cello nicht...“

- Stephan Braun

Stephan Braun (*1978) ist ein Cellist aus Deutschland. Er ist Vertreter des Modern Jazz und bezeichnet sich selbst als Jazzcellist.²⁷² Seine Ausbildung begann er in Hamburg - dort studierte er zunächst Klassik - um nach drei Jahren an die UdK in Berlin zu wechseln und sich ganz dem Jazz zu widmen.²⁷³ Durch seinen Bruder ist er mit Jazz in Berührung gekommen, zunächst nur auf dem Klavier. Einen Kurs auf der Universität in Hamburg, hat Braun aber als Anlass genommen, das Jazz-Studium in Berlin mit dem Violoncello zu beginnen.²⁷⁴

Das bedeutet, Braun hat als einziger meiner drei vorgestellten Cellisten eine universitäre Ausbildung als Jazzcellist genossen. Er studierte bei Kontrabassisten Lucas Lindholm, bei Pianist Dieter Glawischnig und bei Saxophonisten Fiete Felsch und hat sich so seine eigene Herangehensweise zum Cello erschlossen.²⁷⁵

Braun spielte nach Beendigung seine Studiums bei der Dresdner Sängerin „Annamateur“ und begann so seine professionelle Karriere als Jazzcellist. Namhafte Musikerinnen und Musiker wurden auf den jungen Cellisten aufmerksam und bald arbeitete er mit der Sängerin Melody Gardot, dem Trompeter Till Brönner und dem Klezmer Klarinettenisten Giora Feidmann

²⁷² Stephan Braun Interview 2015 S. 3.

²⁷³ Stephan Braun Interview 2015 S. 1.

²⁷⁴ Stephan Braun Interview 2015 S. 1.

²⁷⁵ Stephan Braun Interview 2015 S. 7.

zusammen.²⁷⁶ Sein Cellospiel ist auf einer Vielzahl an Einspielungen zu hören, wichtig sind die Projekte mit Kristian Randalu, Arne Jansen, Rolf Zielke und Benjamin Schaefer - das Who's Who der deutschen Jazzszene.²⁷⁷ Neben seiner Tätigkeit als aktiver Musiker unterrichtet er an der Hochschule für Musik in Hannover und an der Jazzabteilung der UdK in Berlin.²⁷⁸ Bei Braun kann man also ein Hochschulstudium Jazzcello absolvieren - ein Novum in Europa.²⁷⁹

Brauns musikalisches Schaffen ist, ob seines noch recht jungen Alters, noch nicht so umfangreich wie das Friedlanders oder Lonberg-Holms. Nichtsdestotrotz lässt sich schon eine gewisse musikalische Tendenz anhand der vorhandenen Einspielungen ablesen.

Braun verschreibt sich dem Jazz, genauer dem Modern Jazz. Diese Richtung des Jazz ist ästhetisch recht schwierig einzugrenzen - es fällt leichter, wenn man fest hält, was Modern Jazz nicht ist. Die Bewegung des Free Jazz, der freien, teils atonalen Improvisation der 1960er Jahre, wird als Befreiungsschlag des Jazz und seiner Interpreten wahrgenommen - auch die europäischen Musiker sprangen auf den Zug des Free Jazz auf und suchten nach ihrer eigenen Klangsprache.²⁸⁰ Der ästhetische Befreiungsschlag des Free Jazz führt auch bald wieder zu einer Rückbesinnung auf klassischere Jazzformeln bzw. verschiedene ältere Strömungen, die in neuem Gewand, in neuer Ästhetik und mit neuen Hilfsmitteln (seien es Instrumente, Computer oder Effektgeräte) umgesetzt und eingesetzt werden. Modern Jazz ist zu meist nicht frei improvisiert oder frei tonal, sondern folgt einer Tonalität und wie auch immer gearteten Formen, Rhythmen oder Harmonien. Stile wie BeBop, HardBop, Modaler Jazz oder Latin Jazz können hervorgezogen werden wie aus einem Hut und eingesetzt werden - frei von ihnen davor anhaftenden musikalischen Vorurteilen. Modern Jazz, wie er uns heute begegnet, hat einen post-modernen Anstrich - in manchen Quellen wird dieser Jazz auch als Postmodern Jazz bezeichnet.²⁸¹

²⁷⁶ Stephan Braun Interview 2015 S. 4.

²⁷⁷ <https://www.discogs.com/de/artist/1348422-Stephan-Braun>, 30. August 2018.

²⁷⁸ <http://stephanbraun.com/>, <https://www.jrp.hmtm-hannover.de/de/personen/lehrende/stephan-braun/>, 30. August 2018.

²⁷⁹ <https://www.jrp.hmtm-hannover.de/de/studienangebote/jazz-und-jazzverwandte-musik-bachelor-of-music/>, 30. August 2018.

²⁸⁰ Berendt, Joachim-Ernst, Jazzbuch S. 40ff.

²⁸¹ Berendt, Joachim-Ernst, Jazzbuch S. 3.

3.2.1. Das Violoncello als Instrument des Jazz

Der estnische Pianist Kristjan Randalu holte Stephan Braun für zwei CD-Produktionen in sein Quartett - „Tidbits“ (2004) und „Desde Manhattan“ (2009). Die Musik auf beiden Alben stammt aus der Feder des Pianisten und bewegt sich im Bereich des Modern bzw. World Jazz, vereint also Elemente aus verschiedensten musikalischen Richtungen in sich. Braun hat hier die Rolle eines Solisten inne: ähnlich wie ein Saxophon übernimmt er Melodien unisono mit dem Klavier („Rignana“ auf „Desde Manhattan“ oder „Traumkleid“ auf „Tidbits“) oder soliert über das Akkordgerüst („Melodia“ auf „Tidbits“ oder „Folksong“ auf „Desde Manhattan“). Aber auch cellospezifische Techniken wie das Chopping kann Stephan Braun in diesem Quartett zum Einsatz bringen. Auf „Trust“ bleibt Braun nach dem Klavier-Solo alleine über und baut die Nummer mit gechoppten Rhythmen wieder auf.²⁸² Die Nummer „Upper“ beginnt er sogar alleine mit einem gechoppten Rhythmus.²⁸³

Stephan Braun zitiert in seinen Soli auf beiden Platten bekannte Jazz-Standards - eine musikalische Praxis, die im Jazz weit verbreitet ist: Wenn die Harmoniewechsel der Komposition ähnlich oder ident zu denen einer anderen Komposition sind, wird versucht das Thema in sein Solo einzubauen - oft zum Gaudium der Mitmusiker. In der Komposition „Folksong“ zitiert Braun das bekannte BeBop Thema „Oleo“ von Sonny Rollins,²⁸⁴ in „Traumkleid“ spielt Braun das Thema „Softly, as in a Morning Sunrise“ an.²⁸⁵

Das Zitieren von Jazzthemen zeugt von einer Geläufigkeit und Versiertheit in der Sprache und Geschichte des Jazz - als Musiker muss man einen großen Überblick über die Jazz-Standards haben, um sie scheinbar beiläufig in seine Soli einzuflechten. Braun, als Cellist, benützt dieses Zitieren vielleicht, um zu zeigen, dass auch ein Cellist im Jazz seinen Platz hat und er sehr wohl über das nötige Vokabular verfügt, um als Jazzmusiker anerkannt zu werden.

Ähnlich setzt Braun sein Cello auf „Handel Jazz“ (2009) von Rolf Zielke ein.²⁸⁶ Braun übernimmt hier, neben der Rolle als Solist, auch begleitende Funktion, in dem er z.B. Akkorde schlägt um das Piano-Solo zu begleiten (auf „Hornpipe“). Musikalisch bewegt sich dieses Album in ähnlichen

²⁸² Randalu, Kristjan, *Trust* auf *Desde Manhattan*, Jazz'n'Arts Records 2009, Min. 03:08.

²⁸³ Randalu, Kristjan, *Upper* auf „Tidbits“, Finetone 2004.

²⁸⁴ Randalu, Kristjan, *Folksong* auf „Desde Manhattan“, Jazz'n'Arts Records 2009, ab Min. 03:29.

²⁸⁵ Randalu, Kristjan, *Traumkleid* auf „Tidbits“, Finetone 2004, ab Min. 06:55.

²⁸⁶ Zielke, Rolf, *Handel Jazz*, Neuklang 2009.

Gefilden Randalu's: World-Music-Einflüsse sind genauso zu hören („Deserted“), wie Modern-Jazz Elemente („Hornpipe“) oder Latin-Passagen („Halleluja“).

Auch mit seinem eigenen Projekt bleibt Stephan Braun dem „Modern Jazz“ treu. Das 2008 erschienene Album „The Raid“ ist ein Trio-Album, bestehend aus Violoncello, Keyboard/Klavier und Schlagzeug.²⁸⁷ Braun komponierte die gesamte Musik auf diesem Tonträger. „The Raid“ eröffnet gleich mit einer Up-Tempo-Swing Nummer: Braun soliert über die Harmoniewechsel wie ein Saxophonist und übernimmt später beim Orgel-Solo die Funktion des Bassisten - samt Oktaveffekt-Pedal.²⁸⁸ Das Trio-Album zeigt die cellistischen Fähigkeiten Brauns etwas eindeutiger als die vorher besprochenen Alben; durch die kleinere Besetzung kommen ihm öfter andere Rollen zu: oft übernimmt er die Funktion des Kontrabasses („The Raid“, „Incity“) oder des Akkordinstruments („En Passant“).

Braun spielt aber nicht ausschließlich Modern-Jazz. Drei Projekte, die in eine etwas andere Richtung gehen, sollen hier noch Beleuchtung finden.

Das Duo „Deep Strings“ zusammen mit Anne-Christin Schwarz widmet sich dem Chanson, Pop-Songs und Lateinamerikanischen Rhythmen.²⁸⁹ Schwarz ist ebenfalls Cellistin und Sängerin, auf dem 2012 erschienen Album „Facon“ wird das Duo noch vom Percussionisten Rhani Krija unterstützt. Die Kompositionen auf diesem Album sind stark von Popsong-Strukturen beeinflusst und bauen auf der Duo-Besetzung Stimme und Cello auf. Braun spielt das Cello hier oft in gitarristischer Funktion, oft auch als Kontrabass oder Perkussionsinstrument. Die Musik ist etwas zugänglicher als in den Jazz-Alben zuvor, Braun scheut jedoch nicht vor Jazz-inspirierten Soli zurück („O.K.“). Viele Techniken, wie Chopping, Akkordespielen oder das Spielen von Basslinien, sind auf diesem Tonträger zu finden. „Facon“ zeigt, dass das Violoncello auch als Popinstrument eingesetzt werden kann.

Mit Giora Feidman, dem Klezmer-Klarinettenisten, spielte Braun das Album „Klezmer meets Jazz“ (2014) ein.²⁹⁰ Der argentinische Musiker Feidman ist einer der bekanntesten Klezmer-Klarinettenisten der Welt. Seine Karriere, die beim Israel Philharmonic Orchestra begann, führte ihn

²⁸⁷ Braun, Stephan, *The Raid*, ATS 2008.

²⁸⁸ Braun, Stephan, *The Raid* auf „The Raid“, ATS 2008, ab Min. 02:42.

²⁸⁹ Deep Strings, *Facon*, NRW Records 2012.

²⁹⁰ Feidman, Giora, Jazz Experience, *Klezmer meets Jazz*, Pianissimo 2014.

um den gesamten Erdball.²⁹¹ Auf „Klezmer meets Jazz“ spielt Feidman mit einer Vielzahl an Musikern bekannte Jazz-Songs im Stile der Klezmer-Musik. Die ausgewählten Jazzsongs sind eher im traditionellen Bereich einzuordnen: Neben „Debbies Waltz“ von Bill Evans erklingt auch „Caravan“ von Duke Ellington und die Gershwin-Komposition „Somebody Loves Me“. Diese klassischen Jazzsongs treffen auf das expressive Spiel Feidmans und werden so zu World Jazz umgedeutet: „Caravan“ wird zu einem Klezmer-Song mit dem, in der Klezmer-Musik üblichen ost-europäischen und orientalischen Anstrich, „Beautiful Love“ eine klagende Klezmer-Ballade und der Song „Crystal Silence“ von Chick Corea zu einer ruhigen, sphärischen Meditation. Die Band besteht aus Akustik-Gitarre, Bass und Cello - öfters tritt ein Schlagzeug oder ein Akkordeon als Gast hinzu. Die Größe und Besetzung der Band führt dazu, dass Braun zumeist die Rolle des klassischen Cellisten einnimmt: oft doppelt Braun Melodielinien von Feidman oder spielt selbst das Thema. Dadurch, dass Kontrabass, Gitarre und Schlagzeug bereits vorhanden sind, braucht sich Braun nicht darum kümmern, diese Rollen am Violoncello aufzufüllen, wie er es beispielsweise auf „Facon“ tut - er kann sich getrost als Solist und als zweiter Frontman neben Feidman inszenieren. Dieses World Music Projekt kommt ohne elektronische Effekte und andere Hilfsmittel aus und bildet einen interessanten Kontrapunkt zu Brauns sonstigem Schaffen. Wiederum handelt es sich hier um einfachere Kompositionen, die dem Zuhörer in schlichtem klanglichen Gewand gegenüber treten.

Mit der Pop- und Jazzsängerin Melody Gardot tourt Braun seit 2010.²⁹² Die intensive Zusammenarbeit der beiden Musiker wurde auf dem Tonträger „Live in Europe“ 2018 veröffentlicht. Auf sechs der siebzehn Titel ist Braun zu hören. Musikalisch bewegt sich Gardot zwischen Pop und traditionellem Jazz hin und her: Swing-Manouche Stilistik und Jazz haben auf ihren Studio-Alben ebenso Platz wie elektronisch erzeugte Popsongs. Die hier festgehaltenen Konzerte bestreitet sie mit einer akustischen Band bzw. einer Big Band und legt eher Wert auf den jazzigen Aspekt ihres Schaffens. Ähnlich wie beim Projekt „Deep Strings“ übernimmt Braun die verschiedensten Rollen innerhalb der Band: mal soliert er, mal begleitet er mittels der verschiedensten Techniken. Den Klassiker der Jazzliteratur „Somewhere Over the Rainbow“ bestreitet Braun gar mit Gardot alleine.²⁹³ Im Duo begleitet der Cellist die Sängerin mittels Fingerstyle-Cello-Akkorden. Eine komplexe Figur - eine Mischung aus Flageolets und Akkorden -

²⁹¹ <http://www.giorafeidman-online.com/de/biografie>, 31. August 2018.

²⁹² Stephan Braun Interview 2015 S. 4.

²⁹³ Gardot, Melody, „Somewhere over the Rainbow“ auf *Live in Europe*, Decca 2018.

im Latin-Groove bildet die Basis für diesen Song. In der Mitte des Songs soliert Braun pizzicato über die vorher geloopten Harmoniewechsel.²⁹⁴

Braun bringt mit Melody Gardot das Violoncello auf große Bühnen; ihre Konzerte besuchen nicht nur Jazzfans, da sie auch als Popsängerin firmiert. Die Sängerin tourte bereits um die ganze Welt und füllte große Konzertsäle und -häuser.²⁹⁵ Anders als „2Cellos“ jedoch verwendet Braun sein Violoncello individuell und im Jazz-Kontext. Hier ist es nicht mittel zum Zweck, sondern ein neues musikalisches Element, das durchdacht und neuartig in den Jazz-Kontext eingebettet wird; kein plakatives Covern von Rock- und Pop-Songs, sondern ein homogenes Einarbeiten und Neudeuten von vorhandenem Material.

3.2.2. Tradition und Transgression - „Traumkleid“

Das oben bereits erwähnte Album „Tidbits“ des Kristjan Randalu Quartetts zeigt Stephan Braun als versierten Solisten des Modern Jazz. Anhand eines Solo von ihm über die Komposition „Traumkleid“ will ich sein Spiel näher analysieren und verständlich machen, wo sich Braun als Musiker in die Jazz-Tradition einfügt und wie er seinem Cello als Instrument neue Wahrnehmungsebenen erschließt.

„Traumkleid“ ist eine gängige 12-taktige Bluesform in C. Die Komposition ist sehr schnell gespielt, das Metronom steht bei ungefähr 260 bpm. Rhythmisch handelt es sich also um einen Up-Tempo-Swing, der neben dem hohen Tempo auch mit einem hohen energetischen Aufwand gespielt wird. Das Thema spielen Randalu und Braun unisono.

Das erste Solo bestreitet Randalu im Trio mit Bass und Schlagzeug, Braun pausiert währenddessen. Zwischen Brauns und Randalus Solo erklingt ein kurzes Fragment des Themas wieder - eine gängige Art im Jazz zwei Soli miteinander zu verbinden.²⁹⁶

Braun spannt sein Solo 15 mal über die Bluesform - 15 mal durchläuft die Band das 12-taktige Bluesschema bis das Thema wieder erklingt. Nach Brauns Solo darf der Bassist auch noch solieren, anschließend erklingt das Schlussthema und „Traumkleid“ ist zu Ende.

²⁹⁴ Gardot, Melody, „Somewhere over the Rainbow“ auf *Live in Europe*, Decca 2018, ab Min. 02:00.

²⁹⁵ <https://melodygardot.co.uk/>, 3. September 2018.

²⁹⁶ Randalu, Kristjan, *Traumkleid* auf „Tidbits“, Finetone 2004, ab Min. 4:07.

3.2.2.1. „Traumkleid“ - Violoncello Solo

Brauns' 15 Chorusse (Abbildungen 56-59) über die Form zeugen von einer hohen Virtuosität und Beherrschung des Instruments. Wie in der Transkription ersichtlich ist, spielt der Solist seine Linien meist sehr hoch, das untere Register des Cellos bedient er eigentlich gar nicht.

Braun verwendet hier eine Adaption der Daumenlage, die auch in der klassischen Musik zu finden ist. Durch das Auflegen des Daumens auf der Hälfte der Saite entsteht ein Flageolett-Ton eine Oktave über der Leersaite. Dadurch kann Braun alle Linien, die er in erster bis vierter Lage spielt, eine Oktav höher spielen. Gerade in einer Band wie dieser verschafft er sich dadurch besser Gehör. Braun spielt also quasi in der Lage der Viola. Auf einem Video des Quartetts kann man die Verwendung dieser Technik eindeutig sehen.²⁹⁷

Braun beginnt sein Solo sehr ruhig und leise. Frank Sikora schreibt in seinem Standardwerk „Neue Jazz Harmonielehre“ zum Thema „Solo“:

*„Die meisten Solisten beginnen eine Improvisation auf einem niedrigen Energieniveau. Unterstützt von der Rhythmusgruppe schaukelt sich das Solo langsam hoch. Tempo und Dynamik nehmen zu, die Linien liegen immer öfter im oberen Register des Instruments - bis der Höhepunkt erreicht ist. Danach baut sich die Energie wieder ab.“*²⁹⁸

Nach diesen Parametern bemessen, spielt Braun ein einwandfreies Jazz-Solo.

In den ersten drei Chorussen spielt er einfache Blues-Fragmente, die den Zuhörer und den Solisten selber auf das hohe Tempo einstellen lassen. Im Verlauf des Solos werden seine Linien immer höher, energetischer und harmonisch gewagter; den Höhepunkt des Solos erreicht er im 14. Chorus mittels eines musikalischen Zitats und beginnt in selbigem auch den Abbau seines Solos, der Ende des 15. Chorus in das Thema von „Traumkleid“ mündet.

Braun etabliert gleich anfangs die Blue-Notes. Diese für den Blues charakteristischen Töne sind die erniedrigte Terz, Quint und Sept - im Falle eines Blues' in C also die Töne Es, Ges/Fis und Bb. Von

²⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=KixvgoTaSn8>, ab Min. 5:26, 18. September 2018.

²⁹⁸ Sikora, Frank, *Neue Jazz Harmonielehre*, Mainz 2003, S. 567.

Kristjan Randalu Quartett

Traumkleid

Violoncello Solo

Solist: Stephan Braun

Transkription: Clemens Sainitzer

$\text{♩} = 260$

Violoncello

1

5

9

13

2

17

21

25

3

30

34

37

4

3

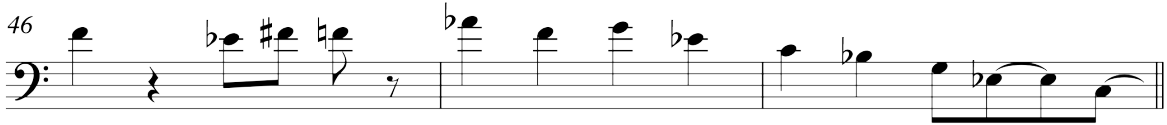
Abbildung 56

Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ S.1 auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

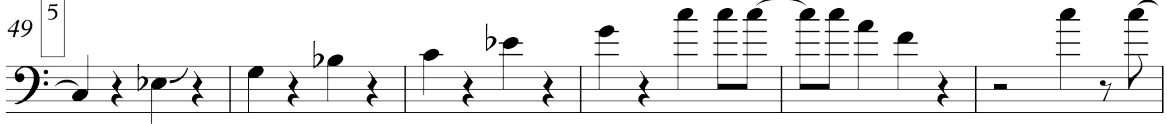
43

Vc. 

46

Vc. 

49 5

Vc. 

55

Vc. 

60 6

Vc. 

65

Vc. 

69 7

Vc. 

73

Vc. 

79

Vc. 

85 8

Vc. 

91

Vc. 

Abbildung 57

Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ S.2 auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens

97 9

Vc. 3

103

Vc.

108 10

Vc. tr

113

Vc.

116

Vc.

120 11

Vc.

124

Vc.

127

Vc.

130

Vc.

132 12

Vc.

136

Vc.

Abbildung 58
 Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ S.3 auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens

140

Vc.

144

13

150

14

154

158

163

15

167

173

177

back to theme

Abbildung 59

Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ S.4 auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Takt 5 auf 6 spielt Braun prominent ein Ges/Fis, Takt 7 weist ein Glissando von Es nach Eauf. Braun verwendet diese Blue-Notes im weiteren Verlauf des Solos noch häufig.

Weiters bedient sich Braun am Anfang seines Solos der Wiederholung einfacher Phrasen über die Akkordfolge - eine weitere, gängige Formel des Blues. Den 2. Chorus bestreitet er zum Beispiel mit einer einzigen Phrase, die er immer wieder leicht variiert und die schließlich in einem Spannungshöhepunkt - der über drei Takte gehaltenen Blue-Note Ges/Fis - endet (Takt 21).

