

DOTZAUER

Etüden

für Violoncello solo
for Violoncello solo

aus / from

op. 35, 47, 54, 70, 90, 116, 120, 148, 155, 158









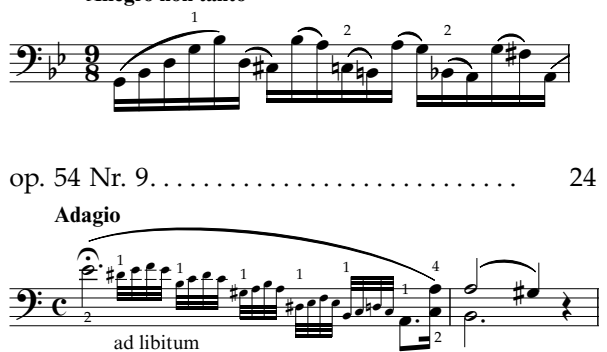





Herausgegeben von / Edited by
George Kennaway












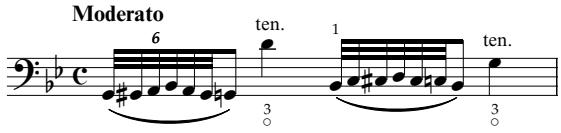


Heft II / Volume II



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA12102

INHALT / CONTENTS

Preface	IV	9 op. 35 Nr. 19.....	16
Vorwort	IX	Allegro	
1 op. 35 Nr. 2	2		
2 op. 35 Nr. 3	5	10 op. 35 Nr. 22.....	18
Allegro		Allegro	
		11 op. 47 Nr. 9.....	19
3 op. 35 Nr. 6	8	Poco Adagio	
Adagio			
		12 op. 47 Nr. 12.....	20
4 op. 35 Nr. 7	9	Allegro	
Allegro			
		13 op. 54 Nr. 3.....	22
5 op. 35 Nr. 8	10	Allegro non tanto	
Andante			
		14 op. 54 Nr. 9.....	24
6 op. 35 Nr. 9	12	Adagio	
Poco Allegro			
		15 op. 70 Nr. 1	25
7 op. 35 Nr. 11.....	13	Andante sostenuto	
Allegro			
		16 op. 70 Nr. 7.....	26
8 op. 35 Nr. 17.....	14	Andante con moto	
Allegro			
			

17	op. 70 Nr. 11.....	27	24	op. 120 Nr. 15.....	36
	Allegro moderato 			Poco Adagio 	
18	op. 90 Nr. 1.....	30	25	op. 120 Nr. 17.....	38
	Andante 			Allegro non troppo 	
19	op. 90 Nr. 2.....	31	26	op. 148 Nr. 3.....	40
	Vivace 			Andante 	
20	op. 90 Nr. 4.....	32	27	op. 155 Nr. 10.....	42
	Allegro moderato 			Allegro 	
21	op. 90 Nr. 6.....	33	28	op. 155 Nr. 15.....	44
	Moderato 			Allegro non troppo 	
22	op. 116 Nr. 2.....	34	29	op. 158 Nr. 3.....	46
	Allegro 			Moderato 	
23	op. 116 Nr. 3.....	36	30	op. 158 Nr. 7.....	48
	Andante con moto 			Allegro assai 	

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

difficulty, albeit broadly defined, has presented similar challenges. Rather than arrange these studies in order of increasing difficulty (a *Gradus ad Parnassum* approach that Dotzauer himself did not use), or by notional topic, they are simply presented by opus number in a roughly chronological order. Students are free to approach them as they choose.

The present edition is a selection from the following of Dotzauer's published works:⁷

24 *Capricci in tutti tuoni per il Violoncello solo* op. 35 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1817]).

12 *Essercizii per il Violoncello solo* op. 47 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1820]).

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 54 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1823]).

12 *Essercizij Per il Violoncello solo* op. 70 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1823]).

Six Amusemens pour le Violoncelle op. 90 (Leipzig: Probst, [c. 1826]).

VI Essercizi per il Violoncello solo op. 116 (Bonn: Simrock, [c. 1830]).

18 *Exercices d'une difficulté Progressive pour le Violoncelle* op. 148 (Paris: Richault, [c. 1832]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Paris: Richault, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

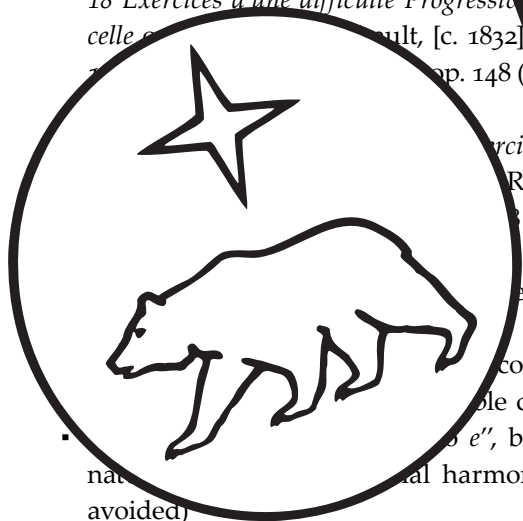
Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).

Exercices dans tous les tons op. 148 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [c. 1840]).



⁷ Dates are based on listings in the *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, ed. by Adolph Hofmeister, on publishers' plate numbers, or on the earliest listings in the press.

For a detailed account of the performance practices of the nineteenth century, see George Kennaway, *Playing the Cello 1780–1930* (London 2014). For a more wide-ranging discussion of these topics, the second edition of Clive Brown's *Classical and Romantic Performance Practice 1750–1900* (Oxford 2025) is an essential reference work. However, there are a few simple principles to bear in mind.

Portamento, the expressive sliding between notes, was a widely used device. The slower exercises in this volume offer some opportunities to experiment with this, although Dotzauer's frequent use of double-stopped chords inhibits this to a degree. *Portamento* can be used to approach a harmonic as in Etude no. 15 (op. 70 no. 1). *Portamento* was generally limited to single expressive notes rather than being a constant presence and was quite narrow; for expressive contrast the speed was varied, not the width. Dotzauer describes vibrato made with the left hand in the way we know today, but he also mentions vibrato with the bow, a slower effect made by pulsating the pressure of the bow to make series of small swells in the sound – 'beats' or 'blows'. This can be applied sparingly for expressive effect on longer notes in quiet passages. The studies contain almost no dynamic indications or marks of expression (later editions of Dotzauer studies added considerable detail in this respect),⁸ and the player is therefore free to use personal taste. However, note that Dotzauer uses the term *dolce* several times, suggesting that strong tonal projection is not always required. Expressive shapes can still be made combining dynamic variation with vibrato, typically intensifying to bring the sound to a melodic peak and releasing this on the descent. Longer expressive notes can be played with *messa di voce*, gradually swelling the sound (along with intensified vibrato) and then returning to the prevailing level. However, it should be noted that Dotzauer's fingerings for many passages in faster studies require quick position changes that preclude audible shifting.

Dotzauer generally only marks fingering where a change of position is needed; note that he rarely indicates extensions. Here, fingerings have only been added for clarification, and others are possible. In studies requiring extensive double stops there are sometimes places where one finger has to hold down a fifth across

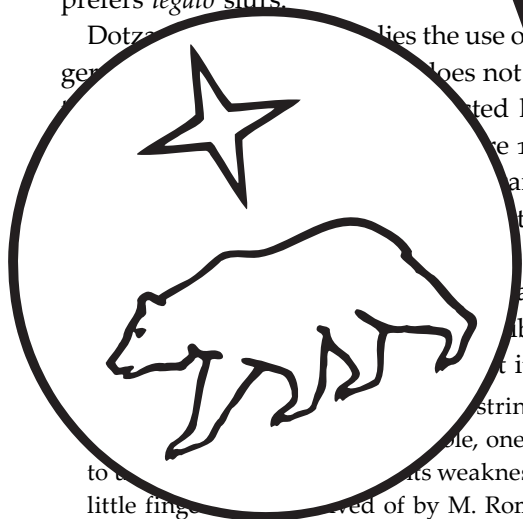
⁸ See, for example, *Dotzauer Studienwerke für Violoncell 24 Übungen* op. 35, ed. by Carl Hüllweck (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1890–1891]).

bow stroke of all virtuosos, [who] did all passages in this bow-stroke which, however, never allowed for magnificent playing; that is precisely why their concertos were so lacking in compositional content; now, more solidity, soul, and expression are demanded in music.¹⁴

Dotzauer discusses up-bow *staccato* in his *Méthode de violoncelle* in some detail, but he shares Romberg's view of *spiccato*: "Some also make a kind of staccato with a springing bow, but this is rarely used and therefore not recommended."¹⁵ However, his contemporary Merk offered more studies using various kinds of staccato strokes, so different practices co-existed at this time. In general terms, Dotzauer's studies develop a fluent but also vigorous bow technique. He stresses the importance of using full bows and executing shorter *détaché* strokes at both the tip and the heel. He sometimes mixes slurred groups with separate notes in the manner of Giovanni Battista Viotti or Rodolphe Kreutzer but does so less often than Duport – indeed, where Duport and Dotzauer give similar passage-work, Duport often implies *détaché* bowing while Dotzauer prefers *legato* slurs.

Dotzauer also discusses the use of the fourth finger, but does not always specify it. He does not always specify it, as noted here. Romberg (1799–1802) used the fourth finger for this purpose, a practice raised for this by the cellist whom Paris called "le grand" in his playing to a degree of utilization described by Charles Baudiot in its overuse: "The A string being very adroitly played, one would not wish to be troubled by its weakness. The use of the little finger is avoided by M. Romberg. We thank him for this important service rendered to cellists."¹⁷

Even at the start of the twentieth century, David Popper occasionally still notated the fourth finger for high stopped notes and even higher harmonics.¹⁸ Dotzauer ends his *Méthode de violoncelle* with two studies using the fourth finger in the thumb position (the last study



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

is also included in his op. 54 *Esercizii* but with the third finger given as an alternative). He particularly liked the tone quality of the higher positions on the D string, which he called "moelleux" ('honeyed').

Some of these studies, and also some of Dotzauer's even more advanced studies, require left-hand pizzicato. This technique is rarely mentioned by cellists: Baudiot gives examples of different pizzicato techniques but only shows left-hand pizzicato with open strings,¹⁹ and Franchomme's *Douze Caprices* only use it once.²⁰ The third movement (*Adagio*) of Mendelssohn's Cello Sonata in D major op. 58 ends with a combined *arco* and left-hand pizzicato G, but in general composers used it infrequently. In general, cellists were more limited in this technique than violinists. Pierre Baillot gives an example and refers to an earlier passage by Carl Stamitz in the third movement of his D-major Violin Concerto op. 1, and Carl Guhr explained Paganini's left-hand pizzicato technique in some detail, including his combinations of bow-strokes with left-hand pizzicato.²¹ Dotzauer does not discuss it in his *Méthode*, but he deals with it in detail in the supplement at the end of his *Méthode pour faire les sons harmoniques* op. 1 (Paris: Richault, c. 1844). Here he gives examples in playing ascending and descending scales with left-hand pizzicato, using combinations of right- and left-hand pizzicato, and left-hand pizzicato alternating with *arco* notes. Dotzauer is therefore unusual in his attention to this topic. Although it is a marginal aspect of cello technique in terms of its practical use in the nineteenth-century repertoire, practising it is very useful for the strength and independence of the left hand.

NOTES ON SELECTED ETUDES

No. 1 op. 35 no. 2

The passage in thumb position (bars 66–76) could also be played on the A string from bar 70.

No. 3 op. 35 no. 6

The triplet figure in bars 21–25 is widely used in cello and violin studies by Duport, Baudiot, Kreutzer, Jacques Féréol Mazas, and others. Where a change of string is involved, in some contexts a small portamento is used.

19 Charles Baudiot, *Méthode* (see footnote 17), part 2, pp. 230f.

20 Auguste Franchomme, *Douze Caprices* op. 7 (Paris: Janet et Cotele, [1830]).

21 Pierre Baillot, *L'art du violon* (Paris: L'imprimerie du conservatoire de musique, [1834]), p. 222; Carl Guhr, *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen* (Mainz: Schott, [1830]), pp. 12f. and 58f.

14 Bernhard Romberg, *Violoncell-Schule* (Berlin: Bote & Bock, 1840), p. 109.

15 Justus Johann Friedrich Dotzauer, *Méthode de violoncelle / Violoncell-Schule* (Mainz: Schott, [1823–24]), p. 28.

16 Jean-Marie Raoul, *Méthode de violoncelle* (Paris: Pleyel, [1801–1802]), p. 16.

17 Charles Baudiot, *Méthode de violoncelle* op. 25 (Paris: Pleyel, [1826]), part 1, p. 101.

18 David Popper, *Hohe Schule des Violoncello-Spiels* op. 73 (Leipzig: Friedrich Hofmeister, [1901–05]); see studies nos. 22, 23, 28, 32, 33 and 35.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

VORWORT

Bereits früh in seinem Leben bewies der deutsche Cellist Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1860) eine musikalische Veranlagung. Sein Vater ermutigte ihn, das Spiel auf dem Klavier, der Violine, dem Cello, Kontrabass, Horn und der Klarinette zu erlernen. Schließlich widmete er sich hauptsächlich dem Cello, weil, einem Biographen zufolge, „ihm unter den Streichinstrumenten allein das Violoncell die unvergeßliche seelenvolle Altstimme seiner theuren Mutter anklingen ließ“.¹ Im Alter von 15 Jahren gab Dotzauer sein Debüt als Cellist bei einem Konzert am herzoglichen Hof in Hildburghausen. Ein Jahr später zog er nach Meiningen zum Unterricht bei Johann Jacob Kriegk, einem Schüler Jean-Louis Duports, und spielte von 1801 bis 1805 zunächst in der Meininger Hofkapelle, dann im Gewandhausorchester in Leipzig sowie als Solist und Kammermusiker. Während eines sechsmonatigen Aufenthalts in Berlin 1806 traf er Bernhard Romberg, der ihn maßgeblich beeinflusste.

Im Jahr 1807 wurde er Cellist in der königlichen Kapelle in Dresden, wo er bis zum Abtritt im Jahr 1810 blieb. In dieser Zeit spielte er unter anderem mit dem Komponisten und Dirigenten Heinrich Heine, dem Komponisten Hector Berlioz und Louis Spohr. Im Jahr 1810 gab er ein „Musikfest“ in Leipzig, bei dem er am 1. Juni 1810 unter der Leitung von Carl Friedrich Zelter auftrat.

Die Besetzung des Rondo, aber ein gross ausgeführtes, höchst gelungenes, aus einem Violoncell-Concerte aus D-Dur, von Bernhard Romberg [wahrscheinlich Nr. 2 op. 3], mit einer Fertigkeit, Rundung und Ausdauer in den anhaltenden Passagen, und mit einer Leichtigkeit, Reinheit, einem Ausdrucke und Silbertone bey melodischen Stellen in den höhern Octaven, dass er schon durch den Vortrag blos dieses Rondo's seine grosse Herrschaft über sein Instrument auf das herrlichste beurkundete. Auch hat gewiss jeder Zuhörer mit dem, durch dies Spiel erweckten Ideale von einem grossen Violoncellisten, zugleich eine wahre Achtung gegen Hr. Dotzauers ausgezeichnete Talente mit nach seiner Heimath genommen.³

1 Georg Brückner, „Dotzauer, Friedrich“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* Bd. 5, Leipzig: Duncker & Humboldt, 1877, S. 365–366, hier S. 365.

2 Hector Berlioz, „Premier voyage en Allemagne“, in: *Mémoires de Hector Berlioz* Bd. 2, Paris: Michel Lévy frères, 1870, S. 276.