Wie bereits eingangs erwähnt, verdichtet der Solist im Laufe seines Spiels das musikalische Material immer weiter und unternimmt auch harmonisch einige gewagte Manöver. Im 6. Chorus begegnet uns zum ersten Mal eine solche mit Chromatik angereicherte Linie. Die harmonische Grundstruktur ist hier eine II-V Verbindung nach C, also Dm7 - G7 (s. Abb. 57, Takt 69). In der ersten Hälfte des Dm7-Takts spielt Braun eine Cm-Vierklangerszerlegung. In der zweiten Hälfte bringt er ein drei-Ton Pattern, das die Blue-Note Ges/Fis beinhaltet. Dieses Pattern bringt er in Takt 70 noch einmal, jedoch erhöht - diese Praxis heißt Pattern Displacement²⁹⁹. In Takt 70 erklingt bereits der G7-Akkord, die Dominante auf C7. Mit den Tönen Gis (b9), Fis (maj7) und Es (b13) und später Cis (#11) befinden wir uns in der alterierten Skala - einer stark chromatischen Klangfarbe, die im Jazz oft verwendet wird, um hohe Spannung und eine starke Auflösungstendenz hin zur Tonika zu erzeugen.³⁰⁰

Die Auflösung dieses chromatischen Spannungsbogens erfolgt in Takt 73 auf den ersten Schlag - Braun spielt hier die Blue-Note Es - die erniedrigte Terz von C7 - und widmet sich wieder einfacheren Bluesphrasen.

Dieses kurze Aufblitzen von schnellen, chromatischen Linien läutet den Beginn der Verdichtung und Intensivierung des Solos ein. Hier nimmt Brauns Solo richtig Fahrt auf. Die Chorusse 7 - 9 dienen dem energetischen Aufbau. Ab Chorus 10 befindet sich Braun in dem von Sikora beschriebenen „oberen Register des Instruments“ und bringt chromatische Linien auf einem hohen energetischen Level.

In Chorus 12 verlässt Braun für längere Zeit die Tonalität von C. (Abbildung 61). Dieses Outside genannte Spiel ist natürlich stark chromatisch und dissonant, erzeugt aber eine ungemeine Spannung.³⁰¹ Takt 134 kann als Fis7 gedeutet werden - als Dominante auf B-Dur. Takte 135, 136, 137 und 138 bewegen sich in der Skala von B7. Die Auflösung von B7, nämlich nach E-Dur

²⁹⁹ Sikora, Frank, *Neue Jazz Harmonielehre*, Mainz 2003, S. 244.

³⁰⁰ Sikora, Frank, *Neue Jazz Harmonielehre*, Mainz 2003, S. 519.

³⁰¹ Sikora, Frank, *Neue Jazz Harmonielehre*, Mainz 2003, S. 249.

erfolgt in Takt 139 - da spielt Braun Grundton und große Terz von E-Dur, bzw. auch die große Sechst Cis/Des.



Abbildung 60

Takte 133-144 aus Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Diese Outside-Passage beendet Braun, indem er Chorus 13 wieder mit einem längeren Ton aus C-Dur, der Quinte G, beginnt.

B7 bzw. E6 drücken harmonisch sehr stark gegen die zugrunde liegende Tonalität eines Blues in C. Solisten im Jazz nützen aber genau diese Spannung, um ihre Soli zu höherer Expressivität und Energie zu verhelfen - Braun ist hier, selbst als Cellist, keine Ausnahme.

Chorus 13 bedient sich wieder vermehrt eindeutigen Blues-Elementen. Gerade den Einstieg spielt Braun ponticello, was dem Ton eine schneidende, E-Gitarren-hafte Klangcharakteristik verleiht. Das Zitat des Themas „Softly, as in a Morning Sunrise“ in Chorus 14 zeigt den Höhepunkt des Solos an und nimmt gleichzeitig Geschwindigkeit und Intensität hinaus. Die Linien werden weniger dicht, bleiben jedoch stark chromatisch. Im letzten Chorus spielt Braun noch ein paar Hits, gemeinsam mit der Rhythmusgruppe, bevor er sich wieder dem Thema widmet.

3.2.2.2. Stilistik, Harmonik, Melodik und das Anknüpfen an die Tradition

Was bedeutet dieses Solo nun im Kontext des Violoncellos im Jazz?

Braun bedient sich hier einiger grundlegender Elemente und Formeln des Jazz, die im Regelfall nicht von Cellisten, sondern von Jazzsaxophonisten, Pianisten und anderen, gängigeren Instrumenten dieser Musik erwartet werden.

Der Blues ist eine der grundlegendsten Formen im Jazz. Wirklich jeder Musiker dieser Musik hat sich dem Blues gewidmet, seine Harmonik und auch Melodik ist integraler Bestandteil des Jazz-Idioms. Um den Blues führt einfach kein Weg vorbei.³⁰²

Braun betritt als Cellist nun die Bühne und stellt sich und sein Instrument in eben jene Tradition des Blues und Jazzspiels - er knüpft somit direkt an die Jazztradition an, jedoch als Cellist.

Die Band um Kristjan Randalu ist ein „klassisches“ Quartett, bestehend aus Klavier, Kontrabass, Schlagzeug und einem Solisten. Der Solist ist in diesem Fall jedoch kein Bläser, sondern Braun als Cellist.

Brauns Solo lässt starke Anklänge an den Jazzgeiger Zbigniew Seifert erkennen. Seifert war ein polnischer Jazzgeiger, der Ende der 70er Jahre überraschend verstarb, und durch sein expressives Spiel, seine bestechende Phrasierung und seinen harmonischen Tiefgang neue Maßstäbe für jeden Streicher im Jazz setzte.³⁰³ Braun selbst gibt an, dass Seifert einen großen Einfluss auf sein Spiel gehabt hat.³⁰⁴

Seiferts' Solo über die Komposition „Turbulent Plover“³⁰⁵ weist ähnliche Charakteristika auf, wie Brauns' Solo über „Traumkleid“: hohe Expressivität und ein stellenweise gewagtes Outside-Spiel, gepaart mit einem hohen Tempo.

Braun und Seifert verwenden stellenweise sogar ähnliche Phrasen.

³⁰² Sikora, Frank, *Neue Jazz Harmonielehre*, Mainz 2003, S. 201.

³⁰³ Berendt, Joachim-Ernst, *Jazzbuch* S. 668.

³⁰⁴ Braun, Int. S.5.

³⁰⁵ Seifert, Zbigniew *Turbulent Plover* auf „Man of Light“, Polonia Records 1977.

Hier Seifert:



Abbildung 61

Takte 13f aus Seifert, Zbigniew, Solo über „Turbulent Plover“ auf Seifert, Zbigniew *Man of Light*, Polonia Records 1977, Transkription Maria Salamon 2018.

Und hier eine Phrase Brauns aus dem zehnten Chorus:

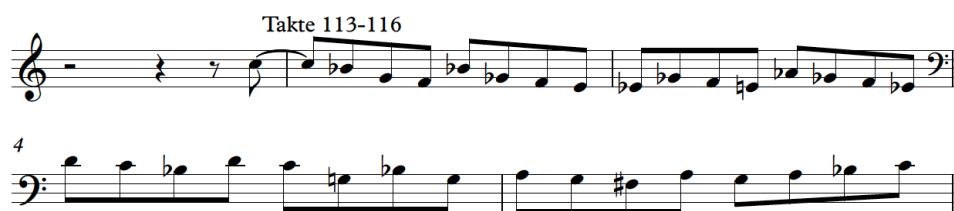


Abbildung 62

Takte 113-116 aus Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Vor allem die zweite Hälfte der Phrase weist eine große Similarität auf. Mittels Pattern Displacement werden einzelne Phrasen gegen die Tonalität verschoben³⁰⁶ - ähnliches wenden Seifert und auch Braun an dieser Stelle an.

Etwas später spielt Seifert:



Abbildung 63

Takte 53f aus Seifert, Zbigniew, Solo über „Turbulent Plover“ auf Seifert, Zbigniew *Man of Light*, Polonia Records 1977, Transkription Maria Salamon 2018.

³⁰⁶ Sikora, Frank, *Neue Jazz Harmonielehre*, Mainz 2003, S. 244.

Und Braun:



Abbildung 64

Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“, Transkription Clemens Sainitzer, T 137f.

Eine gewisse Verwandtschaft der Phrasen ist eindeutig erkennbar. Neben dem Notenmaterial ist auch die Geschwindigkeit und hohe Expressivität charakteristisch für beide Soli.

Seiferts Spiel wiederum wurde stark von John Coltrane beeinflusst. Laut eigener Aussage, spiele Seifert so Geige, wie er denke, dass John Coltrane Geige spielen würde.³⁰⁷

Der Saxophonist setzte mit seinem Quartett und den Einspielungen dieser Gruppe neue Maßstäbe in puncto Expressivität und Ausdruck. Coltrane etablierte schnelle, chromatische Linien bereits in den 60er Jahren - die sogenannten Sheets of Sound wurden wichtiger Bestandteil seines Spiels und beeinflussten Generationen von Musikern bis heute.³⁰⁸

Braun bettet sich also mit seinem Spiel tief in die Jazztradition ein. Durch das Spielen von Themenzitaten und den direkten Anklängen an Seifert und Coltrane versucht er das Violoncello eindeutig als Instrument des Jazz zu etablieren. Braun nimmt innerhalb der Band die Rolle des Solisten ein - anstatt eines Bläusers findet sich jedoch ein Cellist.

Er knüpft mit seinem Instrument überhaupt nicht an die klassische Tradition an, sondern direkt an die Tradition des Jazz - ein absolutes Novum für dieses Instrument. Anders als Friedlander zum Beispiel übergeht Braun die Klassik vollkommen, erwähnt sie nicht einmal in einem Seitensatz, sondern macht das Cello zu einem eindeutigen Instrument des Modern Jazz.

³⁰⁷ Berendt, Joachim-Ernst, Jazzbuch S. 668.

³⁰⁸ Berendt, Joachim-Ernst, Jazzbuch S. 175.

3.3. Der Anti-Cellist Fred Lonberg-Holm

„Everybody loves the cello“³⁰⁹

Fred Lonberg-Holm

Der aus Delaware, USA, stammende Musiker Fred Lonberg-Holm ist seit vielen Jahren in der internationalen Szene der freien Improvisation bzw. des Free Jazz unterwegs. Seinen ersten Kontakt mit dem Instrument Violoncello beschreibt er selbst so:

*„...A friend of my mothers ‘ left a cello at the house when I was about two and I liked just messing with it, make sounds with it. It was just another thing - I didn ‘t really think about it as: „Oh, you can play classical music on this instrument!“ . It was just: „You can make sounds with this instrument““.*³¹⁰

Diesen starken nicht-klassischen Zugang hat sich Lonberg-Holm stets erhalten: Er beschäftigte sich anfangs schon mit westeuropäischer, klassischer Musik, versuchte aber auch immer einen eigenen Zugang zum Instrument zu finden und zu erhalten.³¹¹

In diversen Schulbands spielte er bereits Jazz, indem er eine der Posaunenstimmen übernahm oder gemeinsam mit dem Kontrabass das harmonische Grundgerüste lieferte - mit dem durch einen Pick-Up verstärkten Cello war dies auch lautstärkentechnisch kein Problem.³¹²

Nach der Highschool begann Lonberg-Holm ein Studium beim Komponisten und Saxophonisten Anthony Braxton. Durch ihn wurde der Cellist angehalten, sich intensiv dem „Great American Song Book“ und dem Repertoire des Jazz zu widmen.³¹³

Nach diesen intensiven Lehrjahren bei Braxton, fand Lonberg-Holm bald Arbeit in diversen Gruppen der improvisierten Musik. Peter Brötzmanns „Chicago Tentet“ gehörte sicherlich zu den bekanntesten Formationen, in denen Lonberg-Holm zu hören ist. Diese, vom deutschen Saxophonisten gegründete Orchester vereint viele wichtige Improvisatoren der Chicagoer-Szene: Mats Gustaffson, Joe McPhee, Ken Vandermark und Paal Nielsen-Love zählten zu der Besetzung dieser frei improvisierenden Band. Der umtriebige Cellist Lonberg-Holm ist auf einer Vielzahl an

³⁰⁹ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 9.

³¹⁰ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S.1

³¹¹ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 1.

³¹² Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 1.

³¹³ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 2.

Einspielungen und in einer Vielzahl von Gruppen zu hören. Mit dem amerikanischen Saxophonisten Tony Malaby arbeitete er zusammen, genauso wie mit der amerikanischen Indie-Rock Band „Wilco“.

Lonberg-Holm widmete sich auch anderen Instrumenten als dem Violoncello. So nimmt er bei Konzerten auch gerne die Tenor-Gitarre zur Hand, die er mittels elektronischer Effektgeräte verstärkt und klanglich stark verfremdet.³¹⁴

3.3.1. „I‘m a celloplayer, sound person and an improviser“

Fred Lonberg-Holm bezeichnet sich auf seiner Website selbst als Anticellist.³¹⁵ Auf diesen Umstand angesprochen, sagt er, dass er sich davon bereits etwas distanziert habe, es ihm aber zu Beginn seiner Karriere geholfen hat, sich von dem klassischen Aspekt des Violoncellos‘ zu befreien - vor allem in der Wahrnehmung seiner Mitmusiker und seines Publikums.³¹⁶

Doch wie bereits eingangs erwähnt, verwendet Lonberg-Holm sein Violoncello anders, als Friedlander oder Braun. Durch den starken Einfluss elektronischer Musik und der freien Improvisation, ist Lonberg-Holm ein Cellist, der kaum mit anderen vergleichbar ist. Neben dem akustischen Klang des Cellos legt er sehr großen Wert auf diverse Effektpedale, wie sie bei Gitarristen oft zu finden sind. Durch die Verstärkungsmöglichkeiten eines Pick-Ups kann Lonberg-Holm verschiedene Effekte ansteuern und so den Klang des Instruments weiter verfremden. Er verwendet eine Vielzahl an Verzerrern, Delay-Pedalen und Ring-Modulatoren.³¹⁷ Dadurch verschafft er sich auch ein sehr lautes Formationen, wie dem „Chicago Tentet“ Gehör. Lonberg-Holm empfindet sich selbst als „celloplayer, sound person and an improviser“.³¹⁸

Diese Herangehensweise an das Instrument als mehr als nur ein klassisches Instrument schlägt sich in seinem Schaffen stark nieder.

Die Duo-Einspielungen mit Charlotte Hug und Peter Brötzmann zeigen das geräuschbetonte Spiel Lonberg-Holms sehr gut. Die CD mit Hug, „Fine Extensions“ (2010), ist eine rein akustische

³¹⁴ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 14.

³¹⁵ <http://www.lonberg-holm.info/>, 24. September 2018.

³¹⁶ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 10.

³¹⁷ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 12.

³¹⁸ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 2.

Aufnahme ohne Effektpedale, die Platte mit Brötzmann im Duo - „The Brain of the Dog in Section“ (2008) - ist stark verstärkt und verzerrt.

„Fine Extensions“ ist eine intim wirkende Improvisation in drei Teilen, in denen die beiden Instrumente Viola und Violoncello in einen Dialog treten. Hug und Lonberg-Holm präparieren ihre Instrumente und verwenden erweiterte Spieltechniken, die auch in der zeitgenössischen Musik zu finden sind. Die Musik changiert zwischen lauten, dissonanten Passagen und sehr leisen, nur aus Geräuschen bestehenden hin- und her. Lonberg-Holm verwendet hier sein Instrument, wie schon erwähnt, selten als klassisches Violoncello. Mittels hohem Druck auf den Bogen entstehen kratzige, druckvolle Geräusche³¹⁹, durch Ponticello-Techniken ergeben sich geisterhafte Klangflächen,³²⁰ durch Techniken wie Col Legno³²¹ oder dem Glissandieren von gegriffenen Obertönen³²² entsteht oft der Eindruck, mehrere oder andere Instrumente zu hören.

Auf „The Brain of the Dog in Section“ tritt Lonberg-Holm mit dem Saxophon Peter Brötzmann in einen improvisierten Dialog. Ähnlich wie in „Fine Extensions“ tritt der geräuschhafte Aspekt Lonberg-Holms in Erscheinung, erweitert jedoch um das für ihn so wichtige Element der elektronischen Hilfsmittel bzw. Effektgeräte. Er schafft es so, den Klang des Violoncellos bis zur Unkenntlichkeit zu verfremden.

Gleich zu Beginn der ersten Improvisation verwendet Lonberg-Holm einen Verzerrer.³²³ Er kommentiert Brötzmanns Linien mit hohen, verzerrten Glissandi-Melodien, die stark an eine E-Gitarre erinnern. Etwas später verwendet er einen Pitch Modulator gemeinsam mit einem Verzerrer und hohem Druck auf dem Bogen.³²⁴ Der daraus resultierende Klang ist sehr laut und geräuschhaft und von der Tonhöhe kaum wahrnehmbar. Ein weiteres Effektgerät, das Lonberg-Holm hier verwendet ist ein Ring-Modulator.³²⁵ Dieses Effektgerät wandelt das Cellosignal in einen Sinus-Ton

³¹⁹ Hug/Lonberg-Holm, „Part Three“ auf *fine extensions*, Emanem 2010, ab Min. 01:07.

³²⁰ Hug/Lonberg-Holm, „Part One“ auf *fine extensions*, Emanem 2010, ab Min. 06:29.

³²¹ Hug/Lonberg-Holm, „Part Two“ auf *fine extensions*, Emanem 2010, ab Min. 0:51.

³²² Hug/Lonberg-Holm, „Part Two“ auf *fine extensions*, Emanem 2010, ab Min. 08:26.

³²³ Brötzmann/Lonberg-Holm, „Section One“ auf *The Brain of the Dog in Section*, Atavistic 2008, ab Min. 00:05.

³²⁴ Brötzmann/Lonberg-Holm, „Section One“ auf *The Brain of the Dog in Section*, Atavistic 2008, ab Min. 02:25.

³²⁵ Brötzmann/Lonberg-Holm, „Section One“ auf *The Brain of the Dog in Section*, Atavistic 2008, ab Min. 05:51.

um, den der Musiker mittels Fußtaster oder Drehknopf beliebig verändern kann.³²⁶ Das Violoncello ist in diesem Fall eigentlich nur mehr Impulsgeber, um den Effekt auszulösen.

Aber nicht nur in Duo-Besetzungen kann das geräuschhafte, expressive Spiel Lonberg-Holms gehört werden. Das weiter oben bereits erwähnte „Chicago Tentet“ ist eine frei improvisierende Band, die in wechselnder Besetzung seit ihrer Gründung Anfang 2000 um die gesamte Welt tourt. Bestehend aus Bläsersection, bis zu zwei Schlagzeugen und Kontrabass, ist Lonberg-Holm das einzige Streichinstrument in dieser Band gewesen. Das „Chicago Tentet“ rund um den Gründer und Saxophonisten Peter Brötzmann, machte sich mit seinem hoch energetischen und sehr lauten Spiel einen Namen. Lonberg-Holms expressives und verzerrtes Spiel passt also hervorragend in diese Band. Anhand eines Konzertmitschnitt aus Wuppertal werden Lonberg-Holms verschiedene Rollen innerhalb der Band ersichtlich: Nach einer hymnenhaften Einleitung begleitet der Cellist das Solo des Posaunisten Johannes Andreas Bauer mittels aggressiv gespielter und verzerrter Arpeggien.³²⁷ Als Peter Brötzmann als Solist hervortritt, bleibt Lonberg-Holm in der Rolle der Begleitung, steigt aber auf hohe Pizzicato-Akkorde um.³²⁸ Während dem Solo des Baritonsaxophonisten Mats Gustaffson steigt Lonberg-Holm mit Geräuschen, die er mit seinen Effektpedalen erzeugt ein und begleitet den Saxophonisten so weiter.³²⁹

Später entwickelt sich ein Trio, bestehend aus Ken Vandermark (Klarinette), Jeb Bishop (Posaune) und Lonberg-Holm. Bei dieser Passage sind die drei ohne Schlagzeug oder Kontrabass unterwegs, jedoch reißt die zuvor aufgebaute hohe Energie und Dringlichkeit der Musik nicht ab. Lonberg-Holm kommentiert die Quietsch- und Blasgeräusche seiner Mitmusiker mit Glissandi in den hohen Registern des Cellos.³³⁰

Lonberg-Holm setzt also auch hier sein Instrument in vielerlei Gestalt ein. Durch das Wegfallen eines Harmonieinstruments, kann er stellenweise diese Funktion übernehmen und die Musiker, die gerade solieren mit einer akkordischen Basis unterstützen. Aber auch die elektronisch erzeugten Geräusche, die er in kleineren Besetzungen einsetzt, kommen hier wieder zum Einsatz und tragen zum energetischen und lauten Klangbild des Tentet bei.

³²⁶ <https://www.moogmusic.com/products/moogerfoogers/mf-102-ring-modulator>, 23. September 2018.

³²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=oNFcvryCS7s>, ab Min. 03:07, 23. September 2018.

³²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=oNFcvryCS7s>, ab Min. 05:10, 23. September 2018.

³²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=oNFcvryCS7s>, ab Min. 09:18, 23. September 2018.

³³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=oNFcvryCS7s>, ab Min. 15:40, 23. September 2018.

Lonberg-Holm zollt in seiner Arbeit auch der Geschichte des Violoncellos in Jazz und improvisierter Musik Tribut: Mit der Album Trilogie „A Valentine for Fred Katz“ (2002), „Other Valentines“ (2005) und „Terminal Valentine“ (2007) präsentiert er das „Fred Lonberg-Holm Trio“, bestehend aus Schlagzeug, Kontrabass und Cello. Hier bedient er sich vermehrt dem Swing-Idiom und soliert stellenweise wie ein Tenorsaxophonist im Jazz oder eben Fred Katz. Der frei improvisierende und geräuschhafte Aspekt seines Schaffens wird aber auch auf diesen Einspielungen nicht außer Acht gelassen: Lonberg-Holm unternimmt immer wieder Ausbrüche in freitonale Gebiete und Geräuschkulissen - alles über der swingenden Rhythmusgruppe.³³¹

Gerade die erste Einspielung, „A Valentine for Fred Katz“, richtet sich stark an den Cellisten und Komponisten Katz, spielt Lonberg-Holm doch sechs Stücke aus seiner Feder und zwei Songs aus dem „Great American Songbook“. Lonberg-Holm beschäftigte sich erst im Laufe seiner Karriere mit Fred Katz und nimmt ihn als wichtigen, wenn auch nicht wegweisenden Einfluss auf sein Spiel wahr.³³² Vor allem im Bereich der Bogenführung hat Lonberg-Holm durch Katz andere Aspekte kennengelernt, die ihm davor unbekannt bzw. nicht geläufig waren: der leichtere Bogenansatz passte besser zu Swing Musik als der, bis dahin von Lonberg-Holm verwendete, harte und druckvolle Ansatz, den er bei Abdul Wadud kennengelernt hatte.³³³

Diese drei Einspielungen fallen in der Diskographie des Cellisten auf, weil sie sich des Swing-Idioms bedienen und nicht ganz der freien Improvisation bzw. des Free Jazz zuzuordnen sind.

Fred Lonberg-Holm als „Anti-Cellisten“ zu bezeichnen ist vielleicht etwas unfair, evoziert dieses Wort doch Assoziationen zum „Anti-Christ“, der ja gemeinhin eher negativ besetzt ist.

Lonberg-Holm schafft es jedoch, das Cello von seinem klassischen Klang zu emanzipieren und in veränderter, komplett anderer Form zum Schwingen und Klingen zu bringen. Durch den Einsatz von elektronischen Hilfsmitteln erweitert er den Klangraum und die Klangmöglichkeiten des Instruments noch weiter - auch wenn öfters die Frage auftaucht, ob es sich denn noch um ein Cello handle, das da zum Schwingen gebracht wird. Lonberg-Holm ist sicherlich von den drei hier vorgestellten Cellisten der radikalste im Umgang mit dem Instrument. Auch auf der Bühne bewegt er sich um das Instrument herum, legt es quer zwischen seine Beine oder spielt es nur mit einer Hand, wenn er sich zu seinen Bodeneffekten hinunter beugt, um sie zu bedienen.³³⁴ Tom Cora hat,

³³¹ Lonberg-Holm-Trio, „East of Uz“ auf *Other Valentines*, Atavistic 2005.

³³² Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 4.

³³³ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 4.

³³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=oNFcvryCS7s>, ab Min. 20:03, 23. September 2018.

wie oben erwähnt, gesagt, ihm fehle das „cellismo“.³³⁵ Lonberg-Holm hat, wie anhand seiner Trio Einspielungen und auch seiner sonstigen Arbeit ersichtlich, das Rüstzeug eines Cellisten, das „cellismo“. Ihm ist nur offensichtlich diese eine Komponente des Cellospiels zu wenig, und er versucht, andere, neue Wege mit diesem Instrument zu gehen.

3.3.2. „Never Eat Anything Bigger than your Head“ - Ist das noch ein Cello?

Lonberg-Holm verfremdet den Klang des Violoncello stellenweise wie kein anderer Musiker, der hier vorgestellt wurde. Durch Effekte und Spieltechniken trifft die Hörerwartung des Publikums an ihre Grenzen. Das Stück „Never eat anything bigger than your Head“ der Survival Unit III bildet hier keine Ausnahme.

³³⁵ „I dont have the cellismo“, Tom Cora, The Wire, April 2003, Issue 230. S. 35

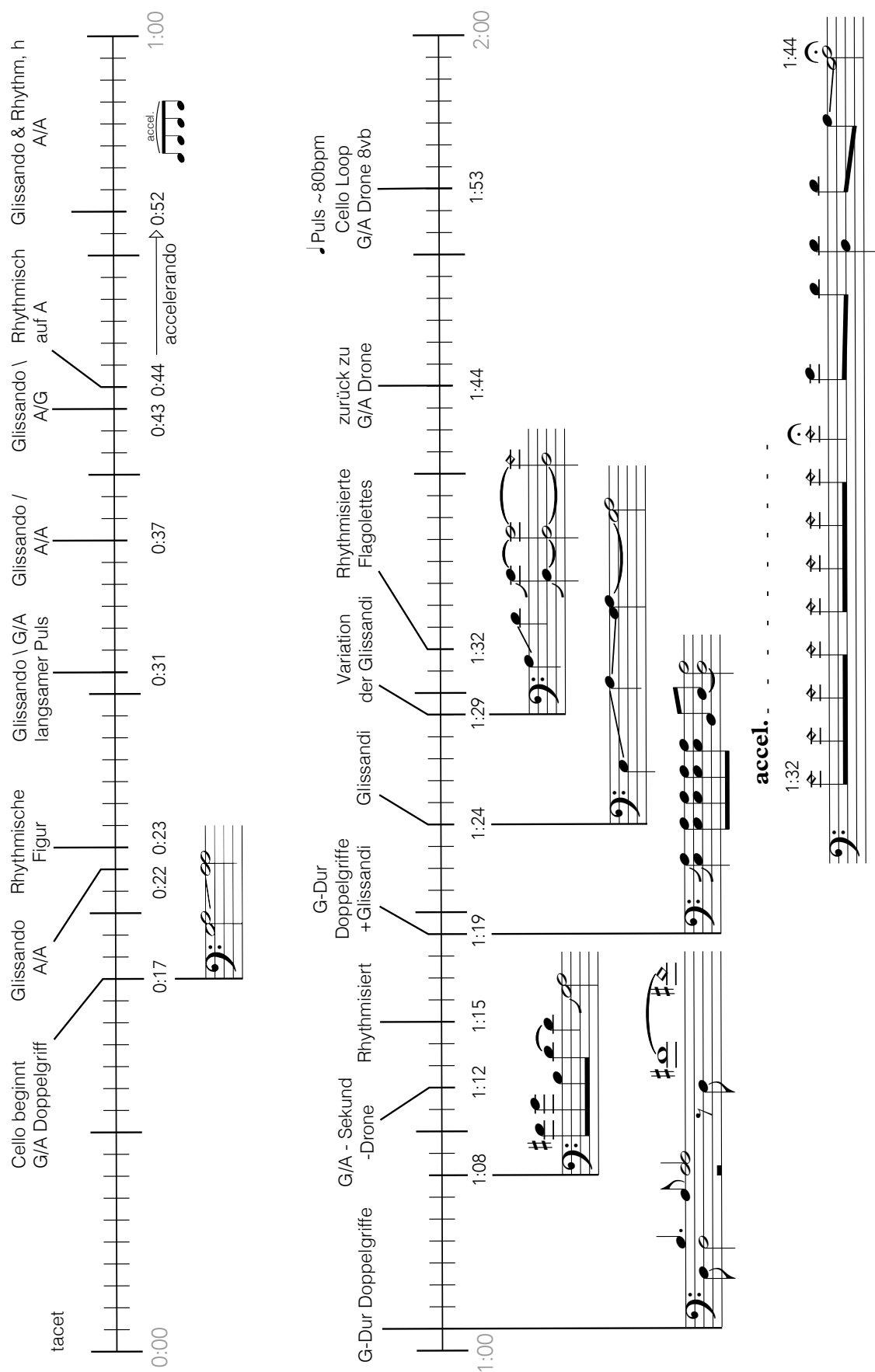


Abbildung 65

Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.1 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

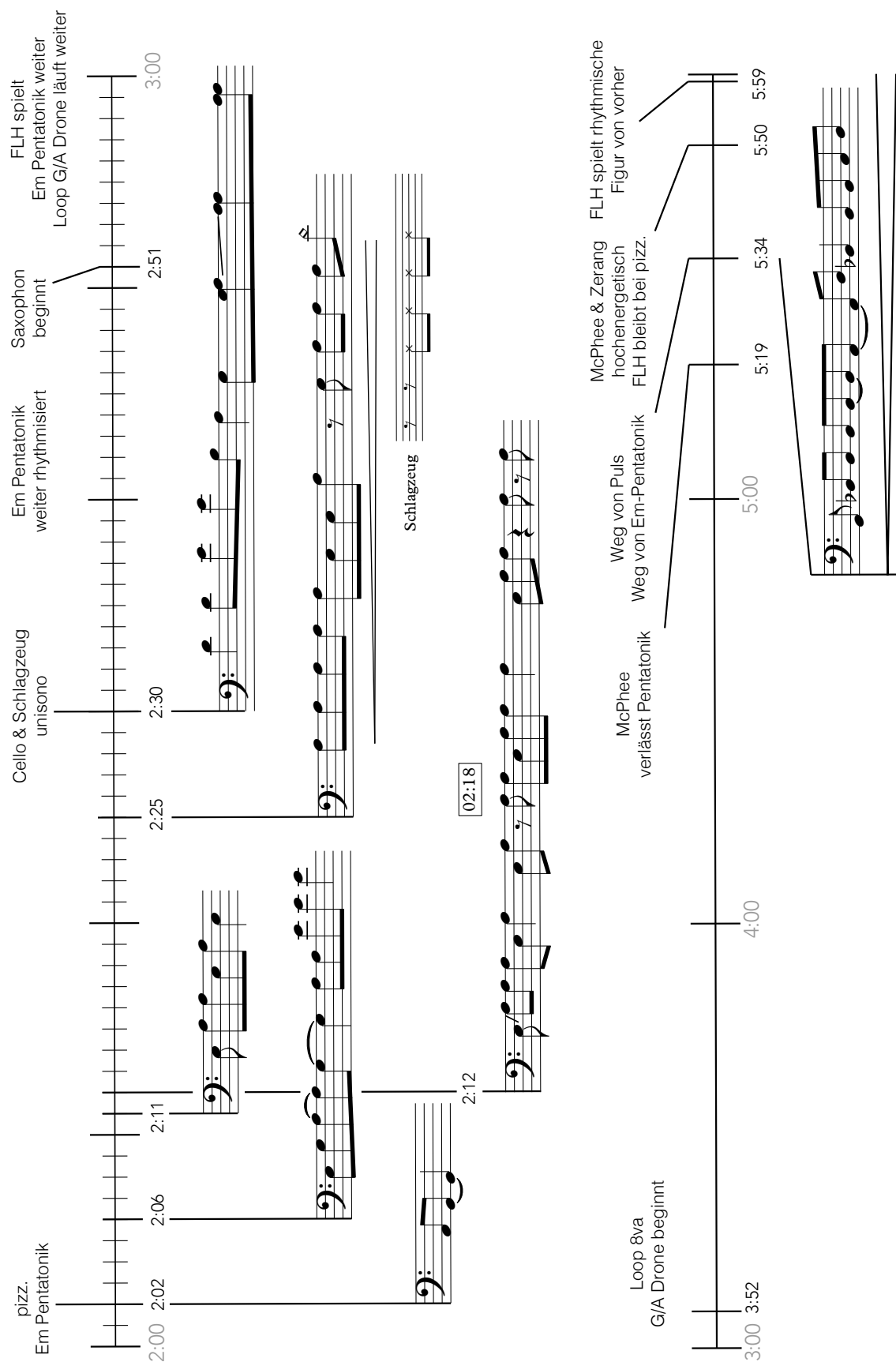


Abbildung 66

Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.2 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer

The image displays two systems of musical notation, likely for a guitar or similar fretted instrument, with time markers and performance instructions.

System 1 (Left):

- 6:00 - 6:02:** Drone G/A 8va kommt
- 6:15:** Rhythmische Begleitfigur bleibt
- 6:20:** arco A-Moll Pentatonik
- 6:35:** G+D Quint *f*
- 6:42:** Glissandi cresc.
- 7:00:** *f*

System 2 (Right):

- 7:00:** Doppelgriffe *f* noise
- 7:07:** Tremoloartige Linien Glissandi
- 7:11:** tiefe Klangwolke hoher Bogendruck
- 7:23:** Tremolo Doppelgriffe auf E/B
- 7:44:** Tremolo Doppelgriffe auf E/B
- 7:51:** Tremolo Doppelgriffe auf E/B kein Tremolo zusammenbruch
- 7:57:** *accel.*
- 8:00:** *f*

Abbildung 67

Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.3 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer

Staccato Gb/Ab 8:00

accel. 8:04

Dopplegriff Glissando von G zu C 8:14

pizz. "Groove"-artige Basslinie auf C 8:21

Basslinie G 8:34

Glissando

arco FLH spielt Saxophonlinie von McPhee nach 8:41

G-Tremolo 8:45

Konkreter Ton wird zu Flagolett Tremolo B 8:57

Joe McPhee Tacet

Tenorsaxophon

3

9:00

9:12

9:20

9:30

9:33

9:37

9:41

9:42

9:49

9:50

9:53

10:00

Duo, Schlagzeug & Cello Glissandos

Staccato

Schnelle Wechsel zw. hoher und tiefer Lage

Glissandos

Verminderter Abstieg

Arpeggios Gb

Wdh.

Melodiefragment

Tremolo Glissando

Rhythmus wird von Schlagzeug aufgenommen -> unisono

Melodiefragment + Akkord von 9:49

Verminderter Abgang ähnlich 9:30

Abbildung 68

Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.4 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer

10:00 10:02 10:12 10:17 10:24 10:30 10:34 10:38 10:42 10:51 10:58 11:00
 Tiefes rock-artiges Riff
 Melodie/Riff
 Glissandi
 Ton B, hoher Druck gleitet ins Geräusch ab
 ritardando
 Geräuschhafte Töne, erzeugt mit wenig Fingerdruck der linken Hand
 Flagelett-Sounds abwärts
 Cello Arpeggien linke Hand wenig Druck Bogendruck genug
 ffff
 p
 11:00 11:17 11:24 12:00
 siehe 10:57
 geräuschhafte Melodie
 Choralartiger Teil
 Tenorsaxophon
 11:27 11:33 11:41 11:45 11:53

Abbildung 69

Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.5 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer

McPhee tacet
FLH tacet

pizz.
Geräusch Plizzatos

arco
scharren, hoher Druck auf Bogen

accel.
ff

12:00 12:11 12:15 12:17 12:20 12:23 12:25 12:31 12:37 12:40 13:00

12:04

Geräusch Plizzatos
weiter, sim 12:15

Glissando

arco, col legno battuto
+ Glissandi

scharr & kratz Geräusche
immitierend

13:00 13:04 13:06 13:14 13:42 14:00

Abbildung 70

Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.6 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer

14:00 14:04 15:00 15:07 15:10 15:15 15:18 15:31 15:35 15:37 15:40 15:52 16:00
 pizz. tacet improvisierte Akkorde Begleitung des Trompeten Solos teilweise unisono Passagen mit Schlagzeug, Akkorde weiter Akkorde Ende geräuschhafte Linien sim 12:15 Pizzicato weiter almähliche Steigerung der Intensität

16:00 17:00 17:19 17:26 17:28 17:30 17:34 17:39 17:50 18:00
 arco scharren, überdruck keine Töne Whammy Überdruck Bogengeräusche verzerre und veränderte Liegetöne sim 17:39

Abbildung 71

Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.7 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer

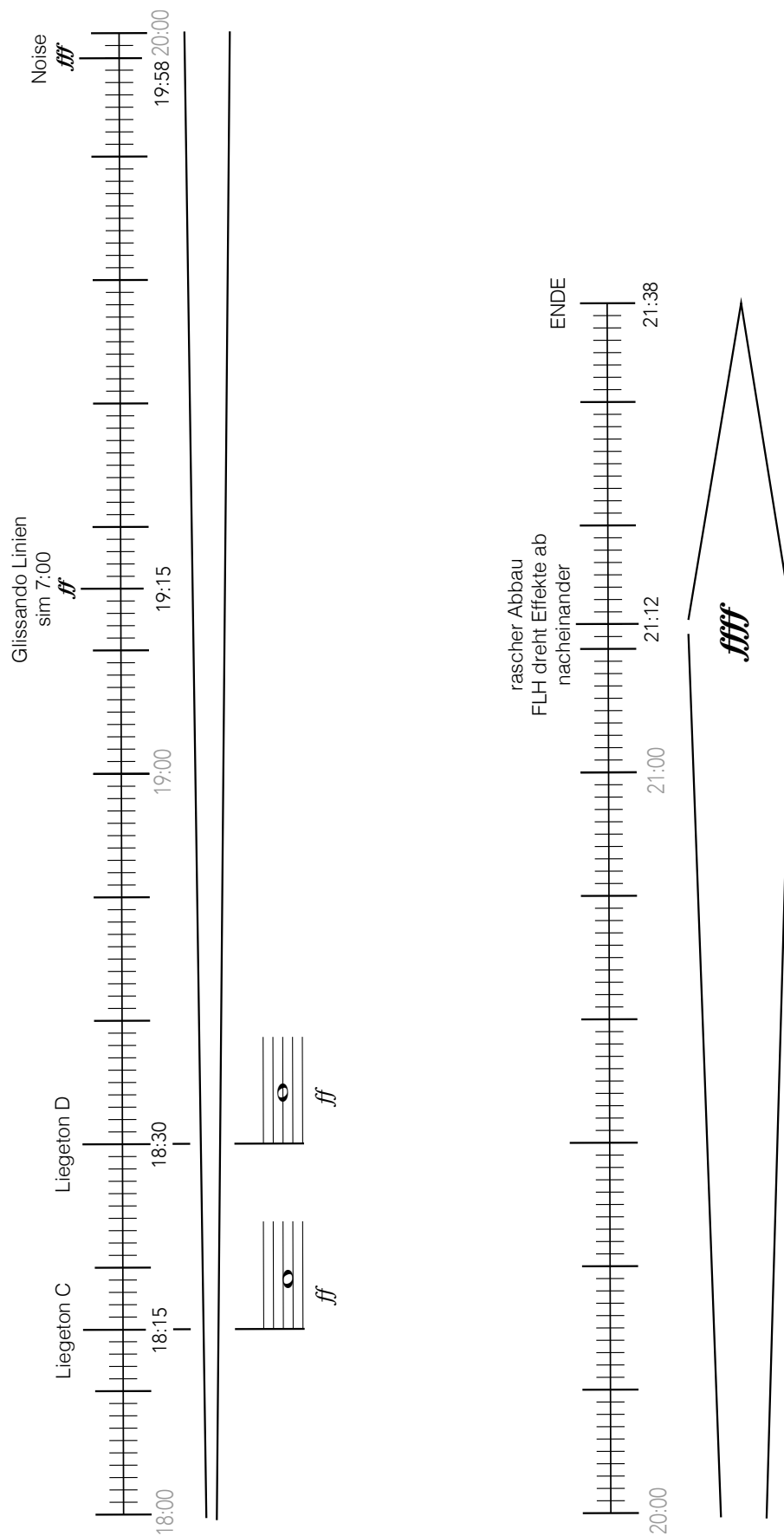


Abbildung 72

Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.8 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer

Die Band „Survival Unit III“ besteht aus dem Saxophonisten Joe McPhee, Schlagzeuger Michael Zerang und Fred Lonberg-Holm. Alle drei Musiker haben bereits im Peter Brötzmann „Chicago Tentet“ zusammen gespielt und kennen sich seit Jahren.

Das Album „Game Theory“ (2013) entstand in Paris, das erste Stück „Never Eat Anything Bigger than Your Head“ wird hier in Transkription vorgestellt um die Rolle des Cellos näher zu beleuchten. Anders als die Transkriptionen der Vorgänger handelt es sich hier um eine freie Improvisation, das bedeutet harmonische, tonale und rhythmische Parameter fallen größtenteils weg. Ich beschränke mich hier nur auf die Rolle des Violoncellos, die Mitmusiker finden Erwähnung, wenn es größere Änderungen bzw. Einsätze oder Pausen gibt.

Stilistisch bewegt sich die Improvisation unter den Vorzeichen des Free Jazz bzw. der freien Improvisation: Geräusch und Ton sind gleichberechtigte Parameter, Rhythmus bzw. Groove und die Abwesenheit selbiger ebenso.

Im Laufe der 21-minütigen Improvisation ergeben sich verschiedene Konstellationen innerhalb des Trios: McPhee übernimmt das erste Solo, Fred Lonberg-Holm und Zerang begleiten ihn, anschließend folgt ein Duo zwischen dem Cellisten und Schlagzeuger. McPhee tritt danach wieder hervor, diesmal mit der Trompete und anschließend folgt ein kollektiver Teil, der in ein großes Crescendo und das Ende der Nummer mündet.

3.3.2.1. Fred Lonberg-Holms Verwendung des Cellos

Der Cellist Lonberg-Holm spielt hier kein Solo im Sinne des Jazz. In keinem Moment tritt die Band eindeutig zurück und begleitet den Cellisten. Es handelt sich hier eher um eine kollektive Improvisation, die Musiker formen gemeinsam Spannungs- und Dynamikbögen und gestalten die Musik basierend auf dem Gedanken der gleichwertigen Rollen innerhalb der Band.

Lonberg-Holm passt den Gebrauch seines Instruments der jeweiligen Situation und den musikalischen Gegebenheiten an.

Zu Beginn sind Lonberg-Holm und Zerang im Duo zu hören, bei 00:17 kommt Lonberg-Holm hinzu. Der Cellist beginnt recht tonal in G-Dur: Die Doppelgriffe im Abstand einer großen Sekund G & A bzw. unisono A&A lassen darauf schließen, nach einer Minute spielt er eine Figur, die in G-Dur steht (s. Abbildung 65, ab Min. 01:00)

Der Beginn ist ruhig und meditativ, die Drones von Lonberg-Holm werden von luftigen Schlägen Zerangs kommentiert und angereichert. Bei 01:53 taucht zum ersten Mal ein wahrnehmbarer Puls bzw. ein Tempo (bpm = ung. 80) auf, das von Lonberg-Holm gleich aufgegriffen wird. Er steigt nun von Arco auf Pizzicato um und spielt eine Art Basslinie, die in den tonalen Bereich der E-Moll Pentatonik fällt (s. Abbildung 66, Min. 02:30)

Gleich darauf folgt der Einstieg von McPhee. Die Band bleibt eine Zeit lange in dieser E-Moll Klangfarbe. Bei 05:19 beginnt McPhee langsam gegen die Tonalität zu drücken, Lonberg-Holm geht mit einer g-moll gehaltenen Basslinie auf diesen Wechsel ein (s. Abbildung 2, Min. 05:34).

Ab 05:34 beginnt auch der Puls von 80bpm langsam zu verschwinden, die Band nähert sich dem ersten energetischen Ausbruch. Lonberg-Holm bleibt zunächst bei seiner immer dissonanter werdenden Pizzicato-Begleitfigur (5:50 - 06:15), greift aber ab 06:20 zum Bogen und spielt in A-Moll eine Zerlegung, bis er sich bei 07:00 ins Chaos stürzt. Lonberg-Holm verwendet ab dieser Stelle auch ein Effektgerät, einen Pitchshifter (vermutlich ein Whammy-Pedal), mit dem er die Tonhöhen verändern bzw. auf die Klangcharakteristik der Töne Einfluss nehmen kann. Bei 07:23 tritt noch ein Verzerrer-Pedal dazu, das den Klang seines Cellos weiter verfremdet. Er nützt diese Effekte, um sich dem hochenergetischen Geschehen anzupassen. Neben den Effekten spielt er meist Arco-Tremolo Linien, die zu den expressiven Linien McPhees und den schnellen Läufe des Schlagzeugers Zerangs passen. Er unterbricht die Kaskade an Tremolos immer wieder, um konkrete Töne bzw. Tonfolgen zu spielen. So spielt er bei 07:57 eine Tonfolge, die uns später noch einmal begegnen wird und an einen verminderten Akkord erinnert (s. Abbildung 67, 07:57)

Oder er imitiert bei 08:41 McPhees bluesartige Linie mit Quint-Doppelgriffen:

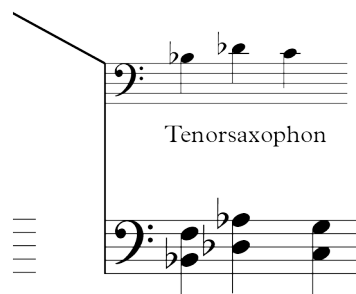


Abbildung 73

[08:41] aus Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.4 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Nach diesem Ausbruch geht die Dynamik wieder zurück, Lonberg-Holm und Zerang bleiben abermals im Duo zurück und gestalten ab 08:57 die Improvisation ohne McPhee weiter. Lonberg-Holm dreht auch seine beiden Effektgeräte wieder ab. Diesen Teil spielen die beiden Improvisatoren zwar leiser, trotzdem aber noch sehr schnell und energetisch. Lonberg-Holm verwendet Glissandi, unterbrochen von Staccato-Tönen. In 09:30 verwendet er einen ähnlichen Abgang wie bereits 07:57.