3 E[rnst] L[udwig] Gerber, „Nachricht von einem in Thürin-

gen seltenen Musikfeste“, *Allgemeine musikalische Zeitung* Nr. 47 (22.8.1810), Sp. 745–758, hier Sp. 756f. Spohr zitierte den großen Teil dieser umfangreichen Rezension in seiner *Selbstbiographie* Bd. 1, Kassel: Wigand, 1860, S. 151–159, hier S. 157.

Dotzauer wurde auch für seine elegante Haltung gelobt. Weitere Auftritte folgten in Deutschland, Wien und den Niederlanden. 1852 verlieh ihm König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen für eine seiner Kompositionen eine Goldmedaille, worauf er als „einer der wackersten Veteranen unserer Kapelle“ gelobt wurde, der „als Meister auf dem Violoncell wie als Lehrer und Componist für dieses Instrument sehr hochgeschätzt [...] als gediegener Künstler bewährt“.⁴ Nach seinem Tod 1860 schrieb die englische Zeitschrift *Athenaeum*, dass „seine Werke ein technisches Gerissenheit aufweisen, auf dem sie sich nicht nur für Amateure auf dem Instrument eignen“.⁵

Dotzauer komponierte in den Jahren zwischen 1829 und 1850, dem Jahr seiner Pensionierung, zahlreiche Cello-Etüden für alle technischen Stufen vom Anfänger bis zum Virtuosen. Eine nach Dotzauers Auffassung „leicht, aber doch am schwierigsten als das, was heute unter diesem Begriff verstanden wird.“⁶ Seine *113 Etüden für Cello* op. 155 (1840) widmete er dem Komponisten Hector Berlioz, die im gleichen Jahr erschienenen *12 Exercices* op. 158 der Königlich-Schwedischen Musikakademie in Stockholm. Die meisten seiner veröffentlichten Sammlungen wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts nachgedruckt und als pädagogische Literatur geschätzt. Auszüge aus seinen Etüdenschafften wurden später in Sammlungen für Cellisten wie Sebastian Lee, Alfredo Piatti, Robert Hausmann, Carl Schroeder oder Johannes Klingenberg herausgegeben; Klingenberg's Ausgabe mit dem Titel *113 Violoncello-Etüden* ist heute die am weitesten verbreitete. Manchmal wird Dotzauer als Begründer einer ‚Dresdner Cellistenschule‘ beschrieben, der mehrere seiner Schüler angehörten, die wiederum später einflussreiche Lehrer dieses Instruments wurden, darunter Friedrich Kummer, Julius Goltermann, Friedrich Grützmacher, Bernard Cossmann und Julius Klengel. Sicherlich hatte Dotzauer durch die späteren Generationen seiner Schüler einen indirekten Einfluss auf Cellistinnen und Cellisten des frühen 20. Jahrhunderts.

4 *Deutsche Allgemeine Zeitung* Nr. 377 (26.9.1852), S. 1858.

5 „Musical and Dramatic Gossip“, *Athenaeum* Nr. 1692 (31.03.1860), S. 449–450, hier S. 450.

ZUR EDITION

Nach Dotzauers Verständnis konnten ‚leichte‘ Etüden, wie sie im Heft I dieser Reihe enthalten sind,⁶ durchaus anspruchsvoller sein als das, was heute unter diesem Begriff bezeichnet wird. Eine Auswahl von Werken mittleren Schwierigkeitsgrads im weiteren Sinne stellte also eine Herausforderung dar. Anstatt die Etüden in diesem Heft in ansteigender Schwierigkeit (entsprechend eines *Gradus ad Parnassum*-Ansatzes, den Dotzauer selbst nie verwendete) oder nach Notationschwerpunkten sortiert anzuordnen, erscheinen sie hier nach Opuszahlen geordnet und damit in ungefähr chronologischer Folge. Ausführende mögen sie in einer Reihenfolge ihrer Wahl in Angriff nehmen.

Diese Etüden entstammen den folgenden von Dotzauers veröffentlichten Sammlungen:⁷

24 *Capricci in tutti tuoni per il Violoncello solo* op. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1817].

12 *Essercizii per il Violoncello solo* op. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1820].

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 54, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1823].

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 70, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1823].

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 90, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1823].

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 116, Bonn: Simons, [1823].

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 132, Paris: Richault, [ca. 1832].

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 148, Paris: Richault, [ca. 1832].

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 155, Paris: Richault, [1840].

12 *Esercizii per il Violoncello solo* op. 158, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1840].

Die generellen Kriterien für die Aufnahme von Etüden in das vorliegende Heft waren:

- Tenor- und Violinschlüssel (Dotzauer verwendet dabei stets den modernen, nicht-transponierenden Violinschlüssel)
- einen bis *e''* reichenden Umfang, mit darüber hinausgehenden natürlichen Flageolettönen (kein künstliches Flageolett)

6 Justus Johann Friedrich Dotzauer, *Etüden für Violoncello solo* aus op. 47, 107, 120, 126, 160 und „*Méthode de violoncelle*“, hrsg. von George Kennaway, Kassel: Bärenreiter, 2025 (BA12101).

7 Die Jahresangaben basieren auf dem *Musikalisch-literarischen Monatsbericht*, hrsg. von Adolph Hofmeister, den Plattennummern der Verlage oder auf den frühesten Erwähnungen der Ausgaben in der Presse.

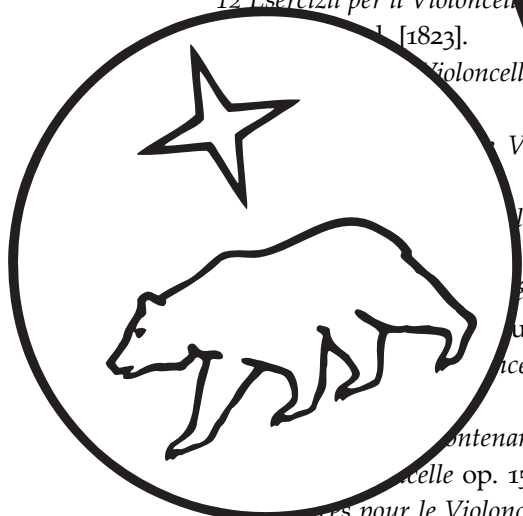
- komplexe Saitenübergänge
- komplexe Mehrfachgriffe und ausgedehnte Passagen in Doppelgriffen
- Daumenlage mit und ohne Lagenwechsel
- Staccato und Spiccato beim Aufstrich
- eine Vielfalt von Tonarten mit bis zu vier Vorzeichen (wobei diese Etüden oft in noch entferntere Tonarten modulieren)
- Pizzicato mit linker und rechter Hand

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Für detaillierte aufführungspraktische Hinweise siehe George Kennaway, *Playing the Cello 1780–1930* (London: Routledge, 2014) sowie für eine noch tiefergehende Diskussion die zweite Auflage von Clive Browns *Classical and Romantic Performance Practice 1750–1900* (Oxford: Oxford University Press, 2025). Im Folgenden werden einzelne Spieltechniken umrissen.