Diese Tonfolge, die eventuell als H-Dominantseptakkord analysiert werden kann, zieht sich durch die Improvisation und findet immer wieder von Lonberg-Holm Verwendung. Bei 09:50 begegnet er uns wieder. Der Cellist unterbricht meist eine Glissando-Bewegung oder eine Tremolo-Linie um diesen Abgang zu spielen, weshalb ihm doch einige Bedeutung beigemessen werden kann.

Lonberg-Holm hat ab 10:02 wieder den Verzerrer Effekt aufgedreht und spielt ein rock-artiges bzw. an Blues erinnerndes Riff.

Ab diesem Moment beginnen die zwei Musiker langsamer und weniger expressiv zu spielen, 10:51 sind sie im „p“ angelangt. Zerang beschränkt sich auf Wisch- und Quietschgeräusche, Lonberg-Holm bedient sich einiger Flageoletts und mit Geräuschen angereicherten Tönen. Bei 10:57 spielt er halb-abgedämpfte Akkord-Arpeggien mit Bogen Unterdruck.

Ab 11:24 spielen der Cellist und der Saxophonist eine choralartige, an einen Kanon erinnernde Melodie (s. Abbildung 74). Der eine folgt dem anderen und umgekehrt. Konsonante Intervalle werden ebenso gespielt, wie Dissonanzen.

Die darauf folgende Passage wechselt zwischen Pizzicato- und Arco-Techniken hin und her: Die Pizzicatos bei 12:15 sind geräuschhaft, Lonberg-Holm dämpft hier die Töne stellenweise ab und beschränkt sich damit auf den perkussiven Aspekt der Technik:

Danach folgt eine Arco-Passage, die er mit Überdruck bzw. Scharren gestaltet (12:41). Die nachfolgende Pizzicato-Passage, die ähnlich ist wie die vorige, wird von einer Col-Legno-Battuto-Stelle abgelöst: hier imitiert Lonberg-Holm die Scharr, Kratz und Quietschgeräusche des Schlagzeugers (13:14).

Das folgende Solo McPhees (diesmal auf der Trompete gespielt) begleitet Lonberg-Holm mit Akkorden am Cello, die an eine Gitarre bzw. ein Klavier erinnern (15:07).

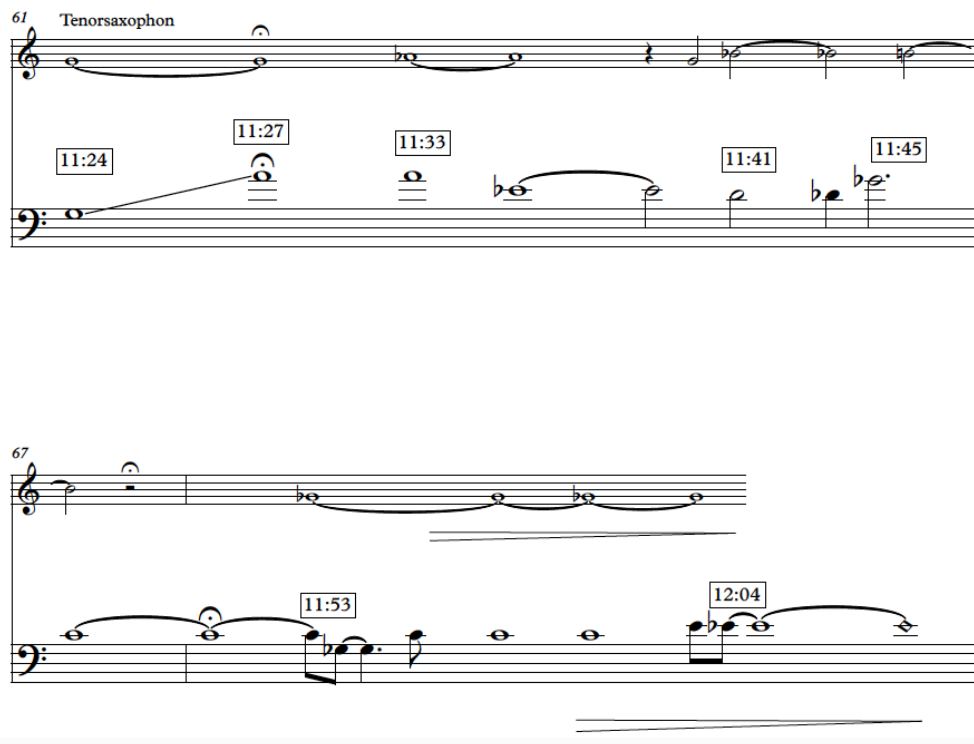


Abbildung 74

[11:24] aus Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.5 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

„Never Eat Anything Bigger than your Head“ bewegt sich nun langsam dem Ende zu: die Improvisatoren steigern abermals die Intensität des Stückes, Lonberg-Holm greift ein letztes Mal zum Bogen (17:19) und bringt wieder seine Effektpedale zum Einsatz (17:26 & 17:30). Mittels verzerrter, geräuschhafter Liegetönen bietet er die Basis für McPhees und Zerangs Ausbrüche - bei 19:58 erreicht die Improvisation ihren finalen Höhepunkt. An dieser Stelle war es mir leider nicht mehr möglich, die konkreten Techniken bzw. Spielweisen Lonberg-Holms von denen seiner Mitmusiker zu differenzieren. Der sehr laute und expressive Teil endet relativ abrupt (21:12) und die Improvisation endet sehr unvermittelt bei 21:38.

3.3.2.2. Verfremdung und Geräusch als Stilmittel

Diese Improvisation zeigt einige Aspekte des musikalischen Schaffens Lonberg-Holms sehr eindeutig: sein Umgang mit dem Violoncello definiert sich meistens über ein Verfremden des natürlichen Klanges des Instruments. Effektgeräte wie der Pitchshifter und Verzerrer finden großflächige Verwendung in diesem Stück. Bei den expressiven und lauten Ausbrüchen des Trios ab 07:00 und 19:58 verschwindet das Instrument sogar vollends in einer Klang- und Geräuschwolke.

Aber auch Passagen wie die abwechselnden Pizzicato- und Arco-Ereignisse ab 12:15 sind Zeichen für den Verfremdungsdrang des Cellisten. Mit dem choralartigen Teil davor (11:24) betritt Lonberg-Holm etwas die Bühne der Tonalität und des natürlichen Celloklangs, hält sich jedoch eher in den Seitengassen auf, und tritt nicht vor an die Bühnenkante. Diese kurze Passage zeugt von einem Können im Umgang mit dem Instrument, endet aber ebenfalls in einem geräuschhaften Quietschen des Tones „Es“, um dann eben in das Pizzicato-Ereignis von 12:15 zu münden.

Weiters ist ein wichtiger Aspekt Lonberg-Holms Musik die hohe Expressivität. In den Forte-Passagen gleicht sein frenetisches Cellospiel einer schnell geschlagenen E-Gitarre, die erratischen Linien und Glissandi türmen sich vor dem Zuhörer auf. Diese manchmal wahllos wirkende Musik zeigt jedoch eine Stringenz und einen inneren Zusammenhang auf, wie die verminderten bzw. Dominantsept-Akkord Zerlegungen bei 07:57, 09:30 und 09:50 zeigen. Auch kursiert die Improvisation immer wieder um tonale Zentren bzw. stehen manche Phrasen in einer Tonalität: Zu Beginn treffen wir auf G-Dur und eine E-Moll Umgebung. Am Beginn des ersten Ausbruch 06:20 des Trios verwendet Lonberg-Holm eine A-Moll Pentatonik, um sich in das Geschehen einzumischen. Ab 08:21 befindet sich die Band in einer ungefähren G-Blues Tonalität: Lonberg-Holm spielt seine gezupften Linien meist um die Töne G und D 08:34 & 08:45, die imitierte Saxophonlinie bei 08:41 kann als Blue-Note Phrase interpretiert werden. Diese tonalen Bezüge sind alle recht vage bzw. nicht durch klassische Modulationsbewegungen etabliert.

Die hohe Energie und die schnellen Linien, die Lonberg-Holm verwendet, zeichnen ihn aus bzw. sind sie seit dem „Chicago Tentet“ Teil seiner musikalischen Persönlichkeit.

Eine großflächige Betrachtung dieser Improvisation und Lonberg-Holms Rolle darin zeigt, dass der Cellist viele Techniken, harmonische Zusammenhänge und Formeln des Jazz und anderer Musiken (wie z.B. die Basslinien oder die Assoziationen an Rockmusik) kennt und sie in abstrahierter Form in sein Spiel einpflegt. Immer wieder tauchen Fetzen verschiedener Stile, Tonalitäten und Techniken auf, die er jedoch meistens nur streift, um dann schnell in andere vor zu dringen. Natürlich steht Lonberg-Holm auch immer im Verhältnis zu seinen Musikern - durch den kollektivistischen Zugang dieses Projekts und der Gleichberechtigung aller Musiker ergeben sich immer neue Formen des musikalischen Zusammenspiels und der Art, wie mit musikalischem Material umgegangen wird. Lonberg-Holms Gebrauch des Cellos ist aber die meiste Zeit ein nicht-klassischer und hoch individueller. Wie er selbst im Interview gesagt hat, versteht er es nicht als klassisches Instrument und sieht es nicht unbedingt nur in der west-europäischen Musiktradition verhaftet.

„It was just: „You can make sounds with this instrument“.“³³⁶

4. Schlussbemerkungen

Was bei der Betrachtung des Violoncellos außerhalb des klassischen Konzertsaals auffällt, ist das Nichtvorhanden sein eines Kanons bzw. einer einheitlichen Art und Weise dieses Instrument in neuen Kontexten zu verwenden.

Jeder Cellist, der hier vorgestellt wurde, sucht seinen eigenen Zugang zu diesem Instrument, die Individualität eines jeden Musikers steht im Vordergrund.

Spieltechniken variieren großteils von Musiker zu Musiker; auch wenn es allgemein gültige Techniken wie zum Beispiel die Basshaltung beim Pizzicato oder die Fingerstyle-Pizzicatos gibt, sucht doch jeder Cellist andere Wege um sie verwenden und einzusetzen. Die „Contemporary Cello Etudes“ von Mike Block sind vielleicht ein Schritt in Richtung der Vereinheitlichung dieser Techniken.

Auch das Repertoire ist nicht einheitlich, es gibt keine Pflichtstücke oder maßgebliche Werke wie in der Klassik; durch das Selbstverständnis des Musikers auch als Komponisten, das im Jazz vorherrscht, schreibt jeder Cellist seine eigene Musik für verschiedenste Besetzungen. Im Jazz gibt es zwar Stücke und Kompositionen, die als kanonisiert gelten: diese streifen manche Cellisten etwas in ihrer Ausbildung, die wenigsten bleiben jedoch bei diesem Repertoire, sondern widmen sich ihren eigenen Projekten mit eigener Musik.

Auch ästhetisch ist diese Gruppe der Cellisten alles andere als homogen. Durch die verschiedenen Projekte und Sichtweisen auf dieses Instrument ergeben sich - teils auch neue - Richtungen und Genres. Der Bogen spannt sich, wie wir gesehen haben, von zeitgenössischer Improvisation zu Stadionrock und Heavy Metal.

Wie bereits oben erwähnt, ergeben sich aber genau durch diesen Wegfall einer einheitlichen Sichtweise auf das Violoncello außerhalb des klassischen Repertoires viele spannende Konstellationen und Möglichkeiten. Dadurch, dass sich - bis jetzt - keiner der Cellisten als absolut stilbildend hervorgetan hat, kann jeder seinen individuellen Zugang suchen und behalten. Außerdem ist die Gruppe der Cellisten, die sich anderen Musikformen widmen noch recht überschaubar. Gerade in Zentraleuropa gilt das Violoncello nach wie vor als eindeutig klassisches Instrument, auf den meisten Hochschulen und Universitäten kann Jazz bzw. Improvisation maximal als Nebenfach belegt werden. In den USA scheint es großteils auch so zu sein, der Einfluss der Fiddle-Tradition

³³⁶ Fred Lonberg-Holm, Interview 2016, S. 1.

und der Folkmusic ist jedoch nicht zu unterschätzen. Hier scheint es ein etwas breiteres Verständnis zu geben, was die Möglichkeiten des Violoncellos in anderen musikalischen Kontexten betrifft, kamen doch die ersten namhaften Cellisten, die sich außerhalb des klassischen Konzertsaals präsentierten allesamt aus Amerika.

Die Möglichkeiten, dieses Instrument in verschiedensten musikalischen Kontexten einzusetzen, werden einer immer größer werdenden Gruppe an Interpretinnen und Interpreten bewusst, nicht zuletzt durch Lehrwerke wie die „Contemporary Cello Etudes“. Aber auch Gruppen wie „Apocalyptica“ und „2Cellos“ tragen, ob ihrer Popularität dazu bei, das Violoncello mit anderen Augen zu betrachten - Kinder und Jugendliche werden durch den Einsatz in Pop- und Rock-Bands angesprochen und finden so vielleicht schneller den Weg zu diesem Instrument.

Die Reise des Violoncellos durch die Musikgeschichte ist bei weitem noch nicht beendet. Diese Arbeit soll einen kleinen Abschnitt dieser Reise dokumentieren und bewusst machen, wohin sie denn noch zu führen im Stande ist.

5. Quellen

Interviews

- Stephan Braun Interview, geführt am 18. Dezember 2015 in Berlin, Deutschland, von Clemens Sainitzer
- Fred Lonberg-Holm Interview, geführt am 15. Juli 2016 in Wien/Chicago, via Skype, von Clemens Sainitzer
- Erik Friedlander Interview, geführt am 11. Februar 2016 in New York City, von Clemens Sainitzer

Musikalien

- Amanti, Lucio Franco, *Jazz Suite for Solo Cello*, Schott Musik Verlag 2011.
- Luciano Berio „Sequenza XIV|für Violoncello“ © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914
- Block, Mike (Hrsg.), *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, Boston 2017.
- Carter, Ron, *Building Jazz Bass Lines. A compendium of techniques for great jazz bass lines*, Hal Leonard Corp. 1998.
- Div. Autoren, *The Real Book - Sixth Edition*, Hal Leonard Corp. 1998.
- Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane - The Music*, Arconomics Music, New York 2008.
- Glaser, Matt & Grappelli, Stephane, *Jazz Violin*, OAK Publications 1981.
- Lachenmann, Helmut, *Pression für einen Cellisten*, Köln 1969/2010.
- Knox, Garth, *Viola Spaces*, Mainz 2009.
- Popper, David, *Hohe Schule des Violoncello-Spiels*, Op.73, Leipzig 1905.
- Summer, Mark, *Julie-O for Violoncello-Solo*, Ponticello Verlag 2012.
- Summer, Mark, *Variations on ‚Lo How a Rose E'er Blooming‘*, Ponticello Verlag 2012.
- Vasks, Peteris, *Gramata Cellam: II Pianissimo*, Schott 2005.
- Wilson, Bryan, *Cello Chords*, Bryan Wilson 2011.

Transkriptionen

- Friedlander, Erik, Solo über *Block Ice & Propane* auf *Block Ice & Propane*, SkipStone Records 2007, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

- Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.
- Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer 2018.
- Seifert, Zbigniew, Solo über „Turbulent Plover“ auf Seifert, Zbigniew *Man of Light*, Polonia Records 1977, Transkription Maria Salamon 2018.

Jazz-Geschichte

- Bailey, Derek, *Improvisation - Its Nature and Practice in Music*, Cambridge, MA, 1992.
- Berendt, Joachim-Ernst, fortgeführt von Günther Huesmann, *Das Jazz Buch*, Frankfurt am Main 2007.
- Berliner, Paul F., *Thinking in Jazz - The infinite Art of Improvisation*, Chicago 1994.
- Butterfield, Matthew, „Why Do Musicians Swing their Notes?“ in *Music Theory Spectrum*, Vol. 33, No. 1., S. 3-26, California 2011.
- Kernfeld, Barry, *What to listen for in Jazz?*, Yale 1995.
- Monson, Ingrid, *Saying Something - Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago 1996.
- Myers, Marc, *Why Jazz Happened*, Berkeley 2013.
- Prögler, J.A., „Searching for Swing - Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section“ in *Ethnomusicology*, Vol.39., No. 1., S. 21-54, Illinois 1995.
- Ross, Alex, „Beethoven was wrong“ in „*The Rest is Noise - Listening to the 21st Century*“, S. 515 - 557, New York 2007.

Folk-Music und Country

- Beisswenger, Drew, *North American Fiddle Music: A Research and Information Guide*, New York 2011.
- Schmidt, Angela, *101 Violin Tips: Stuff all Pros should know*, Milwaukee 2014.
- Tichi, Cecelia, *High Lonesome: The American Culture of Country Music*, Chapel Hill und London, 1992.
- Trace Silvermann, <http://www.thestrad.com/how-to-improvise-on-the-violin/>, 11. April 2017.

Violoncello, Geschichte und Spieltechniken

- Alexanian, Diran, *Complete Cello Technique. The Classical Treatise on Cello Theory and Practice*, Mineola 2003.
- Askenfelt, Anders, „Bass“ in *The Science of String Instruments*, (Hgr. Rossing, Thomas), S. 259 - 279, Stanford 2010.
- Bächli, Julius, *Berühmte Cellisten. Porträts der Meistercellisten von Boccherini bis zur Gegenwart*, Zürich 1998.
- Bynum, Eric und Rossing, Thomas, „Cello“, in *The Science of String Instruments*, (Hgr. Rossing Thomas), S. 245 - 259, Stanford 2010.
- Fallowfield, Ellen, *Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers*, Birmingham 2009.
- Gough, Colin, „Electric Guitar and Violin“, in *The Science of String Instruments*, (Hgr. Rossing, Thomas), S. 393 - 417, Stanford 2010.
- Kail, Angela, *Die Technik des Violoncellospiels - Historischer Überblick über Didaktik und Unterrichtsmethoden*, Saarbrücken 2009.
- Pape, Winfried & Boettcher, Wolfgang: *Das Violoncello. Bau, Technik, Repertoire*. 2. Auflage., Mainz 2005
- Pleeth, William, *Das Cello*, Frankfurt am Main 1985.
- Potter, Louise, *The Art of Cello Playing: A complete Textbook-Method for Private or Class Instruction*, Los Angeles 1996.
- Risk, Laura, „The Chop: The Diffusion of an Instrumental Technique across North Atlantic Fiddling Traditions“, in *Ethnomusicology*, Vol. 57, No. 3, S. 428 - 454, Illinois 2013.
- Wong, Andy K. K., S. H. Leung and W. H. Lau, „Design and Implementation of a Real-Time Digital Resonator for the Electric Cello“, in *Computer Music Journal*, Vol. 23, No. 4, S. 48 - 58, Cambridge 2009.

Effektgeräte und Verfremdung des Klangs

- Hörmann, Karl & Kaiser, Manfred, *Effekte in der Rock- und Popmusik. Funktion, Klang Einsatz*, Regensburg 1982.
- Pieper, Frank, *Das Effekte Praxisbuch, Optimaler Einsatz von Effekten, Effektgeräten und Plugins*, München 2004.

Ästhetisches

- Brackett, John, „Tradition, Gifts and Zorn's Musical Homages“ in *Tradition and Transgression - John Zorn*, Bloomington 2008, S. 79f.
- Dodds Sherril, „Pogoing, Headbanging and Skanking: Economies of Value in Dancing Subcultures“, in *Dancing on the Canon*, London 2011.
- Krasnow, David, „Out on a Limb - Tom Cora“, in *The Wire*, April 2003, Issue 230. S. 34-37.
- Leiker, Viktor, *Populäre Klassik - Zur Entwicklung eines problematischen Genres*, Stuttgart 2000.
- Nym, Alexander und Stiglegger, Marcus, „Gothic“ in Hecken T., Kleiner M. (eds) *Handbuch Popkultur*, Stuttgart 2017.
- Ornig, Tanja, „Pression - a performance study“ in *Music Performance Research*, Vol. 5, S. 12 - 31, Royal Northern College of Music, 2012.
- Radano, Ronald M. „Braxton's Reputation“ in *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No.4, Oxford 1986, S. 503-522.
- Tuttle, Eunji, *Classical Music Going Unpopular to Popular - Is Classical Crossover the Rebirth of Classical Music?*, Florida Atlantic University.
- Whittall, Arnold, „Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis“, Ed. by Janet K. Halfyard., *Music and Letters*, Volume 89, Issue 4, 1 November 2008, Pages 677–679,

Diskographie

- Apocalyptica, *Cult*, Mercuryrecords 2000.
- Apocalyptica, *In Memoriam auf Cult*, Mercuryrecords 2000.
- Braun, Stephan, *The Raid*, ATS Enterprises 2008.
- Brötzmann/Lonberg-Holm, *The Brain of the Dog in Section*, Atavistic 2008.
- Peter Brötzmann Chicago Tentet plus two, *Short Visit to nowhere*, Okka 2002.
- Brown, Ray, *Jazz Cello*, Verve 1960.
- Black Unity Trio, *Al-Fatihah*, Salaam Records 1971.
- Blythe, Arthur, *Light Blue*, CBS Records 1983.
- Caine, Uri, *The Goldberg Variations*, Winter&Winter 2000.
- Cora, Tom, *It's a Brand New Day: Tom Cora Live at the Knitting Factory* (January 1989 - April 1996), Knitting Factory Works 2000.
- Cora, Tom *Gumption in Limbo*, Sound Aspects Records 1991.

- Courtois, Vincent, *West*, La Buissonne 2014.
- Courtois, Vincent *Pendulum Quartet*, Bond Age 1995.
- Courtois/Eskelin/Courvoisier, *As Soon as Possible* C.A.M. Jazz 2008.
- Courvoisier/Feldman/Friedlander, *Abaton*, ECM 2003.
- Curlew, *Curlew*, 1981.
- Darling, David, *Eight String Religion*, Hearts of Space 1993.
- Davis, Miles, *Seven Steps to heaven*, Colombia Records 1963.
- Dolphy, Eric, *Out there*, New Jazz/Prestige Records 1960.
- Erdmann/Rohrer/Courtois/Möbus, *Ten Songs About Real Utopia*, Arjunamusic 2015.
- Feidman, Giora & Jazz-Experience, *Klezmer meets Jazz*, pianissimo 2014.
- Friedlander, Eric, *Nighthawks*, Skipstone 2014.
- Friedlander, Eric, *Bonebridge*, Skipstone 2011.
- Friedlander, Eric, *Broken Arm Trio*, Skipstone 2008.
- Friedlander, Eric, *Artemisia*, Skipstone 2018.
- Friedlander, Erik, *Oscalypso*, Skipstone 2015.
- Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane*, SkipStone Records 2007.
- Friedlander, Erik, *Maldoror*, Brassland 2003.
- Friesen, Eugene, *In the shades of Angels*, Fiddletalk Music 2003.
- Gardot, Melody, *Live in Europe*, Decca 2018.
- Holland, David, *Life Cycle*, ECM 1983.
- Jones, Sam, *The Soul Society*, Riverside Records 1960.
- Jones, Sam, *Cello Again*, 1979, Xanadu Records.
- Katz, Fred, *Fred Katz and his Jammers*, Decca 1959.
- Katz, Fred, *Zen: The Music of Fred Katz*, Pacific Jazz 1957.
- Kristjan Randalu Quartet, *Tidbits*, Finetone 2004
- Leandre/Courtois, *Live At Kesselhaus Berlin 08.06.2013*, Jazzdor Series 2014.
- Lonberg-Holm Trio, *A Valentine for Fred Katz*, Atavistic 2002.
- Lonberg-Holm-Trio, *Other Valentines*, Atavistic 2005.
- Lonberg-Holm-Trio, *Terminal Valentines*, Atavistic 2007.
- Hug/Lonberg-Holm, *fine extensions*, Emanem 2010.
- Pettiford, Oscar, *Quartet, Qunitet & Sextet: In a Cello Mood*, Sampler
- Petrucciani, Michel, *Marvellous*, Dreyfus Jazz 1994.
- Reijseger, Ernst, *Colla Parte*, Winter&Winter 1997.