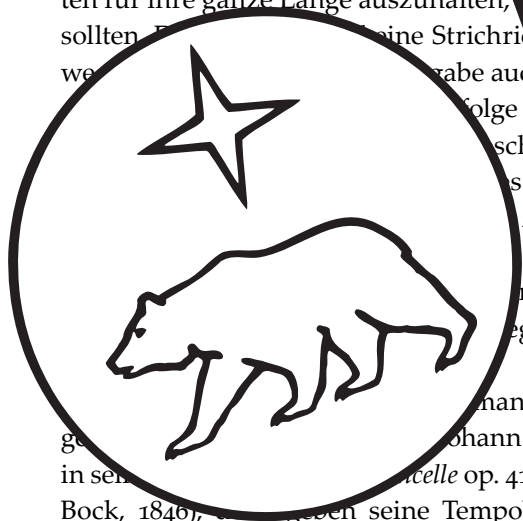
Portamento das expressive Glissando zwischen Notenn, war eine verbreitete expressive Technik. Die angegebenen Etüden der vorliegenden Sammlung bieten sich für dessen Anwendung an, wobei dies oft bei Doppelgriffen nicht möglich ist. Mit *Portamento* kann auch ein Flageolettönen gespielt werden, etwa in der Etüde Nr. 1 (op. 3, Nr. 1). *Vibrato* wurde grundsätzlich nur auf einzelnen, expressiven Noten und nie auf jeder Note angewendet. Es war zudem ziemlich eng, und, um es zu variieren, wurde die Geschwindigkeit des *Vibrato* verändert und nicht dessen Umfang. Dotzauer beschreibt das *Vibrato* der linken Hand auf die Weise, wie es auch heute noch ausgeführt wird; er erläutert aber auch ein mit dem Bogen erzeugtes, langsames *Vibrato*, bei dem kleinere Schwellungen des Klangs durch ein Pulsieren mit dem Bogendruck erzeugt werden – „*Bogenvibrato*“. Auch dieses darf sparsam für expressive Effekte eingesetzt werden, etwa auf längeren Noten in leiseren Abschnitten. In diesen Stücken stehen nur wenige Dynamik- oder Ausdrucksbezeichnungen (weswegen in späteren Ausgaben von Dotzauers Etüden oft viele davon hinzugefügt wurden);⁸ daher sollen Ausführende in erster Linie ihrem persönlichen Geschmack folgen. Dotzauer verwendet gelegentlich die Anweisung *dolce*; eine starke Projektion des Klangs ist also nicht immer angebracht. Passagen, in denen keine Dynamik notiert ist, können trotzdem ausdrucksvoll geformt werden; dabei wird

8 Siehe beispielsweise *Dotzauer Studienwerke für Violoncello 24 Übungen* op. 35, hrsg. von Carl Hüllweck, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1890–1891].



der Klang dynamisch entwickelt und mit Vibrato kombiniert, mit einer Intensivierung des Klangs für den Aufbau eines Melodiehöhepunktes und darauffolgender Entspannung. Längere Noten können mit *messa di voce* gespielt werden, wobei der Klang (kombiniert mit intensiviertem Vibrato) allmählich anschwillt und wieder abnimmt. Es ist jedoch zu beachten, dass Dotzauers Fingersätze gerade in schnelleren Etüden sofortige Lagenwechsel verlangen, die hörbare Verschiebungen auf der Saite nicht zulassen.

Dotzauers Fingersätze erscheinen in der Regel nur an Stellen, wo ein Lagenwechsel notwendig ist; Erweiterungen sind nur selten angegeben. In der vorliegenden Ausgabe wurden Fingersätze nur da hinzugefügt, wo sie der Verdeutlichung dienen; Alternativen sind stets möglich. In Etüden mit ausgedehnten Doppelgriffpassagen gibt es Stellen, wo eine Quinte mit einem auf zwei Saiten zugleich liegenden Finger gegriffen wird. Dies mag gerade an Stellen, wo auch ein Triller mit Nachschlag steht, un bequem sein, weswegen Ausführende sich nicht beim Versuch, beide Noten für ihre ganze Länge auszuhalten, überanstrengen sollten. Die Angabe von zwei verschiedenen Strichrichtungen, weswegen die Ausgabe auch keine hinzugefügten



folgt auf eine ganze Note, die in einem Abschnitt derselben Etüde von Dotzauer zu dem Punkt, an dem das Muster ansieht. In den Erstausgaben der vorliegenden Ausgabe sind die Angaben (im Gegensatz zu Johann Benjamin Groß in seiner *Violoncelle* op. 41, Berlin: Bote & Bock, 1846), die er angegeben hat, seinen Tempobezeichnungen Aufschluss über den beabsichtigten Charakter einer Etüde. Auch schnellere Etüden sollten langsam eingeübt werden, wie Dotzauer im Vorwort zu seinem op. 155 erklärt: „Alle diese Stücke, und besonders jene, die Passagen enthalten, sollten zunächst langsam und mit der ganzen Bogenlänge geübt werden.“⁹ In längeren, anstrengenderen Etüden notiert Dotzauer meist Pausen oder längere Noten, die eine gewisse ‚Verschnaufpause‘ ermöglichen; etwa in den Etüden Nr. 1, 5, 8 und 10 (op. 35 Nr. 2, 8, 17 und 22) und Nr. 17 (op. 70 Nr. 11).

9 Justus Johann Friedrich Dotzauer, *Études Journalières contenant 24 Exercices dans tous les tons, pour Violoncelle* op. 155, Vorwort (ohne Seitenzahl).

In Dotzauers fortgeschritteneren Etüden ist sein persönlicher Kompositionsstil noch klarer erkennbar als in seinen leichteren. Auch in dieser Gattung bestrebte Dotzauer, wie auch Romberg oder Duport, dass jedes Stück sowohl technische Übung als auch musikalisches Werk zugleich wurde. Insofern wurden gerade auch die musikalischen Qualitäten seiner Etüden in einer Rezension seiner *12 Exercizii* op. 54 geschätzt:

Endlich, so sind diese Uebungsstücke auch als Musik überhaupt und abgesehen von ihrer eigentlichen, nähern Bestimmung, gar nicht ohne Interesse; manche werden vielmehr, der Erfindung und Schreibart nach, von Jedermann mit Vergnügen gehört werden. Das sind sämtlich schon geübte Spieler voranzusetzen, haben wir schon erwähnt: nicht wenig es in ihnen wird, aber auch diesen schwer werden wir in sie einzuatmen, kräftig und überhäufig, was sich gehört, herausbringen wollen.¹⁰

Seine *12 Exercizii* op. 148 wurden ebenfalls gelobt:

Der Verfasser ist ein so gründlicher Appret, daß auch seine Studien, wie es freylich alle Etüden sollten, nicht bloß zusammengewürfelte Passagen, sondern kunstgerechte, oft sehr gelungenen Durchführungen eines Hauptgedankens sind. Da ist es aber eben, was selbe dem Studierenden interessant macht [...].¹¹

Im Gegensatz dazu richteten die Dresdner Violoncellisten Kummer und Grützmaier später ihre Etüden enger auf bestimmte technische Probleme aus, die darin eine ausführliche Lösung erforderten. Dotzauer steht damit an einem Wendepunkt, nach welchem sich die Etüdenentwicklung in der Zeit bis zum frühen 20. Jahrhundert in einen Typus analytisch-technischer Übung zum einen und einen Typus rein musikalischer Studie zum anderen aufteilte. Seine *Études Journalières* op. 155 stellen substantielle Kompositionen und keine knappen, repetitiven Übungsstücke wie etwa Grützmaiers *Tägliche Übungen* (1854) oder Cossmanns *Études* (1876) dar. Damit richteten sie sich, wie Dotzauer im Vorwort erklärt, an Virtuosen und fortgeschrittene Liebhaber, zwei damals durchaus überlappende Spielergruppen. Im vorliegenden Heft sind nichtsdestotrotz gewisse Etüden mechanischerer Natur, andere musikalisch vielfältiger, oft in A–B–A *da capo*-Form. Beispielsweise sind die Stücke aus den *Amusemens* op. 90 zwar aus technischer Sicht etüdenhaft, aber etwas kürzer und in kontrastierende Abschnitte gegliedert. Andere Etüden bestehen aus einer langsamen, melodischen Einleitung und einer schnelleren technischen Übung, eine

10 „Kurze Anzeigen“, *Allgemeine musikalische Zeitung* 6 (5.2.1824), Sp. 98–100, hier Sp. 99.