- Reijseger, Ernst, *Requiem for a dying planet*, Winter&Winter 2006.
- Reijseger, Ernst, *Crystal Palace*, Winter&Winter 2014.
- Reijseger, Ernst, *Count till Zen*, Winter&Winter 2015.
- Reijseger Ernst, Fraanje Harmen, Sylla Molla, *Deep Down*, Winter&Winter 2013.
- Reijseger Ernst, Fraanje Harmen, Sylla Molla, *Count till Zen*, Winter&Winter 2015.
- Reijseger, Graewe, Hemingway, *Continuum*, Winter&Winter 2006.
- Sollee, Ben and Kentucky Native, *Ben Sollee and Kentucky Native*, Soundly Music 2017.
- Schlavis/Pifarely/Courtois, *Asian Field Variations*, ECM 2017.
- Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013.
- The Ex and Tom Cora, *Scrabbling at the Lock*, RecRec Music 1991
- Turtle Island String Quartet, *A Love Supreme: The Legacy of John Coltrane*, Telarc 2007.
- Turtle Island String Quartet, *Who Do We Think We Are?*, Windham Hill Records 1994.
- Wadud, Abdul, *By Myself*, Bishara 1977.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Takt 53 aus „Beside the Bridge“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 2: Takt 69 aus „Beside the Bridge“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 3: Takt 12 aus „Ghosts“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 4: Takt 1 und 2 aus „Nine Fingers“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 5: Takt 8f aus „Nine Fingers“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 6: Takt 57-63 aus „Nine Fingers“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 7: Takt 1-9 aus „Harmonic Horizon“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 8: Takt 3 aus „Harmonic Horizon“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 9: Takt 15f. aus „Harmonic Horizon“ in Knox, Garth, *Viola Spaces, Volume 1*, Mainz 2009.

Abbildung 10: Takt 1, aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 11: I. System, S.1 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 12: II. System, S.2 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 13: III. System, S.2 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 14: I. System, S.4 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 15: III. System, S.4 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 16: I. System, S.3 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 17: II. System, S.3 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 18: II. System, S.3 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 19: I. System, S.7 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 20: III. System, S.7 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 21: I. System, S.2 aus „Pression (für einen Cellisten)“ in Lachenmann, Helmut, *Pression (für einen Cellisten)*, Wiesbaden 2010.

Abbildung 22: I. System, S.1 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 23: II. System, S.1 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 24: IV. System, S.1 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 25: II. System, S.5 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 26: V. System, S.6 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 27: I. System, S.1 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 28: I. System, S.1 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 29: III. System, S.1 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 30: I. System, S.1 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 31: VI. System, S.6 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 32: I. System, S.2 aus „Sequenza XIV für Violoncello“ in Luciano Berio „*Sequenza XIV für Violoncello*“, © Copyright 2002 by Universal Edition A.G., Wien /UE32914

Abbildung 33: Tabelle, „Crystal Palace“, angefertigt von Clemens Sainitzer

Abbildung 34: Braun, Stephan, „Krakow“ Vorwort in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 20, Boston 2017.

Abbildung 35: Takt 1 und 2, aus Braun, Stephan, „Krakow“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 20, Boston 2017.

Abbildung 36: Takt 21f aus Braun, Stephan, „Krakow“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 22, Boston 2017.

Abbildung 37: Takte 1-9 aus Block, Mike, „Prelude to a dream“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 70, Boston 2017.

Abbildung 38: Takte 1 & 2 aus Block, Mike, „Prelude to a dream“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 70, Boston 2017.

Abbildung 39: Takt 1 & 2 aus Johann Sebastian Bach „Prelude in G-Dur“ in *Sechs Suiten für Violoncello*, Wiesbaden.

Abbildung 40: Takte 1 - 12 aus Braun, Stephan, „Cradle Song“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 7, Boston 2017.

Abbildung 41: Takte 98-101 aus Block, Mike, „The Blue Danube in Budapest“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 92., Boston 2017.

Abbildung 42: Takte 1-13 aus Block, Mike, „The Blue Danube in Budapest“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 92., Boston 2017.

Abbildung 43: Takte 9-15 aus Braun, Stephan, „My Toy City“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 60., Boston 2017.

Abbildung 44: Takte 37-44 aus Braun, Stephan, „My Toy City“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 60., Boston 2017.

Abbildung 45: Takte 25-32 aus Braun, Stephan, „My Toy City“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 60., Boston 2017.

Abbildung 46: Takte 9 bis 20 aus Friesen, Eugene, „Slap“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 9., Boston 2017.

Abbildung 47: Takte 4-7 aus Summer, Mark, „Bibi's Blues“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 40., Boston 2017.

Abbildung 48: Takte 1-12 aus Turner, Matt, „Bebop Bowing“ in *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 78., Boston 2017.

Abbildung 49: Takte 1-9 aus Block, Mike, „The Chicken“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 47., Boston 2017.

Abbildung 50: Takte 1-18 aus Block, Mike, „Going Home“ *Contemporary Cello Etudes - Studies in Style & Technique*, S. 83., Boston 2017.

Abbildung 51: Wilson, Bryan, *Cello Chords*, S. 21, Bryan Wilson 2011.

Abbildung 52: Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane Thema*, Transkription von Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 53: Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane Solo S.1*, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 54: Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane Solo S.2*, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 55: Friedlander, Erik, *Block Ice & Propane Solo S.3*, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 56: Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ S.1 auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 57: Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ S.2 auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 58: Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ S.3 auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 59: Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ S.4 auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 60: Takte 133-144 aus Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 61: Takte 13f aus Seifert, Zbigniew, Solo über „Turbulent Plover“ auf Seifert, Zbigniew *Man of Light*, Polonia Records 1977, Transkription Maria Salamon 2018.

Abbildung 62: Takte 113-116 aus Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 63: Takte 53f. aus Seifert, Zbigniew, Solo über „Turbulent Plover“ auf Seifert, Zbigniew *Man of Light*, Polonia Records 1977, Transkription Maria Salamon 2018.

Abbildung 64: Takte 137f. aus Braun, Stephan, Solo über „Traumkleid“ auf Randalu, Kristjan, *Tidbits*, Finetone 2004, Transkription Clemens Sainitzer 2018.

Abbildung 65: Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.1 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 66: Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.2 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 67: Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.3 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 68: Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.4 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 69: Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.5 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 70: Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.6 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 71: Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.7 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 72: Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.8 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 73: [08:41] aus Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.4 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Abbildung 74: [11:24] aus Survival Unit III, „Never eat anything bigger than your head“ S.5 auf Survival Unit III, *Game Theory*, Not Two Records 2013, Transkription Clemens Sainitzer.

Internet Quellen

<http://americanamusic.org/what-americana-music>, 28. August 2018.

<https://www.allaboutjazz.com/broken-arm-trio-erik-friedlander-skipstone-records-review-by-mark-corroto.php>, 28. August 2018.

<https://www.allaboutjazz.com/oscalypso-erik-friedlander-skipstone-records-review-by-troy-collins.php>, 28. August 2018.

<https://www.allmusic.com/album/jazz-cello-mw0000022965>, 11. Mai 2018.

<https://www.allmusic.com/album/maldoror-mw0000329901>, 22. August 2018.

<https://www.allmusic.com/artist/ron-carter-mn0000275832/biography>, 11. Mai 2018.

www.allthingsstrings.com/layout/set/print/Technique/VIOLIN/Darol-Anger-Divulges-His-Modern-Chop-Technique, 15. Oktober 2017.

<http://www.apocalyptica.com/en/music/plays-metallica-by-four-cellos-album--18-.html>, 27. Oktober 2017.

<http://bombmagazine.org/article/5428/tom-cora>, 27. Oktober 2017.

<http://brassland.org/releases/maldoror>, 22. August 2018.

<http://www.cellomap.com/index/the-string/plucking-striking-and-bowing-the-string/how.html>, 20. Juli 2018.

<http://www.charliebanacos.com/>, 10. Jänner 2017.

<http://www.cuneiformrecords.com/bandshtml/curlew.html>, 21. Oktober 2017.

<https://www.discogs.com/Fred-Katz-With-Paul-Horn-And-Chico-Hamilton-Quartet-Zen-The-Music-Of-Fred-Katz/release/4515378>, 22. August 2017.

<https://www.discogs.com/de/artist/272706-Ernst-Reijseger>, 31. Mai 2018.

<https://www.discogs.com/de/2Cellos-2Cellos/master/406050>, 2. Mai 2018.

https://www.discogs.com/de/artist/146031-Erik-Friedlanderfilter_anv=0&subtype=Albums&type=Releases, 22. August 2018.

<https://www.discogs.com/de/artist/1348422-Stephan-Braun>, 30. August 2018.

<http://www.douglasmeyer.info/heinrich-von-biber-battalia-a-10/>, 16. August 2018.

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/strum>, 4. Juli 2018.

http://www.ensembleinter.com/en/members-eng.php?nom=Couturier&id_soliste=83, 9. August 2018.

<http://www.erikfriedlander.com/about/>, 10. Jänner 2017.

<http://www.erikfriedlander.com/skipstone-records/artemis-3-10-lp-boxset>, 28. August 2018.

<http://ernstreijseger.com/is/>, 30. Mai 2018.

<http://www.giorafeidman-online.com/de/biografie>, 31. August 2018.

<http://www.giovannisollima.it/it/info>, 20. Juni 2018.

<http://harvies.com/>, 10. Jänner 2017.

<http://www.imdb.com/title/tt0052655/>, 22. August 2017.

<http://www.jazzbooks.com/>, 11. Mai 2018.

<http://www.jazzhalo.be/interviews/vincent-courtois-interview-with-the-french-cello-player/>, 2. Mai 2018.

<https://www.jazzhelden.nl/action/front/portrait;jsessionid=DDC6D8ECB46FE88F77E905433B38EF36?biography=&name=Ernst+Reijseger>, 31. Mai 2018.

<https://www.jrp.hmtm-hannover.de/de/personen/lehrende/stephan-braun/>, 30. August 2018.

<https://www.jrp.hmtm-hannover.de/de/studienangebote/jazz-und-jazzverwandte-musik-bachelor-of-music/>, 30. August 2018.

<https://www.justdubrovnik.com/2015/01/japan-declared-the-20th-of-january-as-the-2cellos-day/21802/>, 2. Mai 2018.

<http://www.laut.de/Apocalyptic>, 27. Oktober 2017.

<http://www.laut.de/Apocalyptic/Alben/Reflections-3982>, 27. Oktober 2017.

<http://www.lonberg-holm.info/>, 24. September 2018.

<http://www.lucianoberio.org/en/node/1154>, 9. August 2018.

<http://www.marksummer.net/>, 20. Juni 2018.

<http://www.marsab.net/ernst-3/>, 31. Mai 2018.

<http://www.metal.de/reviews/apocalyptic-cult-1080/>, 27. Oktober 2017.

<https://melodygardot.co.uk/>, 3. September 2018.

<https://www.mikeblockmusic.com/bio/>, 20. Juni 2018.

<https://www.moogmusic.com/products/moogerfoogers/mf-102-ring-modulator>, 23. September 2018.

<https://www.nataliehaas.com/bio>, 20. Juni 2018.

<http://news.fullerton.edu/2013fa/Katz-Obit.asp>, 22. August 2017.

<https://www.noz.de/deutschland-welt/kultur/artikel/257814/die-menschliche-cello-stimme>, 23. Mai 2018.

<http://www.nytimes.com/1998/04/14/arts/tom-cora-44-new-music-cellist-with-flair-for-the-avant-garde.html>, 27. Oktober 2017.

<http://ottawacitizen.com/entertainment/local-arts/cellist-ernst-reijseger>, 31. Mai 2018.

<https://pitchfork.com/reviews/albums/3287-maldoror/>, 22. August 2018

<http://www.pointofdeparture.org/PoD57/PoD57Wadud.html>, 7. September 2017

<http://www.rarefaction.com/crewbios.html>, 21. Oktober 2017.

<http://www.rushad.net/>, 11. Juli 2018.

<https://www.scaruffi.com/avant/cora.html#7>, 21. Oktober 2017.

<https://www.tagesspiegel.de/kultur/cello-ist-instrument-des-jahres-klaenge-aus-dem-bauch/20814324.html>, 23. Mai 2018.

<https://www.theex.nl/history.html#y2009>, 27. Oktober 2017.

<http://www.uberproaudio.com/who-plays-what/509-apocalyptica-eicca-toppinen-cello-rig>, 27. Oktober 2017.

<https://vcourtois.wordpress.com/about/>, 30. Mai 2018.

<https://www.winterandwinter.com/index.php?id=1968>, 13. August 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=-nsHupJWlVA>, 21. Oktober 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=rK3mHBxkfqc>, 27. Oktober 2017.

https://www.youtube.com/watch?v=_edA4SfT7Hk, 27. Oktober 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=qew2m1UdbXk>, 2. Mai 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk>, 2. Mai 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=Fc5gF-Il5yg>, 9. August 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=stgIDZN6e5Q>, 9. August 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=zStfe8ISJCc&t=227s>, 22. August 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=zBW0ScWx0P4>, 12. April 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=zenAh15YoU4>, 4. Juli 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=aGHLKj-TvBc>, 19. April 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=UjxRPOTrvy8>, 8. Mai 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=hYl2w9EIToQ>, 4. Juli 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=Qj8c1X2ZwhQ>, 6. Juli 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=XirNieniOwI>, 11. Juli 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=W4NmQ7y0Vvc>, 12. Jänner 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=KixvgoTaSn8>, 18. September 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=oNFcvryCS7s>, 23. September 2018.

<https://www.zeit.de/kultur/musik/2017-03/john-zorn-elbphilharmonie-bagatelles-konzert>, 12. Juli 2018.

6. Anhang

A. Interview Stephan Braun

B. Interview Erik Friedlander

C. Interview Fred Lonberg-Holm

D. Abstract

A. Stephan Braun Interview

geführt am 18.12.2015

in Berlin

Interviewer: Hallo Stephan, danke vielmals, dass du das machst!

Ein paar Fragen. Was ich mich gefragt habe: wie man auf die Idee kommt das Violoncello überhaupt als Jazz-Instrument einzusetzen.

Stephan Braun: Naja, sagen wir mal so: Ich habe lange Zeit ja nur klassische Musik auf dem Cello gespielt. Ich habe den Background an einer Musikschule - sozusagen - hab ich angefangen und dann war ich in einer Spezialschule für Musik, wo ich Jungstudent schon an der Musikhochschule war und hab auch ganz normal klassischen Unterricht gehabt mit dem Ziel eigentlich Orchestermusiker irgendwann zu werden. [Ich] hatte aber schon relativ früh Einfluss durch meinen Bruder auch und durch andere und hab Jazz auf dem Klavier gespielt. [Ich] hatte halt eine lange Zeit gedacht, das geht auf dem Cello nicht, bis ich dann während meines richtigen Studiums in Hamburg jemand kennengelernt habe, der Jazzbratsche studiert hatte und da ein Tutorium angeboten hat für klassische Studenten in Jazz quasi „reinzuschnuppern“ und dadurch, dass ich schon viel Background hatte, hab ich dann bei dem privat Unterricht genommen. Ich hab mich dann einfach erkundigt „Wie ist denn das, könnte ich an der Hochschule auch Jazz studieren?“ und die waren alle so offen - sozusagen entgegenkommend, dass meine ganze Energie die ich verwendet hab, dann mich da wirklich zu kümmern, auch gefruchtet hat [sic.], sodass ich Aufnahmeprüfung gemacht habe für Jazz, und in der gleichen Zeit Urlaubssemester genommen hab für Klassik und ...

Int.: Das war jetzt aber in Hamburg?

S.B.: In Hamburg war das, genau. Also ich hab drei Jahre Klassik studiert in Hamburg, dann hab ein Urlaubssemester genommen und hab sozusagen Aufnahmeprüfung [sic.] bestanden für Jazz und hab das ein Semester ausprobiert und danach hab ich [mich] entschlossen, weil's gut anlief, Klassik sein zu lassen.

Int.: Okay

S.B.: Und hab dann halt wirklich komplett Jazz studiert und meinen Abschluss dann in Berlin gemacht und dann kamen auch schon die ersten Sachen, wo ich dann mitspielen konnte in Bands und so. Das hat sich aber natürlich dann nochmal viel besser entwickelt als ich nach Berlin gegangen bin, weil ich da als reiner Jazzmusiker hingekommen bin. Weil es ist immer so, wenn man da an einer Hochschule von dem einen zum anderen wechselt - zumindest damals - wurde man noch sehr skeptisch beäugt: „Du gehörst ja eigentlich nicht wirklich zu uns“ und die Klassiker haben gesagt: „Na du bist ja nicht mehr bei uns.“ Also ich war dann so zwischen den Stühlen und in Berlin war das dann alles nicht so. Da war die Jazzabteilung so und so ganz wo anders von der UDK damals als die Klassiker; was ich eigentlich schlecht finde, aber zumindest war ich da komplett als Jazzler angekommen. Dann kam eines zum anderen und ja, ich möchte es nicht missen, dass ich...also ich würd's immer wieder so machen.

Int.: Das heißt aber dann, eigentlich aus der klassischen Tradition kommend am Cello - dann aber zum Jazz...

S.B.: Ja, na die Tradition in Deutschland oder in Europa im allgemeinen ist ja nicht vorhanden was Jazz belangt am Cello. Und deswegen war der ganz normale Weg erstmal ein klassischer.

Int.: Okay, alles klar, cool. Weil du gesagt hast wegen den Klassikern, die irgendwie die Nase gerümpft haben oder die Jazzmusiker, die nicht viel anfangen konnten mit dem Cello als Jazzinstrument. Hast du da Probleme gehabt, gab's da ein Problem der Akzeptanz aus beiden Lagern?

S.B.: Ich hab das gemerkt - zum Glück nicht persönlich. Weil, ich muss sagen, mein klassischer Cello-Professor, bei dem ich Unterricht hab [sic.], der hatte einen guten Draht zur Jazzabteilung, was nicht selbstverständlich war; und der hat mich auch machen lassen. Also, der hat gesagt: „Probier das ruhig aus!“ und ja, ich muss sagen, diese „Entspanntheit“ hat natürlich dazu geführt, dass mir auch von der Seite persönlich keine Steine in den Weg gelegt wurden, wo man noch mehr kämpfen muss, um das zu bekommen.

In der Jazzabteilung wurde ich erstmal mit offenen Armen von den Lehrern empfangen. Bei den Studenten wars teils-teils; bei den jüngeren, die in meinem Alter waren war das alles entspannt, aber ich sag mal so, bei den älteren musste man sich erst durchsetzen. „Ja, der macht jetzt Jazz auf dem Cello, das ist ungewohnt.“ Es war so eine Mischung aus „Das ist ja cool“ und „Kann der das

überhaupt?“. Und es ist ja immer so, wenn man in seiner eigenen Stadt ist - und damals war ich schon mehrere Jahre in Hamburg - sich dann irgendwie anders etablieren fällt schwerer als wenn man woanders hinkommt und man kommt da neu hin und man ist halt jetzt ein Jazzcellist, dann ist da eine ganz andere Grundvoraussetzung und Grundhaltung da. Aber ich hab das ein bisschen gespürt, als ich dann selber in der Position war und hab Jazzunterricht für Klassikstudenten angeboten, dass es ein paar Geigenstudenten gab, die gesagt haben „Ja, sie dürfen das nicht laut sagen, weil ihr Professor, wenn der das erfährt, dann schmeißt er sie aus dem Unterricht raus.“

Das gab's durchaus, das fand ich gruselig. Das gab's auch bei Bläsern - bei Posaunisten, die bei der Big Band mit spielen wollten, aber eigentlich Klassik-Posaunisten waren, was hoffentlich, so wie ich's jetzt auch die letzten Jahre gesehen hab, immer mehr nachlässt; diese Skepsis. Also dass es doch eher so da „Ja, es gibt neben Klassik noch andere Musik - Es gibt neben Jazz noch andere Musik“ - die kann gut und schlecht sein, genauso wie Jazz oder Klassik gut und schlecht sein kann. Also - es gibt überall geniale Musik und es gibt von jeder Sparte auch Musik, die muss man nicht unbedingt ausgraben oder neu erfinden wollen.

Int.: Okay, alles klar. Jetzt quasi Ausbildung abgeschlossen. Wie schaut jetzt dein Leben so aus, jetzt also, in welchen Projekten spielst du und welche stilistischen Sachen gibt es da?

S.B.: Ja, das ändert sich so ein bisschen. Ich hab sehr viele Jahre - teilweise am Anfang auch parallel zu meinem Studium - mit einer Sängerin gespielt. „Annamateur“ hieß die Dame aus Dresden und das war so ein Mix aus Chanson, Jazz und Kabarett. Also wir haben sehr viel auf Kleinkunsthöfen gespielt und da war ich neun Jahre und das war so für mich ein sehr großer, fester Posten und natürlich eine große Sicherheit auch für mich. Weil nach ein paar Jahren als ich eingestiegen war, hatte sie dann auch ein Management und wirklich eine feste Anzahl von Konzerten pro Jahr, wo man damit rechnen konnte, dass jedes Jahr das erstmal super läuft. Aber wie das immer so ist: Man wird selber bequem dadurch, die eigenen Projekten, die man macht - ich hab ein eigenes Trio mit Schlagzeug und Klavier und dann hab ich halt eine Singer-Songwriter Band „Deep Strings“ mit meiner Partnerin zusammen und ja, die leiden natürlich so ein bisschen darunter, wenn man viele Angebote von außen hat, und dann wenn man so ein festes Ensemble hat wo man erstmal gut davon - ja - für die Zeit leben konnte. Weil diese Selbstorganisation der eigenen Projekte doch wahnsinnig viel Zeit einnimmt und ich bin froh, dass ich jeweils mit jedem Projekt schon vor einigen Jahren eine CD gemacht hab. Ja, mittlerweile ist es so, seit zwei, drei Jahren bin ich da ausgestiegen und hab verschiedene andere Projekte jetzt. Hab zeitweise auch parallel schon

in anderen Bands gespielt, wo man auf Tour war und dann gibts natürlich Musiker mit denen ich immer vereinzelt Konzerte spiele. Aber die größeren Geschichten, die ich gemacht habe waren von 2010 bis 2013 Touren mit Melody Gardot - einer amerikanischen Jazzsängerin. Dann hab ich 2014/2015 sehr viel mit einem Klezmer-Klarinettenisten Giora Feidmann gespielt und es kann durchaus sein, dass das noch ein bisschen länger anhalten wird und, ja, seit 2014...oder 2013 war das erste, war die Premiere, hab ich auch einige Konzert in einem Projekt mit Till Brönner - einem Quintett mit zwei Trompeten, Bass, Klavier und Cello.