11 „Anzeige und Beurtheilung neuer musikalischer Werke“, *Allgemeiner musikalischer Anzeiger* 12:8 (20.2.1840), S. 29–32, hier S. 30.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

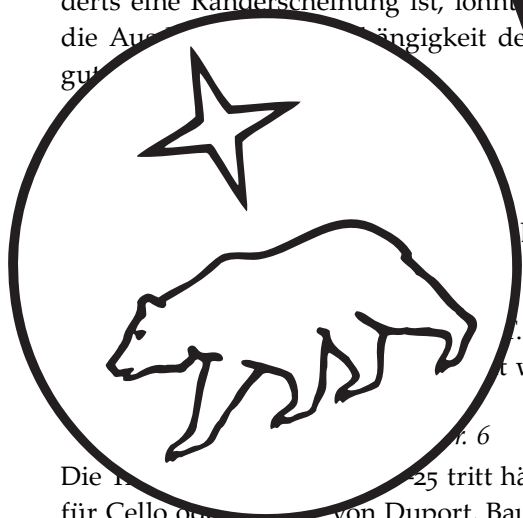
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Sonate in D-Dur für Violoncello und Klavier op. 58 endet der dritte Satz *Adagio* mit der Note G sowohl *arco* als auch mit Pizzicato der linken Hand gleichzeitig. Jedoch schrieben Komponisten diese Technik generell nur selten vor, zumal Cellisten in ihren spieltechnischen Möglichkeiten beschränkter waren als Violinisten. Pierre Baillot verweist als Beispiel auf eine Stelle in Carl Stamitz' Bratschenkonzert in D-Dur op. 1 (dritter Satz) und Carl Guhr diskutiert diese Technik bei Paganini ziemlich ausführlich, auch in der gleichzeitigen Kombination von gestrichenen und mit der linken Hand gezupften Noten.²¹ Dotzauer erwähnt dies in seiner *Méthode* nicht, wohl aber im „Supplement“ zu seiner späteren *Méthode pour faire les sons harmoniques* op. 147 (Paris: Richault, ca. 1844). In diesen Übungen sollen auf- und absteigende Tonleitern mit Pizzicato der linken oder auch abwechselnd der rechten und linken Hand gespielt werden sowie auch im Wechsel von Pizzicato und *arco*. Er schenkt damit diesem Thema ungewöhnlich viel Beachtung, und obwohl diese Technik in der praktischen Celloliteratur des 19. Jahrhunderts eine Randerscheinung ist, lohnt es sich, sie für die Auszubildenden zur Verfügung der linken Hand gut zu verankern.



Die Technik des Pizzicato tritt häufig in Etüden für Cello oder Violine von Duport, Baudiot, Kreutzer, Jacques Féréol Mazas und anderen Komponisten auf. An Stellen, wo die Saite gewechselt wird, kann manchmal ein kleines Portamento angebracht sein – kaum aber in schnellerem Tempo. In dieser Etüde muss der erste Finger auf dem gleichen Bogen vom vierten abgelöst werden, wobei dieser Wechsel möglichst unhörbar erfolgen sollte. Die ganztaktigen Bindebögen in dieser Etüde bedeuten, dass das Muster des ersten Taktes abwechselnd an beiden Enden des Bogenstrichs angewendet werden sollte.

21 Pierre Baillot, *L'art du violon*, Paris: L'imprimerie du conservatoire de musique, [1834], S. 222; Carl Guhr, *Über Paganinis Kunst die Violine zu spielen*, Mainz: Schott, [1830], S. 12f. und 58f.

Nr. 8 op. 35 Nr. 17

In seiner *Méthode* beschreibt Dotzauer mehrere Möglichkeiten des Fingersatzes für chromatische Tonleitern. Er befindet den Fingersatz 1–2–3 – der heutige Standard – als den besten, erwähnt aber auch als Alternativen 1–2–3–4 und (was schon damals altmodisch war) 1–1–2–2–3–3. In dieser Etüde lohnt sich eine diesbezüglich flexible Herangehensweise. Man achte darauf, dass die Tonleitern nicht immer strikt chromatisch sind.

Nr. 14 op. 54 Nr. 9

Diese Etüde hat die Form einer freien Improvisation und besteht aus improvisatorischen Phrasierungen. (Man vergleiche dies mit den mehr herkömmlichen Abschnitten in Grützmachers *Etüden* op. 307.)

Nr. 15 op. 70 Nr. 1

Dies ist ein gutes Beispiel für Dotzauers Anwendung des ‚moelleux‘ Flageolett mit einem stillschweigend verlangten Portamento.

Nr. 16 op. 70 Nr. 7

In dieser Etüde kommt das einfache Pizzicato der linken Hand (also auf leeren Saiten) zur Anwendung. In T. 16 ist der Akkord mit den gleichgestochenen Noten gebrochen zu spielen, wobei die Noten in normaler Größe für die ganze Notendauer auszuhalten sind. Diese Notationsweise tritt auch in anderen Etüden auf.

Nr. 17 op. 70 Nr. 11

Dotzauer beabsichtigte wohl den in T. 19 angegebenen Fingersatz, doch ist dieser sehr unpraktisch. Die Note *as* sollte entweder mit dem Daumen oder bloß für die Länge einer Viertelnote gespielt werden.

Nr. 18 op. 90 Nr. 1

Die Kombination von Staccato-Punkten und Bogen in T. 1 bedeutet *portato* bzw. *Louré*-Strich, wobei die Noten pulsierend und kaum getrennt erklingen. Die Achtel zu Beginn von T. 41 sollten hingegen auf der Saite *détaché* gespielt werden.

Nr. 22 op. 116 Nr. 2

Die Akkorde, mit denen der Sechzehntelfluss dieser Etüde mehrmals unterbrochen wird, könnten vom Prelude von Bachs Suite Nr. 6 für Cello solo (BWV 1012) inspiriert worden sein. Tatsächlich gab Dotzauer Bachs Suiten im Jahr 1826 heraus.²²

22 Johann Sebastian Bach, *Six Solos ou Etudes pour le Violoncelle*

Nr. 23 op. 116 Nr. 3

In den T. 9–16 ist das Pizzicato der linken Hand mit dem zweiten Finger zu spielen (auch auf der leeren G-Saite).

Nr. 26 op. 148 Nr. 3

Hier wird das Pizzicato der linken Hand ausschließlich auf leeren Saiten angewendet, sollte aber mit dem ersten, zweiten oder dritten Finger gespielt werden.

Nr. 27 op. 155 Nr. 10

Dotzauer beschrieb diese Etüde folgendermaßen: „Arpeggio, dessen Ausführung zunächst in moderatem Tempo gespielt werden sollte, wobei erst vier Noten mit Abstrich und gesamter Bogenlänge und zwei getrennte Noten an der Spitze gespielt werden, gefolgt

von vier Noten mit Aufstrich und zwei getrennten Noten am Frosch.“²³

Nr. 28 op. 155 Nr. 15

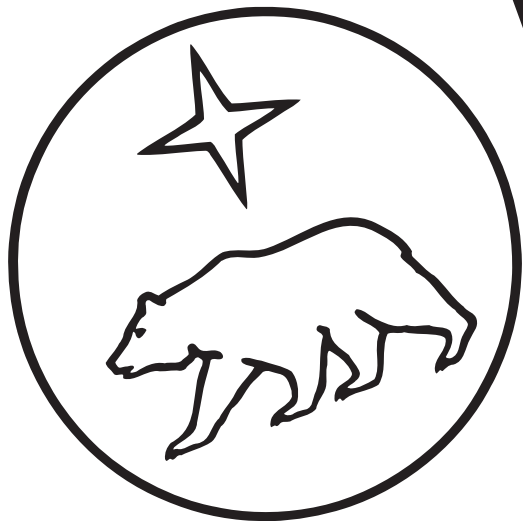
Dotzauer beschrieb diese Etüde folgendermaßen: „Staccato oder *détaché articulé*. Wer eine natürliche Begabung für das Staccato hat, kann dieses Stück mit Abstrich spielen, aber mit einem Aufstrich beginnen.“²⁴

Nr. 29 op. 158 Nr. 3

In den letzten Takten notiert Dotzauer den Finger der linken Hand für das Pizzicato über der Note, wobei der Finger für die beiden geöffelten Noten (*D* und *d*) darunter notiert sind.