Int.: Das ist jetzt eher in der Jazz-Richtung - also „straight ahead“.

S.B.: Genau, das ist alles in der Jazz-Richtung, bzw. das mit dem Klarinettenisten das war so ein Mix aus Klezmer und Jazz. Dann hab ich viele Jahre in einem sehr schönen Quartett gespielt mit einem estnischen Jazzpianisten, Kristijan Randalu; was durch die Projekte, die jeder von uns hat ein bisschen eingeschlafen ist, aber trotzdem hoff ich, dass wir mal wieder spielen.

Also, es gibt quasi so ein paar festere Sachen, wo immer mal wieder Touren sind, ansonsten unterrichte ich seit 1 1/2 Jahren in Hannover - ja, mit Familie möchte man dann so langsam seine Konzerte auch reduzieren. Es waren anfangs wirklich 120 im Jahr und mittlerweile sind's maximal 80.

Int.: Genau. Und, also, du bist jetzt stilistisch sehr breit aufgestellt, meistens im Jazz-Bereich. Wie setzt du jetzt das Cello in diesen Formationen ein? Also ist übernimmst du quasi Bass-Funktion, als Solist etc.

S.B.: Das ist ganz unterschiedlich. Also es geht da von, dahingehend von der kleinsten Besetzung z.B. im Duo mit meiner Band „Deep Strings“. Das ist „Singer-Songwriter-lastig“, sozusagen. Das sind Songs, die haben zwar auch Improvisations-Teile, aber die sind auch sehr stark groove-orientiert und das ist mit Gesang und Cello, teilweise spiel ich auch Kontrabass, teilweise sind auch ein paar instrumentale Nummern dabei, aber da setze ich das Cello eigentlich - sag ich mal - fast ja am flexibelsten ein. Also ich spiel - dadurch, dass nicht noch ein extra Musiker dabei ist. Wenn größere Festivals sind und wir die Möglichkeit haben mit Schlagzeug und Bass zu spielen ist das wieder anders. Aber ich sag mal, die kleinste Besetzung mit Gesang und Cello: da hat man mehrere Möglichkeiten: einmal Bassfunktion, Gitarrenfunktion, Solofunktion, wenn meine Partnerin mich begleitet und insofern ist das das flexibelste.

Ansonsten, je nach dem in welchem Kontext ich spiele. Also, wenn ich in einem klassischen Quartett spiele mit Schlagzeug/Bass/Klavier, da hab ich die klassische Solofunktion eines Bläfers inne.

Oder wenn ich jetzt...ja...mit...in den Konzerten mit Giora Feidmann, das war eine Besetzung mit Bass/Gitarre/Cello und Klarinette. Da war ich quasi das zweite Melodieinstrument. Also da hab ich gewechselt so zwischen „Begleitungsachen“ und auch zwischen Solostellen.

Und ich versuche natürlich immer relativ viel von mir selbst so in das Bandprojekt mit rein zu bringen. Also, die ganzen Sachen, die ich mache, das, wenns irgendwo einen Spot gibt wo ich mal Perkussion spielen kann auf dem Cello, dass das möglich ist oder, ja, möglichst vielseitig zu klingen immer und auch natürlich die Leute zum AHA-Erlebnis zu führen.

Ins.: Okay. Du hast ja am Cello sehr - also, ich mein, ist ja grundsätzlich ja ein nach wie vor ein sehr seltenes Instrument in der Jazz-Musik.

Noch eine Frage zur Tradition. Es gibt ja da schon ein paar amerikanische Vorbilder am Jazzcello. Also jetzt nicht unbedingt die zeitgenössischen, sondern ältere. Also, Fred Katz z.B., sagst du der etwas, kennst du den?

S.B.: Ja, also ich kenn die ganzen Namen, ich meine, viele sagen auch immer „Jazzcello“ - vor allen Dingen, wenn man mit Jazzmusikern spricht - heißt es immer Oscar Pettiford oder Ray Brown.

Das sind für mich ja aber alles keine Cellisten, also, das sind super Musiker ohne Zweifel, das sind super Bassisten und die haben das Cello raus geholt im Jazz, was ich denen hoch anreche, aber sie haben einen ganz anderen Ansatz. Also sie haben keinen „cellistischen“ Ansatz das Instrument zu spielen; sie haben teilweise das Cello genommen und haben eigentlich einen Piccolo-Bass draus gemacht, haben es teilweise in Quarten gestimmt, haben größtenteils gezupft drauf. Und ich sag mal so, wenn man den Background hat, den es halt nun mal vom eigentlich Sinne her hat, nämlich aus der Klassik und man weiß was auf dem Cello möglich ist, dann ist das nicht vergleichbar mit dem was solche Leute damals gemacht haben. Die haben ein anderes Instrument zur Perfektion getrieben und waren halt so vielseitig und so interessiert, dass sie halt gerne mal das Cello ausprobiert haben und sicherlich Anstöße gegeben haben, aber für mich jetzt nicht die Musiker sind, die mich „jazzcellistisch“ inspiriert haben.

Weil sich das sehr schnell erschöpft hat. Also mich hat das musikalisch mehr interessiert, was sie dann auf dem Bass gespielt haben und in welchem Bandkontext sie gespielt haben, welche Musik sie gespielt haben. Aber...

Ich hab das am Anfang meines Jazzstudiums natürlich alles dann versucht ja zu finden „Was gibt es überhaupt für Jazzcellisten?“ und hab mir vieles angehört und war aber mit allen eigentlich nicht so inspiriert und glücklich, dass ich sagen muss, „Ja, das ist jetzt eine Art Vorbildfunktion“ sondern für mich waren andere Musiker Vorbildfunktion, das hatte nichts mit dem Instrument zu tun.

Int.: Welche Musiker waren das?

S.B.: Eine Zeit lang eher Geiger. Es gab so ein paar Sachen, die mich sehr beeindruckt haben als ich sie das erste Mal gehört hab. Das war natürlich das „Turtle Island String Quartet“, vor allem den tollen Cellisten Mark Summer. Das war dann natürlich schon sehr beeindruckend, gerade vom Groove her auch.

Und dann Geiger wie Jean-Luc Ponty, Zbigniew Seifert, Didier Lockwood, Michael Urbaniak und ja, Stuff Smith.

Also, muss ich sagen, haben mich Geiger mehr beeinflusst als Cellisten. Im speziellen Didier Lockwood, den hab einmal eine Zeit lang sehr stark gehört, weil ich grade sein Timing und seine Phrasierung sehr beeindruckend finde. Und ich bestimmt einige Sachen irgendwo unbewusst oder auch bewusst in meinen Stil mit integriert habe.

Aber ansonsten orientier ich mich auch viel - wenns ums Solospiel geht - viel an Bläsern. Und hatte das Glück, wenn ich mit viel anderen Musikern zusammen spiele mit Gitarristen oder so, dass ich mich dann auch von denen inspirieren lasse und frage „Hey, welche Technik nutzt du? Wie kann man das übertragen aufs Cello?“, Ja, dass man versucht von jedem Instrumentalisten etwas zu nehmen, kann ich das auf dem Cello auch machen.

Bass spielen kann ich auf dem Cello,

Gitarre spielen kann ich auf dem Cello,

Sololines kann ich spielen auf dem Cello.

Es ist eine ganze Menge möglich, muss man einfach schauen, wie das dann funktioniert jeden selbst.

Int.: Damit kommen wir schon zum nächsten Punkt. Nämlich die technischen Fragen.

Spieltechniken: Du machst ja sehr viel: „Choppen“, Akkorde spielen, Akkorde „voicen“, Basslinien und slappen und tappen.

Wie lernt man das am Cello? Es gibt ja für diese ganzen Techniken eine Tradition am Kontrabass, auf der Gitarre etc.

S.B.: Ich sag mal so, das kommt natürlich alles nach einander. Ich hatte bei dem Bratscher, bei dem ich gelernt hab, mein erster Jazzstreicher, Streicher Lehrer im Jazz sozusagen, Bratschenlehrer. Der ist, heißt Mike Rutlitch, ist halb-Amerikaner, halb-Deutscher, der hat mir damals die Ansätze vom „Chopping“ gezeigt. Da war ich natürlich total geflasht, das war da noch alles nicht so im Kommen in Europa 2000 rum, 2001. Und dann hab ich angefangen „Ja, wie geht das eigentlich?“ und hab dann versucht meine eigenen Sachen weiter zu führen ohne, dass ich jetzt groß, ja, nach anderen Vorbildern gesucht hab. Also, ich hab natürlich mir angeschaut wie macht das Darrol Anger zur damaligen Zeit und auch beim „Turtle Island String Quartet“, wie machen die das? Aber mittlerweile gibts ja unglaublich viele - gerade in den USA auch - unglaublich viele Streicher, die Choppen können. Auf - meistens - bisschen begrenzt in Bluegrass-Musik Richtung. Es gibt wenige, die das sehr ausgefeilt haben. Aber das ist jetzt ein Technikpunkt.

Ansonsten, an meinem Beginn des Studium hatte ich zwei Jahre lang bei einem Bassisten Unterricht - logischerweise hab ich viele Basssachen geübt und hab mich auch mit vielen Bassisten beschäftigt und hatte natürlich dann auch meine Musiker, die ich großartig fand und wo ich dann Soli nachgespielt hab und Sachen transkribiert habe. Bis hin zu Jaco Pastorius, der nun wirklich ein Virtuose ist, wo ich dann viele Bassgrooves einfach so „Wie kann ich das auf dem Cello so spielen. dass ich ja, so virtuos klinge“. Cello ist ein gutes Instrument, da muss man sich nicht so anstrengen wie auf dem Bass. Das ist vielleicht eher vergleichbar mit dem E-Bass. Aber dann hab ich mir auch durchaus Videos angekuckt. Ich hab ein Video wo Jaco Pastorius - das ist ganz witzig, das ist so ziemlich gegen Ende seiner Zeit - wo er mit John Scofield und einem Schlagzeuger, ein bisschen „jammt“ und dann erklärt auch das Bassspiel einem Kollegen und da kann man wirklich sehen, da erklärt er so ein bisschen wie sein Technikansatz ist und er hat ja, er ist ja kein großer Pädagoge gewesen, aber das wie er das da erklärt hat, hat mich trotzdem irgendwie beeinflusst, dass ich da meine Basslinien für diese Art Musik auch gesucht hab. Und ansonsten ganz wichtig war der Einfluss deiner Mitmusiker; wenn du mit Schlagzeugern spielst „Hey, wie machst du das“, oder wenn du mit einem Perkussionisten spielst, und dann selber auch am Cello trommeln willst. Du kriegst unterbewusst immer etwas mit, was irgendwo bei dir hängen bleibt und dann fängst du an das zuhause auszuprobieren. Ein guter Freund der spielt auch Tabla, hat bei einem indischen Meister Tabla gelernt und ich hatte dann das Glück mit einem Inder, der Tabla spielt ein Konzert zu spielen. Und das ist eine ganz andere Klangästhetik und die spielen aber auch viel mit Fingern und unterbewusst hab ich dann vielleicht auch so angefangen mir einen Perkussions-Sound auf dem Cello zu suchen. Weil man will sein Instrument ja auch nicht zerkloppen und deswegen hab ich dann auch angefangen mit Fingern perkussiv zu spielen.

Int.: Das heißt der Einfluss vom Umfeld ist...

S.B.: ...sehr prägend. Und dann natürlich immer viel Musik hören und offen bleiben, dass man nicht zu viel nur Cellomusik hört. Das hat sich bei mir sehr schnell erschöpft. Ich muss sagen, ich hör eigentlich so gut wie gar keine Streicher im Jazz mehr. Ich hatte die Zeit, es gibt natürlich immer mal wieder, dann leg ich mal eine CD auf oder hör mal wenn ich unterwegs bin. Aber ich hör mittlerweile auch ganz andere Musik und da ist nicht unbedingt Streicher besetzt.

Int.: Okay, alles klar. Hab ich noch was auf der Liste. Das Haben wir eigentlich eh schon.

Genau noch was; ob dein Instrument eine Rolle spielt. Ob du dein Instrument, quasi, ob du ein besonders teures Cello spielst oder spielst du ein, ist es dir egal, geht's einfach. Worum gehts dir beim Klang eines Cellos wenn du es spielst?

S.B.: Das ist eine gute Frage. Ich mein, das war natürlich eine Zeit lang ein bisschen in der „Streicherwelt“ die Frage „Ah, was spielst du für ein Instrument“, grade in der Klassikszene.

Hat sich mittlerweile auch alles ein bisschen relativiert, weil es durchaus auch sehr gute Geigenbauer gibt, die moderne Instrumente bauen, die locker mithalten können mit irgendwelchen alten super teuren antiken schicken Instrumenten,

Ich muss sagen ich spiele ein neues Instrument, es ist ein unbekanntes, von Anfang 2000, ein rumänisches, was aber sehr gut gebaut ist und letzten Endes für meine Spielrichtung ist es wichtig, dass ich mit dem Instrument eine Menge machen kann, und dass ich nicht Angst haben muss, dass dem irgendwas passiert und ich dann einen Totalschaden erleide, weil ich einen Kredit aufgenommen habe von mehreren 100000 € und jetzt mein Leben lang das Instrument abbezahle und ich bin froh, dass ich ein Instrument wo ich das nicht machen muss. Also, das heißt das ist jetzt ein gutes Instrument, es macht Spaß drauf zu spielen, aber ist jetzt kein schicker Oldtimer, sag ich mal.

Int.: Ist auch nicht nötig für dich, es ist eher hinderlich.

S.B.: Es ist in dem Sinn auch nicht wirklich nötig, weil in erster Linie es muss natürlich gut klingen, und das tut es. Und du musst ein gutes Spielgefühl haben und überzeugt sein, dass das genau das

Instrument ist, was zu dir passt. und mittlerweile ist es so von mir eingespielt, dass unglaublich viele Sachen darauf funktionieren, die auf sehr guten anderen Instrumenten nicht funktionieren.

Bestes Beispiel wo man das Instrument ja auch in keinster Weise irgendwie schädigt ist der Klang beim Zupfen. Ich hatte schon von Kollegen ganz tolle Instrumente in der Hand - auch für mehrere 100.000€ - und ih muss sagen, die klangen beim Zupfen bei weitem nicht so gut wie meines, weil ich das natürlich dem entsprechend eingespielt hab und auch eingerichtet hab. Also, sag ich mal, mit einem Geigenbauer zusammen - wie hoch kann ich die Saitenlage machen, wie ist die C-Kanten Wölbung bei meinem Instrument oder; ja, so ein paar Kleinigkeiten, wie kann ich den Tonabnehmer gut einbinden, dass es möglichst nicht den Naturklang vom Cello beeinträchtigt und so weiter.

Int.: Was für ein Pick Up spielst du? Ist das ein Schertler?

S.B.: Das ist ein Schertler.

Int.: und bist zufrieden?

S.B.: Ich bin, ja, zufrieden. Man ist immer auf der Suche, gerade wenn man Tonabnehmer spielen muss und auch möchte, weil man Effekte benutzt und auch relativ laut spielen möchte kommt natürlich so ein Tonabnehmerklang immer noch nicht an einen Mikrofonklang ran. Aber man hat durchaus schon eine Menge Möglichkeiten und der Klang ist eigentlich ganz befriedigend.

Int.: Das war es! Danke vielmals für das Gespräch.

B. Erik Friedlander Interview

geführt am 11. Februar 2016

in New York City

Int.: Hey, Erik. Thanks for doing that!

Erik: No Problem, Clemens

Int.: So, I have a couple of questions for you, as you may have figured. Looking at the albums you did your live through: You did free Improv-Music, you did Solo-Pieces you did Ensemble Pieces, you did kind of classical Trio things with Masada String Trio and your newest CD is „Oscalypso“, which is more a jazzy kind of record.

My first question is: Would you yourself consider being a jazz-musician?

Erik: No, not particular. I would say ... I'm a player who is influenced by jazz, but I'm also influenced by all the other traditions, that I like to follow. World Music, String Music in general. Indian Stringmusic, classical String music. You know, I think, the world is today is much smaller and so we can allow ourselves to be influenced by many different kinds of music and it's kind of a joy being alive today. Jazz is a very important part of my ... and I would say I use the tools that I learned by ... the tools I learned when I was developing my jazz-skills, I use them all the time. The idea of a melody or a form that you then improvise on, A B A structure, you know, just like play through a melody and then improvise on that form. That's a very jazz-based concept and so I use that when I'm doing my solo-pieces, when I'm doing group-pieces, so I use those traditions extensively.

Int.: It's basically the Jazz-tradition

Erik: Basically the Jazz-tradition of just, of understanding harmony and rhythm and putting those into play, but in terms of Jazz-music itself: This is really the first record, that I've done that's really been a complete Jazz-record and that's because I'm paying tribute to Oscar Pettiford who is one of my heroes, you know.

Int.: You referencing also on the Jazz-Cello albums he did. There are several recordings of him playing the cello.

Erik: Yes

Int.: So, „Cello Again“ and this other...

Erik: Yeah, all those tunes are from...

Int.: We are getting to that, later! Sorry.

Erik: Yeah, no problem

Int.: You said your not a Jazz-musican, but also a musicans musician, everything at once. What kind of education did you get in the first place, starting (with the cello).

Erik: I decided to become a cello, a serious cello player, when I was about 18. I had played cello since third grade, you know. 8 years old I started playing the cello, which is not unusual for us. And I met a Jazzplayer at a club and his Name was Harvey S., he's a bassplayer, and Harvey asked me to join his band and I did and I was thrown in with all this incredible jazzplayers and it was a shocking experience for me, because I was not equipped to work with these great players. The only thing I had was, that I could kind of play the cello a little bit. So I was playing melodies and we were working on soloing and it was ... it changed my life in lot of ways because I suddenly looked around: „This is what I want to do: I want to be able to write music, play music, write my own music, create bands and have a vision, have my vision interpreted by great musicians. So that was a lifechanging experience and so I studied music at college but I studied I studied kind of classical theory, classical music theory, classical music history, eartraining, those kind of things. And then I began to ... I needed to earn a living, so I started breaking down my technique and building it back up again because I had learned a lot of bad habits while just kind of not playing not so super seriously and so I spent many years building up my classical chops, my classical training and then getting work in New York as an orchestra player, playing on Broadway, playing on commercials and TV Soundtracks.

And finally becoming self sufficient as a musician, you know, working and earning a living as a musician. And then I realized, that I wasn't terribly happy doing this, all this kind of, just notated music, work where I wasn't allowing my creativity to ... It wasn't a good avenue for my creativity. I needed to have more say in what I played and what I did. And also the big disconnect with me is the music I listened to wasn't the music I was playing. And that was kind of ... that's a sign, that something's wrong. So I then started kind of retooling my career towards working with more improvised music-settings. I tried very hard, I began to work again on improvisation, I had worked all along on it but I was once again breaking down my habits and building them back up again and I studied a little...I studied with a guy in Boston named ... what was his name ... his name slips my mind, he's gone now, but I say for the jazz ...

Int.: Was it in Berkley?

Erik: No, he was outside of Berkley. He was...he is kind of famous...I have his charts here...Charley Banacos! Charlie Banacos. So I studied with Charlie and I ... you know, I tried, I learned Jazz-Harmony, I learned how to play over changes. I'm still not a great changes player, I'm not a be-bop player on the highest level, but I can make my way through changes and it gave me tool-box which to apply to any situation, playing free, improvisational settings, I have this harmony understanding, that allows me to feel kind of comfortable in many situations.

So that's kind of my history. Since then it's just been focusing my creative music side more than the kind of just player side, you know. Kind of focusing on that and allowing that to grow.

Int.: So you do what you want, basically.

Erik: More or less, yeah, more or less.

Int.: Let's talk about your various projects. The cello has always a different role in these projects. With Bonebridge it's more a melodic or thematical instrument...playing the themes and improvising also...so different roles for the cello. How do you use the cello in all those formations?

Erik: I try to keep it interesting, you know. I'm trying to ... I have a kind of short attention span myself and so I'm trying to be maintain my interest and stay engaged and so I try to find new ways to use the cello; played like a guitar, playing like a bass, you know, I'm supporting, I'm leading, I'm

playing harmonies behind like a piano-player would...You know I'm trying to find as many different ways to use the cello as possible to see what works for the music that I'm trying to create.

Int.: So, erm. What influences were there on your playing and your preception of yourself as a cellist in modern and jazzmusic. Were there any people heavily influencing you.

Erik: I tell you, the people, that influenced me were my contemporaries really. Like Mark Feldman, the violinist, New York violinist, Dave Douglas ... John Zorn ... Fred Hirsch ... Joe Lovano. People I've played with. I always tried to learn a lot from Marty Urlich you know. People like this I learned from and I would say Feldman is ... I worked with him so much I think of him as a real mentor. Somebody who's kind of a contemporary of mine who's figured out a way to use the violin in a kind of modern way that's not tied to one particular style. He uses it in a very organic and kind of ... almost modern-classical, very modern way. So I'm very intrigued by that.

Int.: That's the way you always intended going.

Erik: That's the way I feel like...that's one of the primary ways that I feel I take my direction, yeah.

Int.: So you mentioned Dave Douglas who's also a cellist.

Erik: No, Dave Douglas is a trumpet player.

Int.: No the trumpet player! Whats the name of the other cellist...is it not Douglas...Nevermind.

Erik: I can't think of anyone named Douglas...

Int.: Ah, nevermind...but, actually you didn't name a cellist under your influences!

Erik: Yeah, okay! I should name one, because there was...there are a couple! There is Abdul Wadud, who I was always loved his soulful playing with Julius Hamphill and then Hank Roberts was huge in my understandig what was possible with the cello and it just seemed after I saw him play with Mark Feldman and Mark Dresser in a band they called „Arcado String Trio“, which I highly recommend, you get their records. They are old, but they are great records. Hank Roberts...I went to see them at the Old Knitting Factory here on Houston Street and it was so exciting, you know, they

were all three writing for the band; there were things that were kind of rock inspired and classical music inspired and just world music and there was just like this rhythmic kind of guitar playing, the singing, he wrote incredible tunes, it was just like the world was opened up for me. But there is so many great cellists, Ernst Reijseger is fantastic, Tristan Honsinger, Vincent Courtois, Vincent Segal ... yeah.

Int.: I just checked him out recently, it was ... tremendous

Erik: Yeah, amazing! That's really grown

Int.: Talking about tradition: You mentioned Oscar Pettiford already, but Fred Katz and also...

Erik: Fred Katz is really our first real cello player to improvise.