George Kennaway

(Übersetzung: Emanuel Signer)

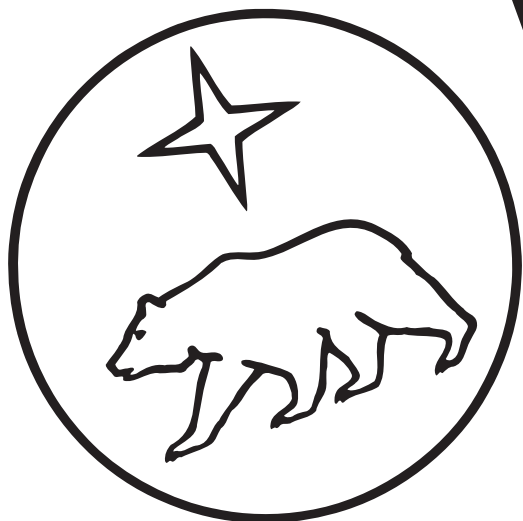


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

ouvrage posthume de J. S. Bach, hrsg. von Johann Justus Friedrich Dotzauer, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1826].

23 *Études Journalières* (siehe Fußnote 9), S. 18.

24 Ebd. S. 28.



**Bärenreiter
Leseprobe
Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

31

34

37

40

43

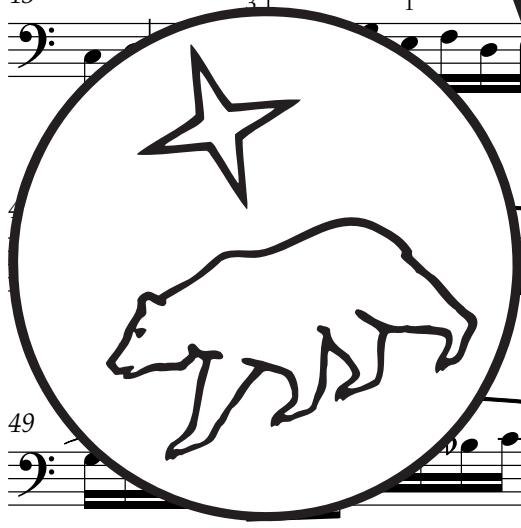
46

49

52

55

58



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

61



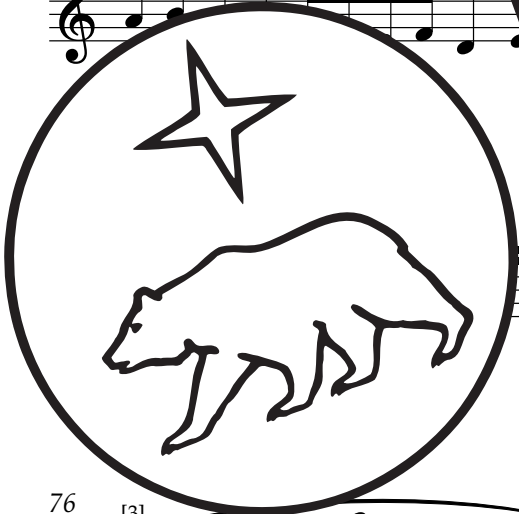
64



67 [restez]

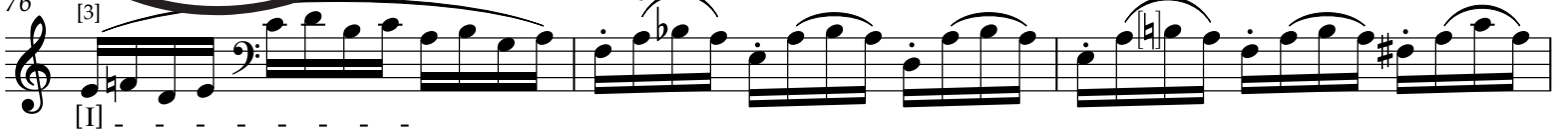


70 [9]

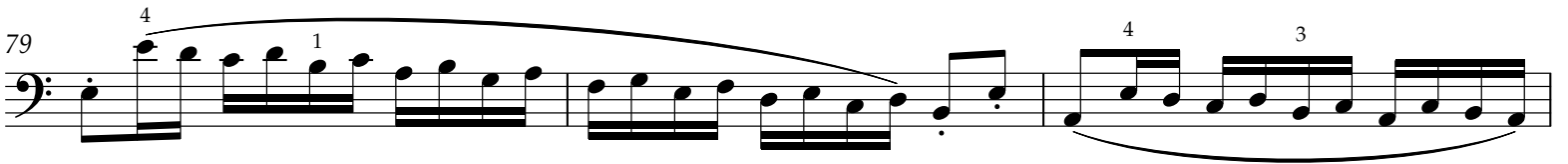


Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

76 [3]



79



82



85

2

op. 35 Nr. 3

Adagio

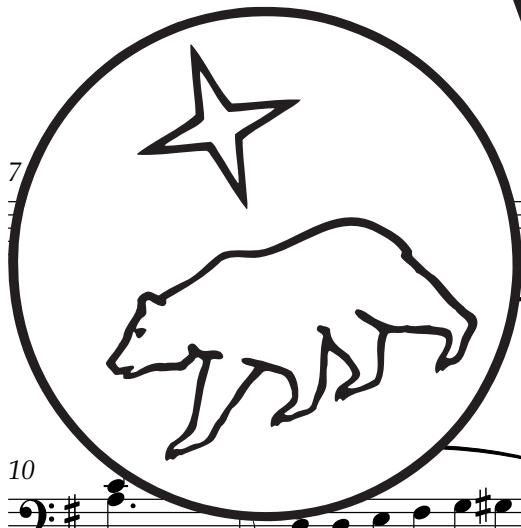
4

7

10

13

16



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

68 1 1 0 3 0

Musical staff 68-72 in bass clef, key of D major. It contains a sequence of eighth notes with various fingerings (1, 0, 3, 0) and a slur over the first four measures.

73 0 0 1 0 0 0

Musical staff 73-77 in bass clef, key of D major. It continues the eighth-note sequence with fingerings (0, 0, 1, 0, 0, 0) and a slur over the last two measures.

78 4

Musical staff 78-83 in bass clef, key of D major. It features a sequence of eighth notes with a '4' fingering at the start and a slur over the last two measures.

84 1 4

Musical staff 84-88 in bass clef, key of D major. It includes eighth notes with slurs and fingerings (1, 4).

89 1 1

Musical staff 89-93 in bass clef, key of D major. It contains eighth notes with slurs and fingerings (1, 1).

94 4 4

Musical staff 94-99 in bass clef, key of D major. It features eighth notes with slurs and fingerings (4, 4).

100 4 0 3 2 1

Musical staff 100-104 in bass clef, key of D major. It includes eighth notes with slurs and fingerings (4, 0, 3, 2, 1).

112 0 0 0 0

Musical staff 112-117 in bass clef, key of D major. It contains eighth notes with slurs and fingerings (0, 0, 0, 0).

118 1 2 3 1 1 2

Musical staff 118-123 in bass clef, key of D major. It features eighth notes with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 1, 2).

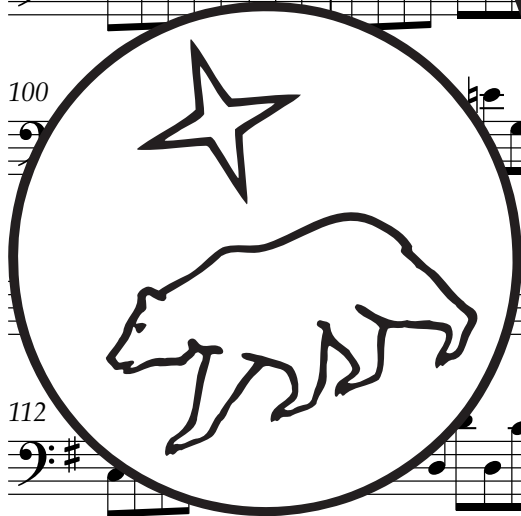
124 1 2 0 0 0 1

Musical staff 124-129 in bass clef, key of D major. It includes eighth notes with slurs and fingerings (1, 2, 0, 0, 0, 1).

130 0 0 1 0 0

Musical staff 130-135 in bass clef, key of D major. It contains eighth notes with slurs and fingerings (0, 0, 1, 0, 0).

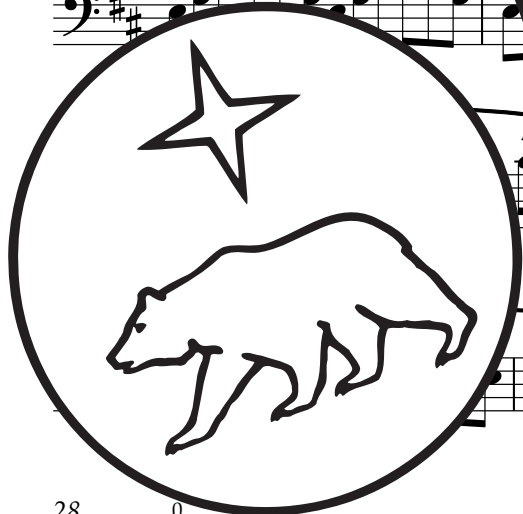
136 0 0 0 0 0 0

Musical staff 136-141 in bass clef, key of D major. It features eighth notes with slurs and fingerings (0, 0, 0, 0, 0, 0) ending with a double bar line.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro

Musical score for 'Bärenreiter' in bass clef, 3/4 time, key of D major. The score consists of ten staves of music, numbered 1 through 40. The piece is marked 'Allegro'. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings (1, 2, 3, 4, 0). A large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' is overlaid diagonally across the score. In the lower-left corner, there is a circular logo featuring a five-pointed star above a stylized bear silhouette.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

42

46

50

54

57

60

65

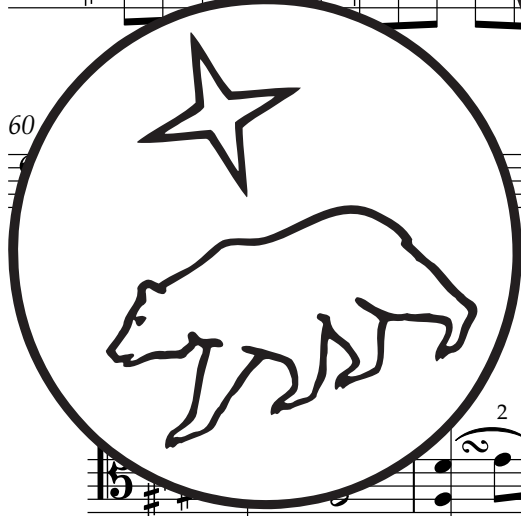
dolce

7

12

16

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



op. 35 Nr. 7

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

13

16

19

22

25

28

31

34

38

42

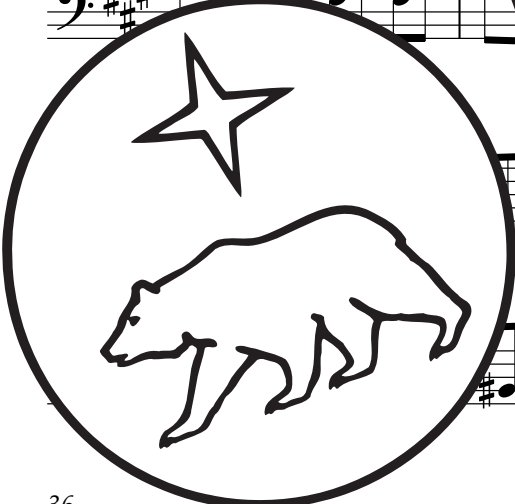
46

49



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

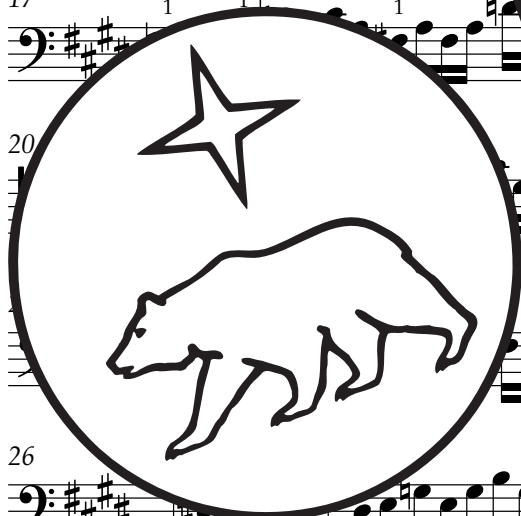
Allegro



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro

Musical score for bass clef, 3/4 time, key of D major. The score consists of 11 staves of music, numbered 1 through 38. The music features a continuous eighth-note pattern with various fingerings and articulations. A double bar line with a repeat sign is present at measure 13. A second double bar line with a repeat sign is at measure 29, with a bracketed instruction [II] below it. The score concludes with a fermata at measure 38.



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

52

57

62

67

72

77

87

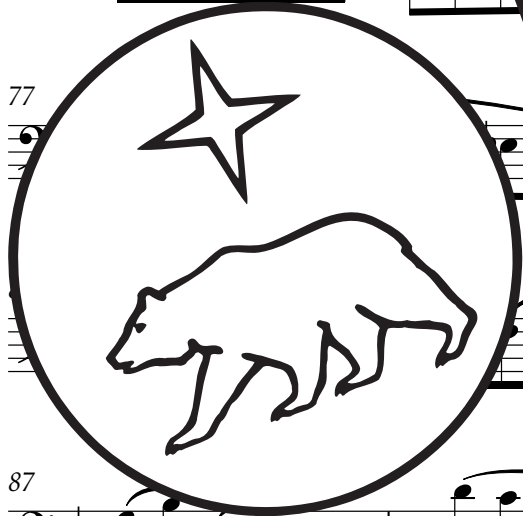
92

97

103

103

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Allegro

4 0 tr 3 3 tr

5 3 1 0 4 4 1 3

9 3 3 3 1 1 4 1

13 1 3 4 1

21 1 1 3 1 1 4 4 1 1

25 4 0 4

29 1 4 1 4 1



The image shows a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegro". The score consists of seven staves of music, with measure numbers 4, 5, 9, 13, 21, 25, and 29 indicated at the beginning of each line. The music features various techniques such as triplets, trills (tr), and fingerings (e.g., 4, 0, 3, 1, 0, 4, 4, 1, 3, 3, 3, 1, 1, 4, 1, 1, 1, 1, 4, 4, 1, 1, 4, 0, 4, 1, 4, 1). A large watermark "Bärenreiter Leseprobe" is overlaid diagonally across the center of the page. To the left of the watermark, there is a circular logo containing a stylized bear and a five-pointed star.

33

Musical staff 33-36 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 2, 2, 3, 2, 4, 1, 1.

37

Musical staff 37-40 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 2, 3, 2.

41

Musical staff 41-44 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 3, 4.

45

Musical staff 45-48 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4.

49

Musical staff 49-52 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with fingerings 4, 0.

57

Musical staff 57-60 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with a trill (tr) and fingerings 4, 0.

61

Musical staff 61-64 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with fingerings 4, 4, 1, 1.

65

Musical staff 65-68 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with fingerings 4, 0.

69

Musical staff 69-72 in bass clef, key of B-flat major. It contains a sequence of eighth notes with fingerings 3, 1, 4, 4.