Int.: Right, with the bow!

Erik: Yes, with the bow and as like a real cello player. And he is not...for me he is more of a composer than an improviser, but he gets the credit for being the first guy to do it, but I feel like his contribution is more that he was just in the right place in the right time and he could...he had big ears and he could write. He was not really an improvising stylist that you can identify like Pettiford or Babison or these guys.

Int.: That's funny, because I did an interview with Stephan Braun back in Germany and he said kind of definitely the same, about Fred Katz. „Cool, because he's the first but not really an influence“ I think that as well because I listened to his things and...

Erik: He is more like part of - Chico Hamilton arrangement ideas were great and very West-Coast and fun and it was a novelty. It was more like a novelty to have the cello...“Oh, that's weird, a cello in a jazzclub, what's going on?“ But he was a great arranger and he was a ... he wrote a lot of interesting movie scores and that's kind of the way his music always seems to me: Not really deep in the jazz tradition but more like arranging tradition of kind of Hollywood or something

Int.: Oscar Pettiford, and Ray Brown „Jazzcello“, the album, what about that?

Erik: Not my favorite.

Int.: Why is that if I may ask?

Erik: I feel like it's just a novelty for him. I don't feel like it was kind of. Like Pettiford really loved the cello; Pettiford named his son Cello, named his daughter Cellina and he really had a ... he was such a great player. There's a picture of him holding the bow, that's the picture on the record cover holding the bow and I was like: „When I'm a going to hear that?“

I'm not so super into Ray Brown or Sam Jones, or any of those bass players that ... Even ... who is it? ... kind of beautiful record, but it still sounds like a bass player playing the cello ... David...

Int.: A recent one?

Erik: No, it's an ECM Record...

Int.: Dave Holland, „Life Cycle“

Erik: Yeah! It still sounds to me like a bass player

Int.: Well, he is a bass player...but he didn't de-tune the cello, right? Because Pettoford and Brown de-tuned it in fourths

Erik: Yeah, they tuned it in fourths.

Int.: And Dave Holland - I don't have the record, but...

Erik: I don't know if he tuned it ... I think he played the cello like a cello. He's great musician, but it's still...

Int.: It's still a bassist playing cello!

Erik: Yeah, so I mean we have Fred Katz, you know there is Ron Carter once with Eric Dolphy „Out There“, it's pretty out sounding, pretty off. It's not great cello playing...

Int.: So in a bad way off...

Erik: Yeah. Harry Babasin, he was around in the time of Oscar Pettiford and actually may be the first guy to use the cello ever in a jazz setting. In a Record called „Up at Dodo's“ (sic! Record called „*Up in Dodo's room*“) plays with Dodo Marmarosa.

Int.: Why don't I know that?

Erik: Yeah, it's kind of unusual. He is the bear, Harry „The Bear“ Babison. He played a bunch of duets with Pettiford. The recorded couple of records, just cello-duets.

Int.: Wow, that's important

Erik: With band, yeah! Great feel, great sound, not as deep as Pettiford. Not as not the composer that Pettiford was. But still a great player, and like I said maybe 1947 maybe is the first cello guy to record.

Int.: Wow, that was ...

Erik: Yeah. David Iges is another. A guy who did a lot of free-playing, kind of ... Abdul Wadud! Who has kind of a ... great Solo-Record, it's called „By Myself“. It's impossible to find.

Int.: Yeah, right, because I was looking it up on the internet and I was like „How hard can it be to get it?“ ... it's impossible!

Erik: I look and see if I have it on my harddrive.

Int.: That would be cool! Just for scientific purpose. So, okay tradition. You mentioned Dave Hollands „Life cycle“. You know Mark Summer?

Erik: Of course, Turtle Island! He's a great player - really rhythmic. I mean, I find that kind of Bluegrass-Turtle-Island-thing is not my cup of tea totally, but he's really great, I mean in a context of the string quartet and I wonder what he's doing now...he's doing his own bands and stuff

Int.: I think he quit the Turtle Island...

Erik: Yeah, he quit quite a while ago though, couple of years ... maybe no, it's just been a couple of years.

Int.: I don't know what he's up to now. But the Turtle Island String Quartet was for me kind of a revelation, because coming from a european-classical kind of music the „String Quartet“ especially, it's a holy grail and a sacrilege to touch that and then I hear the „Turtle Island String Quartet“ and I was like just „Wow, that's also possible!“

Erik: Yeah, it's mind-blowing!

Int.: And another one, emerging on the east-coast now...Jakob Szekely

Erik: I don't know him!

Int.: You don't know him, okay. He's a jazzcellist from Los Angeles, I guess.

Erik: Oh, West-Coast!

Int.: Yeah, West...oh, I did East-Coast...other side, sorry. He's kind of ...

Erik: Jakob Szekely...

Int.: He's is... I don't like his style, I'm sorry I have to say that but it's on record, but nevermind...I really don't like it.

Erik: Yeah, but he is good?

Int.: Yeah, he plays a lot. He has his Trio-thing going on with drums and Keys or bass, I don't know .. and, yeah, maybe check it out, I'm not into it. But you don't know him. Fred Lonberg-Holm...

Erik: Fred Lonberg-Holm is great.

Int.: Yeah, I met him back in Vienna also! But I have to get a hold of him again...right, another thing that's really interesting for me especially: Did your fellow musicians give you a hard time about you playing the cello or was it ... were they acceptant of your choice of instrument. Because back in Europe it's always a very, you know, snobism going on in the music scene.

Erik: You mean playing Jazz on the cello?

Int.: Yeah

Erik: You know, that was still ... that was changing when I startet to play and I would say my fellow classical musicians would make jokes about it and certainly on broadway, they couldn't understand what the hell I was doing, you know, and I would almost never tell them even, that I was ... you could be like never work again, you know... „What, you're playing jazz? You're not going to sub for me!“ But I think more and more as things changed, people - classical musicians - are envious of those of us who can improvise, because we have the ability to create music and to be a part of a tradition, that's really old and kind of sacred and you know, I meet so many players who are kind of disgruntled, classical players, who are kind of wound through the business, you know... B-level orchestras and they're just, kind of wishing that they had gone in a different direction. But now I would say most of the time at least in the last 25 years it's been like „Oh, you improvise, that's cool. That's really cool!“ So I think that attitude has changed.

Int.: And from the Jazz-Fellows, from this scene, was there any...?

Erik: The Jazzscene ... I don't really know so much about the real jazzscene, because that's like a different world from what I'm involved in. But I did play with Joe Lovano and he's .. he was a very open minded person and I learned a lot from him. He's fearless and ... but I think to be honest, I

think if I was maybe a more exceptional Jazzplayer I might play with those more, but it seems that my area is more in this kind of Downtown-Scene, you know.

Int.: So, okay, about the technical aspects of your playing now. Do you use any pedals or effects to alter or change the sound of the cello. Because the times I saw you live you didn't.

Erik: Yeah, I'm starting to play around with it, I'm starting to use a loop-pedal. For certain pieces. My new record that's going to be out this June with a group that I called „Black Phoebe“, is going to be ... has some looping and a thing they call a Freeze-pedal, I don't know if you heard it.

Int.: Yeah yeah.

Erik: I use the Freeze Pedal and I use a little reverb now.

Int.: Okay.

Erik: Which I've experimented with throughout ... I don't know how many times I've bought a new reverb box or pedal or modul and then stored it away...sometimes I just think it just sounds so artificial and stupid like in a small club to have a big reverb. It's like it doesn't make sense but then other times I hear it as being it makes the sound of that amplified pick-up-cello can be so dry and in-your-face so that reverb gives it a little space around. So I would say, most pedals ... I have fun with them in the practice room, but then when I get live I feel like I haven't really integrated them in my style, so it's not for me. I know there are people who use them really well, but I'm not one of them. So I would say I just started recently using the looper, trying to do spontaneous loops, not just like build pieces around repeated phrases, that just grow and grow and grow...

Int.: You're actually more on the „Natural is better“ side of the whole picture.

Erik: Yeah, definitely.

Int.: You said you using a microphone and a pickup for live performances.

Erik: Yeah

Int.: Which Pick-up?

Erik: I use the „Realist“

Int.: Ah, David Gage!

Erik: He is right down here.

Int.: Yes, I know, I went there. I wanted to get a cello-bag because I had the flight case and for my cello. I went there, it's nice

Erik: He's a good guy. I don't know if you met him.

Int.: No I haven't, but It's a nice shop, I like...

Erik: They are friendly, he might have been able to fix your soundpost

Int.: You basically use the carbon-fiber-cello, right?

Erik: No, I use my wood-cello too. I started to use the carbon-fiber because touring was so difficult with my cello, and my cello, my wooden cello got smashed in a flight from Portugal and the flight-cases were getting so heavy and it was just, it wasn't working out. So I felt like if I could get carbon-fiber to where it sounded ... I felt like if it sounded good enough, which it does, people would respond to me playing, not to like their idea of ... nobody thinks ... only classical and snobby players think that, ... I mean, it does sound different, it does. It is a different sound. But the fact is, I'm not playing the Trout-Quintett, I'm not playing Beethoven Sonatas, I'm playing and it's more about me, my playing, connecting with an audience, rather than ... they are not listening „Oh, I hear the difference between that and wood“. Most audiences, I don't know if you find this, are really excited by the cello.

Int.: Yeah yeah, they are!

Erik: They are like really intrigued by it.

Int.: And most people are like „Oh wow, it sounds almost like a wooden one“ And it looks cool and it's very exotic. Actually, you ... for your style of music or for modern music it's more suitable than for classical, you think?

Erik: I think ... what do I think about that? I think for kind of a modern ... modern improvised music it really works well. I think for classical music, I think if you're playing. I mean, I've gone on gigs where I've played orchestra parts on it. And I think people are a little weirded out by it, but it's okay.

Int.: They can live with it.

Erik: Yeah „Just get over it!“

Int.: So, what I was experiencing with the carbon-fiber cello is, I have the feeling that the pizzicato things are ... they work much better on the carbon-fiber in some way.

Erik: They do really work great! The cello just speaks.

Int.: Yeah, right. Because you do a lot of pizzicato-things. So I was thinking, maybe that's also a reason?

Erik: I like the pizz-sound on that.

Int.: Because the arco sound is okay, but the pizz-sound is just amazing. I really love the chording and stuff, it just works really fine.

Erik: I love the feel of the neck. I think the fingerboard is a little strange just because it clacks clackclackclack

Int.: But I like that sound!

Erik: Well, it doesn't really bother me at all. The other thing it doesn't have - and this is why you need to have some good action - it doesn't have - a normal fingerboard has a dip. This, they can't, there are no put the dip in the fingerboard, so it's straight, so the string...if the action is too low, than it will buzz, yeah. So I had to raise the action.

Int.: About pizzicato: You have a very distinct pizzicato style.

Erik: Well I think I like three things that I do. I do like a bass-inspired plucking sound, which is kind of like how jazz-bass players play, then I do a guitar kind of picking, which I think I should you once.

Int.: You showed me, yeah!

Erik: With the thumb and the first finger (Zeigefinger, Anm.)

Int.: Just those two?

Erik: Yeah, I use these two fingers. I can use this one (Mittelfinger, Anm.) too.

Int.: Because I tried, I started using three fingers just like arpeggio sounds...

Erik: Yeah, for Arpeggios it's good, but for single-note-lines.

Int.: Okay, I have to get into that.

Erik: Yeah. And then the other thing I do is I do like a tremolo

Int.: Tremolo, yeah, okay, I practiced that, with two fingers. About the, would you call it strumming? (über die pizzicato technik mit zwei Fingern)

Erik: I think strumming is another one, where you can use the thumb and the finger to strum.

Int.: Okay, right, I see.

Shows Pizzicato-Technique with two fingers

Erik: That's the thumb. (Adjusts seat)

Int.: You're really fast with that!

Pizzicato technique showing. Basslike Pizzicato showing

Erik: I don't do too much strumming

Int.: Because strumming is very limited, with what you can do.

Erik: Yeah, those are the three things, Pizz.

Erik: *Shows three finger-arpeggios* Just regular kind of arpeggios

Int.: And all those things you have them from bassplayers or from guitarplayers?

Erik: Bass- or Guitarplayers, yeah. Because I played guitar when I was a kid, so I learned...

Int.: About technique: Because you also detune your cello, on „Block Ice and Propane“...Why?

Erik: Because it inspired me to write different kind of pieces. It inspired, just where the cello was resonating, had a different sound, and so it made me feel like I could write..it inspired me to write pieces. So that's always the most important things to be writing and ... so just the way the cello resonated and how I could play with different kind of voicings, that just naturally came, that was really interesting for me, to see what would happen. Abdul Wadud has a piece where he tunes it like crazy...I forget what it is, it's like a high B-Flat, a E (?)

Int.: Okay, he tunes it up!

Erik: Yeah, he tunes it up and then I forget what he uses with the low strings ... but like a low B-Flat and a high b-flat. Yeah, that's crazy

Int.: I also tried de-tuning...

Erik: The cello hates it.

Int.: Yeah, of course! Tuning up is kind of...

Erik: Dangerous!

Int.: Because I just tuned down and I once had a B-flat on the A-string and it was like haaaaaaaa. It was kind of creepy, you know playing up there it was really huuuuu, nothing to mess with. So tuning down is better, I guess, right?

Erik: Tuning down is better. The strings get a little flabby. But the cello doesn't like it. Although this cello (carbon fiber) is much easier because of the pegs.

Int.: That's right. The pegs changed my life, really...

Erik: They are so great. When I go back and tune up on my regular cello it's like aaaaa, it's so much work.

Int.: Because there is a certain tradition also with guitarists detuning the guitar.

Erik: So much. They do that often to get different resonance out of the instrument. So that's where I got my inspiration for it.

Int.: Oh, another question: Do you have Block Ice & Propane, can I buy it here from you?

Erik: Oh yeah, sure! I'll give you one.

Int.: Because we don't have any back...I would have ordered it in America and it would have cost me 30\$ or something, I wanted to ask you if I can get one here from you. Oh that's nice! How much is...

Erik: My gift to you!

Int.: Oh, really? That's nice! Thank you! Oh, and my Girlfriend said, I have to tell you, „Valley of Fire“ is her most favorite song on this record! „It's so beautiful“. And I promised her I have to tell you.

Erik: That's nice! Thank you.

Int.: Cool, hey, thanks alot. I'm out of questions. Writing the music, right, that's another thing that's interesting. Because, you know, writing music has a very big tradition and there's a myth about writing, you know Beethoven writing music, all the little pieces he did in his book, and writing music in Jazz, you know the „Real Book“, everything all this kind of mythical things. How do you write your music?

Erik: I write it any way I can. I would say, that I sometimes I work from the cello, with a score paper and I you know, depending on the kind of piece I'm writing. Like I'm writing right now, I'm writing some new works for piano, Cello, bass Drums and so I'm writing with a keyboard and score paper and then I take the score paper and put it in the computer and then I re-work the piece from there. So I finish almost all my pieces on the computer.

Int.: Because it's easier to kind of listen to it instantly.

Erik: Yes.

Int.: Because what I find it's for writing for piano for instance it's really hard on the cello, because you don't have the voicings and everything. The space of the cello is kind of limited in some ways. Harmonically speaking, because it just got four strings and you just got four different ... so you also not only write on the cello.

Erik: I write on the cello, away from the cello...anything that'll work.

Int.: So the piece is in the foreground

Erik: Also, just the process is in the foreground, just working. Just staying in the moment and trying to get something done, this is also important.

Int.: So, for instance, the pieces for this record (Block Ice & Propane)...

Erik: They were all written on the cello.

Int.: And you wrote them down. It's just like you have sheets for that.

Erik: Yeah! Hang on, I'll give you some...

Erik: So this is like notated. Night White“ is tuned down...you can have this too!

Int.: Oh, really? Thank you! Because I want to transcribe some and now I don't have to. *sings Block Ice & Propane* actually I started transcribing that one.

Erik: It doesn't really describe how it sounds, like, there's all this pedal notes, all this open Ds and open Bs, but you can hear that on the record.

Int.: singing - yeah, that's cool. I will be Erik Friedlander II, just playing „Block Ice and Propane“. That's cool. „Yakima“ was used on the Apple Iphone-thing, right? I just, ... wow, man, cool!

Erik: Yeah, it was great, amazing.

Int.: I think I have everything covered now!

Erik: Yeah, you can always email me now, once you want a follow up.

C. Fred Lonberg-Holm Interview

geführt am 15. Juli 2016

in Wien/Chicago, Via „Skype“

Interviewer: Shall we get right into it?

FLH: Sure

Int.: Okay. My first question is: How did you come up with the idea of using the cello in a jazz context or in an improvised music context?

FLH: (laughs) Well, it's not like I was walking around and playing Tchaikovsky and then I said „OH, I'm going to do that other thing!“. So I don't know if ever came up with it as much as it just sort of happened naturally. Somebody - you might have seen in some other interviews - a friend of my mothers' left a cello at the house when I was about two and I liked just messing with it, make sounds with it. It was just another thing - I didn't really think about it as „Oh, you can play classical music on this instrument!“. It was just „You can make sounds with this instrument“. And when, you know, when I was about ten I got the chance to public school to take instrument-lessons and I immediately signed up to take cello lessons, but I liked playing ... making sounds on the cello. So I went along doing what they said to do and at the same time I was doing my own thing too and I was playing also trumpet and piano and my parents and my parents' friends and myself were interested in more than just european classical music, so I was - you know - when I was eleven or so I already wanted to be in a staging Jazzband - you know - and when I was about 12 I got a pick up for the cello so I could plug into an amplifier we already had and then I started playing in the school stage bands, sometimes being like a fourth trombone or sometimes getting to play along in the rythm section.

Int.: All with the cello! Wow.

FLH.: Yeah, the cello. And then when I was about - I must have been - 14 or so I got to be a member of a local with the musical school, they had a creative jazz-octet. And the guy that ran the Octet wasn't super-enthusiastic about having a cello but he was willing ... you know I had connections, you know what I mean, a guy who was sort of a role model, he was the older brother of my babysitter, he was a jazz-trombone player, so you know, I was like „Why not, why not!“ So I started that and then actually, during the time when I was doing that, I realised that I didn't really

understand a whole lot about what was good or bad in jazz, so then I kind of for a quite a number of years, I still played the electric cello but more what you might call downtown improvising: noise and new music and other things besides you know *mimics swing ride cymbal* „jazz“. So you know then I went to school studying electronical music and composition and then I sat down with Anthony Braxton for his compositional you know abstract-avantgarde composition non-sense. But he really kind of then you know made me crack the fakebook and the classics and listen more to the history of african-american music, which we call „Jazz“, and then I kind of absorbed more of that and at least was willing that up - I still don't really call myself a jazzcello-player, but I - when I play with people who call themselves jazz-musicians and I play what I can and you know, like I can. So it's not really, it's not like I had an epiphany or anything...

Int.: It just happened

FLH: It just happened and then I went through following all the threats that I could. I went to, you know, in Highschool for a couple of years - I went to Julliard Precollege, but you know I was the only kid there who had picked up on his cello - it was the 70s, but nothing of that has anything to do with jazz, but you know since like I had this kind of I think what I want to do.

I still kind of pretty much to what I want to do.

Int.: So, you're not really coming out of any musical tradition, as you said. You're not a jazzcellist, you're not a classical trained player, you're just an individual „Lonberg-Holm“ player.

FLH.: I was trained classically. I was also at some jazz lessons when I was a kid with you know even some household named people...you know, Marvin Stamm etc. - and piano lessons, briefly with Roland Tanner and I got coached in a quartet when I was a kid, by Peter Erskin - so you know, yeah, I'm somehow „trained“. I mean the whole ado about „What's a jazzmusician, and what is Jazz?“...

Int.: Of course! But you know, there are those labels „Jazz“ and „Classical“ and I just try to figure out how musicians or how you yourself consider to be.

FLH.: I define myself as a celloplayer and as a sound person and as an Improviser and someone who enjoys also listening to african-music and east-asian music and middle eastern music and

indian-music and east-european and western and-...you know, sort of the „greats of the concert halls“ of Western-Europe is only small part of my education and are only a small part of my interests.

Int.: That makes sense!

FLH.: I had really good teachers, who taught me how to hold the bow right and how to keep my elbow in the right place and how not to injure yourself when you're playing, so I can get away with everything I want to do now.

Int.: So you kind of as you said all those styles you playing and all the styles you listen to, that must be a great influence on your playing itself, right?

FLH.: I think so, yeah.

Int.: So, soundbased and multi-cultural stuff going on!

FLH.: Mhm

Int.: talking about influential people, in regard to the „Jazzcello“, as you know, with Hyphones - you recorded several albums or was it two albums with Fred Katz's Music.

FLH.: One was really Fred Katz's Music and then one that has a Track, a Fred Katz tune, but there was just more the project after we did the Fred Katz Record we just kept playing and then we played other people's music and I wrote music for the band, and so but ...
Fred Katz was sort of a study thing that I wanted to do at the time.

Int.: So he was kind of influential in your approach of the cello?

FLH.: Well, I was already an adult before I realised that I have been listening to Fred Katz as a kid so.

Int.: Okay!

FLH.: I would say that at the point when I really focused on Fred which was 15-18 years ago it didn't have an influence ... or I ... the goal wasn't that I'd learn something. And one thing that I think I learned was how to lighten up a little bit on the articulation on the strokes and the jazz-cello and modern cello-lesson have to be pushed so hard by that you can actually...if you're looking for more complexity in terms of you know triplet notation, triplet rhythm, that stuff then pulling back a little bit on the bow strokes works better than like - another big influence - Abdul Wadud, who digs in very hard, and I was digging in all the time and then Fred was like „Hey, what about just little like, you know...”

Well, we had Chico Hamilton records in the house when I was a kid and I know I listened to them and I'm sure that one time I was like „Oh, that's a cello!” but you know it wasn't like „Oh, this is the way, the light the truth!”. If anything I was more interested, I could tell you honestly that I liked a lot - when I was a kid - American folk music. And there was a record that we had that didn't even have a cello on it but had a cello player on the cover and I spent probably more time trying to listen and figure out where the cello was from the record. I found that as an adult I met the guys from the band and I asked them „Who was that cello player?” and they were like „Oh, that's just a stock photo!” You know maybe because I knew there was a cello in the Chico Hamilton quintet I would be like „Yes, a cello, big deal...” but like if you could hear it.

But with a record with a cello on the cover and no cello sounds on the record and I listened again and again „I gotta hear the cello!!”.

You know, another embarrassing factoid: when I was a kid I really also enjoyed a record by Julian Lloyd Webber playing Paganini Capriccios in a sort of electric-fucked up style! So...

When you're a kid you listen to every kind of nonsense.

Int.: Fred Katz, there are also other - mainly bassists in the Jazz tradition, Oscar, Ray, Dave, they all picked up the cello once in their lifetime and recorded albums with it.

So, Oscar Pettiford and Ray Brown, those albums, one is called „Jazzcello”...Did you kind of know them when you started or do you know them now? What do you think of them?

FLH.: I mean, I knew Dave Holland's Solo playing a little bit when I was a kid. The ECM record!

Int.: „Life Cycles”, yeah.

FLH.: Erm. But, you know, sure! I don't want to make to big a deal out of, you know, I don't know, yeah, they are making sounds with the cello, it wasn't necessarily a life changer or I have nothing negative to say about it either...it's just like „eehh“.

Int.: It's just there.

FLH.: Its just another thing that was happening. Yeah. I wish I could say more details about why or whatever. They are good ... Pettiford I really like a lot as an adult more than I think I did as a kid. The guy that's more a cello-player than a bass-player, Harry Babison. You know, I liked him and still like him a lot. Trying to think you know, when I moved to New York - I moved there in 1980 - and at that point I was already interested in improvised music but there weren't that many cello players that I was really aware of that were „Jazz“ and so I was more like I was keeping my eye out for people like that and then I met Tom Cora in 1981 or something. And then it was really cool because at that point you know there really weren't that many „non-Jazz“ cello players...there were very few „Jazzcello“ players, but there were even fewer freaks who just like try to play what ever they wanted to play on the cello and explore and improvise with it in a free context and so Tom was really propably one of the biggest role-model and mentors or heroes of my own personal pantheon rather than these jazz-guys, who thought of the cello as kind of an interesting mini-bass ... it's almost like they were tenor-sax-players and then somebody said „Hey, let's try the soprano!“ and then „Hey, that's cool! I'll do a record with the soprano-sax!“ or „I played Bb-Clarinet for a while“ that's great...and you should, everybody should! I like playing bass, so I know...

Int.: And Tenor Guitar, that's also you!

FLH.: Lately, yeah. But I played tenor banjo since I was a kid but I never really liked the sound very much. Though I dragged it around and I even had professional gigs playing with orchestras...mostly just „Rhapsody in Blue“, it has a tenor-banjo part. But I didn't really love playing it and then I don't know, 10years ago or so, somebody had a tenor guitar but they had it tuned like the top 4 strings regular guitar, standard tuning of a guitar. And I was like „That's kind of interesting and cool“ but then I thought „Well, it's really the tenor-banjo.“ The original tuning was in fifth like a cello or more like a viola, but the scale of the neck is more comfortable and so I got one and I have been playing around the house a lot and playing more and more and then I got an electric one and I have been using that on gigs and records for five years now or so at least.

Int.: So just another thing to project your sound...

FLH.: Yeah, I really love the wire-wrapped magnet pickup. It's totally different than the kind of pick ups that we can use on the cello. So I use a lot of electronic effects on the cello, so when I plug in the electric guitar the pick up system ... the pick ups, the pedals, they are different than they are with the cello, but it's a similar sort of thing and then I have the interface, the neck is still close enough to the cello that I feel much more comfortable ... you know I don't go „OOOOHHH UUUHHH OOPS“ .. I play „ooohhh, wow“.

I have been playing the guitar, you know, off and on, this with playing six string guitars and I always feel a little bit uncomfortable somehow, unless I'm playing that part I already know, but as an improviser it's never a natural feel. So you know, I can have electric guitar sounds and a cello interface and I like it!

Int.: We get to the technical aspects a bit later because I got some question about that as well. Yesterday I was listening on the subway to the Abdul Wadud „By Myself“ - it's an amazing thing and I dug it up again because I knew I was talking to you today. Some things you play remind me of his playing. How big is his influence on your playing - regarding technique, bowing tech, pizzicato, chords etc.?

FLH.: I agree, I don't know,...only the devil works alone. Yeah, I mentioned him already and he's been very influential on me and a lot of cello-players. He's a really important landmark or you know he's a big spot on the timeline in the development of alternative cello, creative cello playing. I got to meet him just for a minute just recently. Tomeka Reed, another really fine cellist, had a little festival here and she invited him to Chicago and arranged for travel for him, being the guest of honor and he heard a group that I played in with her and afterwards came up to say „hello“ and that he really enjoyed it ... it was nice! And I got to take a selfie with him, you know, and I asked him if he's going to play and he was „I just might!“ with a nice smile so that was, maybe he'll come back. But yeah, the information that Abdul brought out of the cello suits me and he has, I don't know his entire history but he has a classical training and a jazz-exposure and a creative improvising history, you know, so... I will confess that I have listened quite a bit! Hopefully I don't sound like I was ripping him off!

Int.: No, of course not, that wasn't my intention!

FLH.: Yeah, but he has influenced me quite a bit! Absolutley. I think everyone who's interested in Cello should listen ... if you hear a basoon player and you think „Wow, that's cool!“ and I don't mean to burst your bubble but you gotta go back and listen to that and that basoon-player and it's the same thing if you were like „Ah, damn, I heard an improvising cello player“ and if you like that, I'd give him a list of people and Abdul is definitely on there in the top ones - you gotta check him out.

That's just essential reading - essential listening.

Int.: You said that some people had a problem with you picking up the cello in the band in your childhood days. One questions I always have because that sometimes happens to me: Was it hard for you as a cellist to kind of get accepted in certain music-style-groups? In Vienna being a cellist means you're a classical cellist. If you are improvising or if you are doing something different with the cello, the classical cellists don't like you - „don't like you“, well, you know what I mean. And the „jazz-players“ are just like „Why don't you play bass?“. As a cellist I always get the impression that you're between the seats and I was wondering if that also happened to you?

FLH.: Absolutley! Even not once but then again and again and again and still to this day I, some classic examples...when I was in highschool, they had the All-State-Jazzband in my state and I would audition every year - right. Because we all wanted to play in All-State, that's the best of the best, right? I would audition and they would always be like „OH, great, that's great! You're in the band“ and then I would get this phonecall: „We're sorry! The book doesn't have any cello parts...but please audition next year, because we are giong to get this band leader, we gonna get this guy down from New York and he's going to bring some charts and it will have cello ... then I would audition and get accepted and go on and you know. So then, when I got out of high-school I auditioned for Manhattan School of Music and they had a very well known Jazzprogram there and I got accepted and I was very excited over the summer because I was going there and I'd be playing cello and doing all this music and I even prepared an audition for Jazz-Ensemble, then I show up and go to the Jazz Department and they are like „Ah, no, we don't like any cellos here! There's no cellos in the jazz-programm. You were accepted in the conservatory, in the classical divison. You have to audition again if you wanted to get into the jazzprogramm and we don't even have cello players, so: „Get out of here.“

It's goes on and on, you know, to this day. There's certain ensembles or types of music where it's like my ego ... I have to keep my ego in check. My ego is like „I can do that!“ And they're like: „No, that's Jazz, there's no cello in that!“ And they'd be right, you know, I mean because in our culture its not even a question of the individual. It's just the culture. If you're trying to project a certain kind of music and a certain kind of image you don't want things that interfere or that confuse or muddy the waters so to speak. You know, whatever. I do what I can do. And I run into people on all sides who are ... one time I was on the road and I stayed at a friends house who was living in Zurich in an occupied house, but it was nicer than the apartment than I lived in in New York. They put me up in a room , one of their friends who was away for the week and then when he came back and he found out some cello-player had been sleeping in his room he was really disgusted and he was like „Ah, I don't like cello-cooties! Nahahaha, Cello player's are horrible!“. A conservative radical punk, right. They finale convinced him to talk to me and come to a concert a couple of years later, he really enjoyed it, he decided I was okay for a cello player. Anyway, we just deal with it and I'm used at this point.

Int.: But then there are also bands like the Peter Brötzman Tentet you're a part of.

FLH.: I was, yeah!

Int.: Oh, you were!

FLH.: The band doesn't exist anymore!

Int.: Okay, so you're not on bad terms or something

FLH.. I wasn't fired, but he (Brötzmann) just said, we did the band for 15 years and Peter decided it was boring and he wants to do other things and I don't necessarily blame him.

But yeah, with that case, you know, Peter and I getting alone well - we're working right now on a duo record!

Int.: Cool, I saw you first time in the duo!

FLH.: A second duo record, it's already recorded, just settling out the rest of the stuff, the cover and nonsense, but he ... the first time he came to town to do what became the tentet was only an octet then. But I got asked to be in the band but he didn't know me, and then he was told what the instrumentation was and so he wrote this piece and the cello parts were kind of a little bit not very much there, you know. But I did the best I could and afterwards he said „Ah, next time I'm going to write more for you! I just didn't know and they said there's a cello player and I said „Oh this fucking cello players“ but you are not like those!“

Anyways, basically he had a low expectation of the cello player fitting in the band or whatever. Then we played and at least he was open minded enough to say „Next time I'm going to work you in more“. He even ended up writing a piece, it was a solo-feature piece for me!

Int.: So that worked out in a cool way!

FLH.: It worked out! But even he...it's probably the cello-player-worlds fault. I mean, there's a lot of kind of limp sort of classical cellists who get into improvising somehow but then there are still trying to play...I don't know, they don't quite know how to,...there's a lot of parameters that go into being able to be in a situation like that and not just like get run over. I spent a long time playing in rock bands, cello and bass, sort of remapping the way my ... the cello is a very slow-speaking instrument, you know, the envelope, the attack is very slow, traditionally.

That's „good“ cello playing, this warm, slow, sound. Right, so I spent a lot of time learning how to redo my attack and to place the notes almost ahead of the beat, so that I'm speaking in time, but still, you can give me like a really fast line on a saxophone sounds like something on the cello.

I tried to transcribe some Ron Carter tunes, usually if he's playing cello you have to just listen to what the horns are doing to hear what the notes are. Even with this tune you can't tell what [he's doing]. It's just nonsense.

So yeah, there's a lot of barriers to getting the cello beyond the pretty sound. I made a cassette in the late 80s, it was a compilation of cello players that I was friends with at the time and I called it „Everybody loves the cello“ and that's just because people said: „Hey, what do you play“ and I was like: „The cello“ and they were like: „Oh, I love the cello!“ Right, and I thought: „Okay, right, you've never heard my play yet, motherfucker! Yeah, you will love it, no doubt about it!“

Int.: On your website there is still the „Anti-Cellist“ term, I really like that! It's to destroy or to work with the expectations people have when you say „Hey, I'm a cello player“! And they don't even know what it can sound like or what can happen.

FLH.: Yeah, I'm the Anti-Cellist. I laid off a little bit, but yeah, it was a way at the time ... to differentiat myself from the standard stereotypical cello-players.

Int.: Technical aspects about your playing. You said you used a pickup early on in your musical career. Which one was that?

FLH.: It was a Barcus-Berry. In the mid seventies that was the only choice you had. If you look it up Barcus-Berry I believe. They made pick ups for all acoustic instruments, some of which were not terrible, like I think they made some decent ones where you had to drill a hole in your clarinet mouthpiece or your flute headstock and then you put that contact mic in there but on the string instruments they used that kind of putty, rubbery stuff that you would stick on the bridge and then you would attach the pick up to that. But that didn't last that long, and the next Barcus-Berry Pickup I got when I was in High School had a little clamp that actually ... so it didn't use any goop, because my bridge was always covered with this residue of this rubber shit.

Then I got an Underwood, if I'm not mistaken. And then a Fishman, which was a step up from the Underwood, and then David Gage..

Int.: „The Realist“

FLH.: Yeah, I had a couple of those. But now I'm using a „Stringamp“. You can look them up. It's a little pricey, but it's the amazing, fantastic, super-greatest electric-pick up ever! It doesnt use piezzo, it uses induction.

Int.: I just a bought a Schertler, you know them?

FLH.: Yeah, sure!

Int.: I'm quite contend with this one. It's electro-statical!

FLH.: Do you still have a special bridge or do you have it drilled into the bridge?

Int.: I went to my luthier and he had to remove some wood from my bridge, because there is this cork thing you have to cut down to make it fit into the bridge. The pick ups are designed for different bridges than I play, it was kind of complicated in the beginning, but now it really cool, I really like it!

FLH.: How's the feedback?

Int.: I play with more rockier bands, also improvising stuff, and it works out fine, actually!

FLH.: I never really used one, I tried them, they seemed good, but I sort of fell in love with this stringamp. It's a danish-design, he first made them for himself, but Svend Asmussen has been using one since the 80ies. It's a different system: It's induction, so the string itself is the pickup. The output of the pickup is directly from the fine-tuners. It's very weird. But I use a conjunction a lot of times: I use also a DPA, the hypercardio ... so, I know I can blend the two depending on the situation. So I havent used a piezo for real in several years.

Int.: Aesthaticallly speaking a pickup and amplifying your instrument is very crucial and very important to your playing. It's not about the natural sound, it's about what can be done electronically with the sound of the cello. Am i right?

FLH.: Absolutely, 100%. I studied computer music for a while. It wasn't a revelation but it was interesting also in the computer music community. The point wasn't trying to make perfect instruments that sounded like instruments that already existed, but make new instruments... it's the same thing! I'm not trying to ... you know, it's unnatural anyway: a cello should be at cello volume. And if a saxophone is playing really loud and drums are playing loud and the cello sounds just exactly like an acoustic cello playing by itself just louder...it's just weird! That's a bad mix in a weird way, because the cello isn't like that. Just alone dynamically shifting it changes everything. But yeah, I really like the way that electronical elements have influenced my playing: When I was a kid that's the golden era of very effected electric guitars. I still don't like the sound of a straight electric guitar into an amplifier, „Why bother!“

Same with the cello. I like all the colours...there are like mutes rather than ... I don't think of them so much as to make me louder as much as to alter the timbre quality the same way as a plunger, a harmonmute and a straight mute and a bucket-mute - are all different mutes for brass players.

Int.: So what gadgets or tools do you use for playing live to alter or change your sound. I heard an overdrive or something...is there one kind of setup you always use or like best? „That's my sound, I can do everything I want with that?“ or is it always different?

FLH.: No, I'm always putting things in and out of the chain. Right now I'm using a couple of fuzzpedals, a pedal that I built from a kit and a friend of mine modded it to have an internal feedback loop and an external feedback loop that goes to a ring modulator. Then I have a minifuzzface that I really like right now and that's the most recent addition. But also off and on for years I have been using the fuzzfactory, that's a Zvex and then fuzzfactory, it's another fuzz. I really like tube-screams! But lately I have been using the x-otic superlead, It's another overdrive pedal. But I still have my tube-screamer, but for the last couple of years I have been using and enjoying the larg Hog, but I took that out of the chain just recently. I got a boomerang, rang3, that I use as a loop pedal. And then my favourite, all-time-favourite most important pedal is the volume pedal! That's the essential pedal I think. When people ask „What should I get first“ I say „Get a volume Pedal!“.

Int.: You get the Ernie Ball? Or a custom made pedal?

FLH.: No, it's a moarley, but it's a newish mini-moarley. I only got the mini moarley a year ago, less than a year ago. But before that I was using Boss FB50 pretty much all the time. But I always tell people, if you want to get any pedal, get the volume pedal! That's a thing: the dynamic range of amplified instruments in general is much more limited than with acoustic instruments. That's the first problem everybody has - you have been around long enough to know - either in the quiet part you're too loud and when the band is playing loud and they dig in and you're buried and you're gone and so ... I always keep my left foot on the volume pedal and I'm constantly changing it. Not note to note, but from phrase to phrase or as the music changes and that way I can exploit things like ... lessons of Fred Katz about how to keep the touch light but keep the volume in the right range and the feedback. It's just like on the cello the parameters are distance from the bridge and the speed of the bow and the pressure of the bow and the fourth dimension with the volume pedal: how much gain is

going out from the instrument to the amp, between the three and ... the mechanical ones and then the volume pedal you can shape the sound from moment to moment to what you want it to be and not be such a victim of the goriality!

Int.: all those things, all those pedals, the amp, the pickup, they belong to playing the cello for you: It's not like you go out and just play!

FLH.: Oh no, I play acoustic cello quite often too. Some groups that are free improviesd, totally ... for example the „Friction Brothers“ which is totaly non-tonal, non-melodic, non-traditional sounding sounds, I play acoustic and but also I have this group „Savulvo“ playing in Berlin later this month and I'm going to fly to europe with the cello without any pedals at all and while we are there I'll play a gig in Lissbon that'll be all acoustic.

Int.: So it varies from the setting from the band, from what is expeted.

FLH.: It depends on the situation. But if I am gonna bring in an amp and use the pickup it's very rare that ... if I use the pickup I usually am using some effects also. But I'm not against and often enjoy playing totaly acoustic and not just because it's pretty but because it's another noisey thing. That's part of the reason I got the DPA also, that sometimes when I'm playing, when I don't really need to ... I dont run the DPA through any of the pedals. I take that directly to the mixer or to an amp..I just do a little preamp that I carry with me. I don't run it through processing. So I'm still a fan of playing acoustic cello.

Int.: After all those years!

FLH.: Yeah, that's right.

Int.: So the cello itself, the instrument: what kind of instrument do you play or is it important to you which instrument it is or how it sounds ... of course it's important how it sounds, but on a scale from classical player paying millions of dollars for an instrument to kind of ... where do you see yourself on the scale of „How Important the instrument iteslf is“ for you.

FLH.: I never really had a one of those kind of High-Dollar-Cellos. I don't know, it might be fun to have cello like that. Like you I play carbon-fiber cellos, I don't even have a wooden cello. I haven't had a wooden cello in years! The last wood cello I had anyway was a bad factory-made Korean cello that was worth nothing. Before that I had a Roth-Cello which was factory made German-Cello that was imported a lot to the US as student cellos. That was the cello that I mostly played on for a long long time. Before that I did have a cello that was worth 10.000\$, which to me was a fortune, but in proper circles isn't even the bottom of the line.

It's important to me that I like the cello more enough to be able to play and be enjoy the sounds of it. It's important to some level. And I don't like the whole thing and prizing of cellos and I don't like that ... I can't remember his name right now...you know, there's a really really good Norwegian cellist, classical cellist around these days, anyway I looked up his Wikipediapage and one of the first things you learn about him is „He plays a suchandsuch Testori or something cello and it's worth 3 Million Dollars and it belongs to the Bank of Norway and it's a loan to him.“ So he has to suck ass to the bankers to get his cello and playing nice pretty sounds that they like and propably tell them how brilliant they are, while they tell him how brilliant he is. Fuck that culture! If you need that to make music, than there is something wrong with your music.

I like having a decent cello, but on the other hand I get a lot of satisfaction out of ... I have a guitar that costed 35\$ and I can make music and enjoy and can play music for other people. Music isn't about that [money, Anm.]

Int.: Bottomline: It's just a wooden box with strings on it. It's not possible to pay millions of dollars for that...there's no value!

FLH.: But you pay it because you have that idea that somebody else will pay you that for it if you want to get rid of it or pay more! Which is why bankers and cellos ... that's an investment!

Int.: So back to the cello. I also interviewd Erik Friedlander, you happen to know him?

FLH.: Sure, I've known Erik for a long time.

Int.: Cool, I'm always wandering about how the jazz/improvies music on the cello „scene“ is ... if you all know each other. So Erik you know him well...

FLH.: Yeah, I've known him a long time.

Int.: About his music, what do you think of it?

FLH.: You know, I really don't have anything to say!

Int.: Okay, I think we are through!

FLH.: Who else did you talk to?

Int.: I talked to Hank Roberts! But I didn't interview him, I just met him in NYC because I'm basing my thesis just on three cellists and I didn't want to get over excited with interviewing everybody.

FLH.: Hank is a very nice guy, really great guy! I'm sorry, I don't mean to sound too cold about Erik, it's just that I, you know ... when I think of cello players that interest me or excite me he's just not one of them. I like him. There's a cello player who I really dislike as a person, who I think is an absolute idiot-asshole but who's music I like quite a bit. So it's not a question of good or bad people! I doubt that Erik is very interested in what I do either and that's fine and I doubt that this person whos' an asshole who I actually enjoy listening to theri music likes what I do either, so!

Int.: Who is it? Ah, you're not going to tell it...

FLH.: Yeah, I'm not going to tell his name! But Erik's a good guy and he's definetly a very good celloplayer! Absolutley I would never ever say anything bad about him. It just doesn't interest me his particular approach and his vocabulary is something that I kind of consciously worked to eliminate from my vocabulary! He's an influence in the opposite way!

Int.: ...And I also interviewd a german celloplayer, Stefan Braun, you know him?

FLH.: Very vague, very dimly!

Int.: He's my teacher, I took some lessons with him in Berlin, he's the more „straight ahead“ Jazz-guy, coming from a classical tradition in Europe, but he's playing Bebop and all those chopping things and Basslines...just like Turtle Island (Quartet) a bit further.

FLH.: Ah, Turtle Island, haha!

Int.: But I like Turtle Island! It's very classical.

FLH.: It's very sweet!

Int.: It sounds good.

FLH.: It's very nice. I knew one of them a long long time ago. When I met her, I didn't know and never heard of them at all. „Wow, she's in this Jazz String Quartet, I should check it out!“ and I checked it out and yeah ... it's a thing. But it was fascinating to me at the same time, just because even that seemed really really hard a hard sell and they were still making a living touring and recording as the „Turtle Island String Quartet“ and that impressed me a lot and gave me hope...

Int.: Hope is what we all need, right?

FLH.: Yeah, I need hope all the time! All right! Nice talking to you!

Int.: Thanks for doing that!

D. Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit der Entwicklung des Violoncellos abseits des klassischen Konzertrepertoires. Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Zunächst wird ein historischer Überblick über das Thema geboten: Musiker wie Fred Katz, Abdul Wadud, Tom Cora oder Ernst Reijseger und Vincent Courtois werden vorgestellt und ihr Gebrauch des Instruments kurz erläutert.

Im zweiten Teil werden verschiedene Spieltechniken vorgestellt.

Die Spieltechniken dreier Werke der neuen Musik - Lachenmanns '„Pression“, Berios' „Sequenza XIV“ und Knoxs' „Viola Spaces“ - werden im Hinblick auf das frei improvisierte Album Reijsegers „Crystal Palace“ analysiert. Die Bücher „Contemporary Cello Etudes“ von Mike Block und „Cello Chords“ von Bryan Wilson beleuchten die Spieltechniken des Jazz bzw. der populären- und Folk-Musik.

Im letzten Teil der Arbeit werden drei Cellisten - Fred Lonberg-Holm, Stephan Braun und Erik Friedlander - genauer porträtiert. Anhand einer Stück-Transkription wird die Herangehensweise des jeweiligen Musikers genauer beleuchtet.

This thesis deals with the development of the cello away from the classical concert repertoire. The work is divided into three parts. First, a historical overview of the subject is offered: musicians such as Fred Katz, Abdul Wadud, Tom Cora or Ernst Reijseger and Vincent Courtois are presented and their use of the instrument briefly explained.

In the second part different playing techniques are presented. The playing techniques of three works of the new music - Lachenmanns' "Pression", Berios' "Sequenza XIV" and Knoxs' "Viola Spaces" - are analyzed in view of the freely improvised album "Crystal Palace" by Ernst Reijseger. The books "Contemporary Cello Etudes" by Mike Block and "Cello Chords" by Bryan Wilson illuminate the playing techniques of jazz and popular and folk music.

In the last part of the thesis three cellists - Fred Lonberg-Holm, Stephan Braun and Erik Friedlander - are portrayed in more detail. Based on a transcription of music, the approach of each musician is highlighted.