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

41 1

44 1

47 4

50 2

Poco Adagio

11

op. 47 Nr. 9

8 dolce

16

20

24

28

32

36

40

44

48

52

56

60

64

68

72

76

80

84

88

92

96

100

104

108

112

116

120

124

128

132

136

140

144

148

152

156

160

164

168

172

176

180

184

188

192

196

200

204

208

212

216

220

224

228

232

236

240

244

248

252

256

260

264

268

272

276

280

284

288

292

296

300

304

308

312

316

320

324

328

332

336

340

344

348

352

356

360

364

368

372

376

380

384

388

392

396

400

404

408

412

416

420

424

428

432

436

440

444

448

452

456

460

464

468

472

476

480

484

488

492

496

500

504

508

512

516

520

524

528

532

536

540

544

548

552

556

560

564

568

572

576

580

584

588

592

596

600

604

608

612

616

620

624

628

632

636

640

644

648

652

656

660

664

668

672

676

680

684

688

692

696

700

704

708

712

716

720

724

728

732

736

740

744

748

752

756

760

764

768

772

776

780

784

788

792

796

800

804

808

812

816

820

824

828

832

836

840

844

848

852

856

860

864

868

872

876

880

884

888

892

896

900

904

908

912

916

920

924

928

932

936

940

944

948

952

956

960

964

968

972

976

980

984

988

992

996

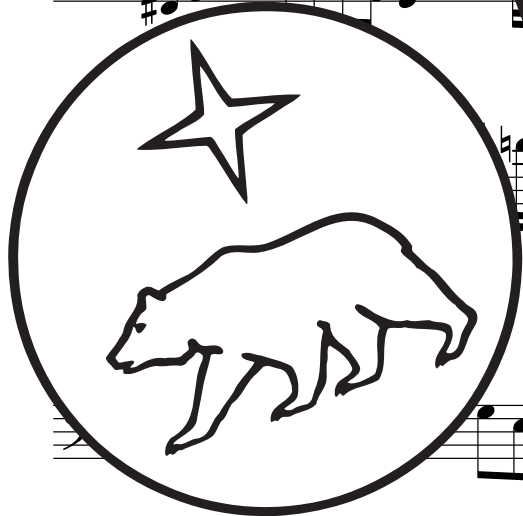
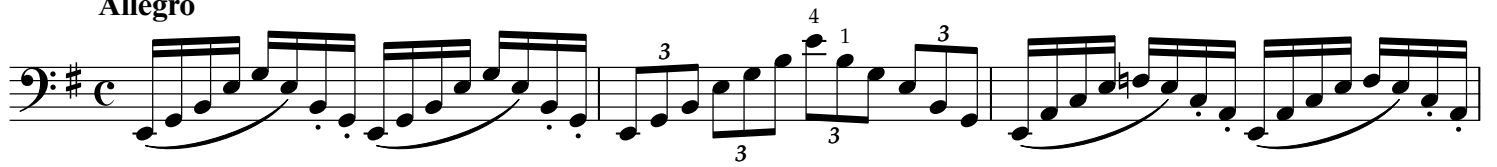
1000



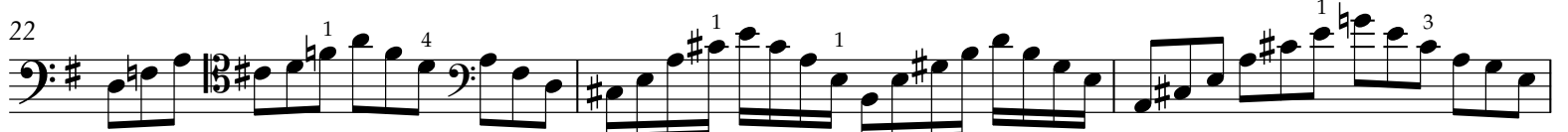
Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Fine

Allegro



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



28

31

34

37

40

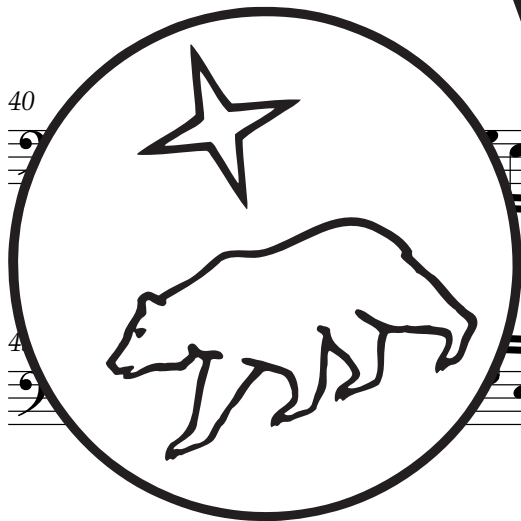
44

46

49

52

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

25

Musical notation for measures 25-26. Measure 25 starts with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It features a sequence of eighth notes with a slur and a '4' above it. Measure 26 continues with eighth notes, including a '0' above a note.

27

Musical notation for measures 27-28. Measure 27 has eighth notes with a slur and a '1' above. Measure 28 has a time signature change to 6/8 and eighth notes with a slur and a '4' above.

30

Musical notation for measures 29-30. Measure 29 has eighth notes with a slur and a '4' above. Measure 30 has eighth notes with a slur and a '2' above.

33

Musical notation for measures 31-32. Measure 31 has eighth notes with a slur and a '3' above. Measure 32 has eighth notes with a slur and a '2' above.

36

Musical notation for measures 33-34. Measure 33 has eighth notes with a slur and a '2' above. Measure 34 has eighth notes with a slur and a '1' above.

38

Musical notation for measures 35-36. Measure 35 has eighth notes with a slur and a '1' above. Measure 36 has eighth notes with a slur and a '2' above.

42

Musical notation for measures 37-38. Measure 37 has eighth notes with a slur and a '1' above. Measure 38 has eighth notes with a slur and a '4' above.

44

Musical notation for measures 39-40. Measure 39 has eighth notes with a slur and a '1' above. Measure 40 has eighth notes with a slur and a '1' above.

46

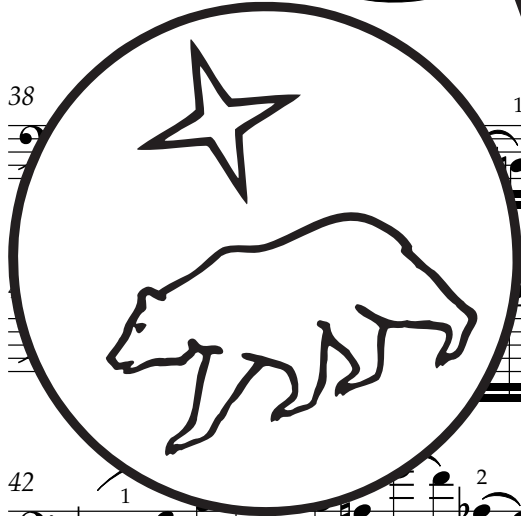
Musical notation for measures 41-42. Measure 41 has eighth notes with a slur and a '1' above. Measure 42 has eighth notes with a slur and a '4' above.

48

Musical notation for measures 43-44. Measure 43 has eighth notes with a slur and a '4' above. Measure 44 has eighth notes with a slur and a '2' above.

48

Musical notation for measures 45-46. Measure 45 has eighth notes with a slur and a '4' above. Measure 46 has eighth notes with a slur and a '2' above.



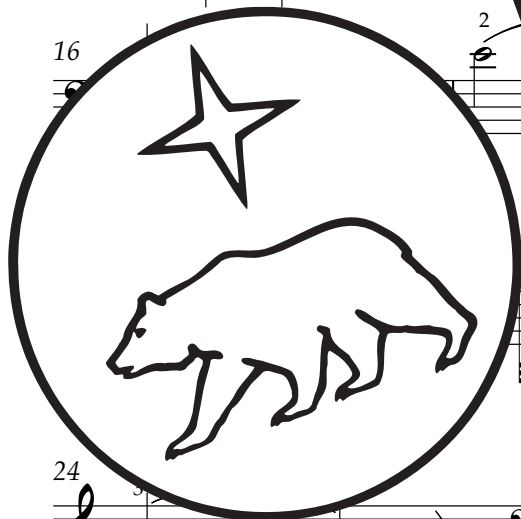
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Adagio

ad libitum

a Tempo

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Musical score for bass clef, common time (C), featuring various techniques such as *ad libitum*, *a Tempo*, *pizz.*, and *tr*. The score includes measures 4, 8, 12, 16, 24, 27, 30, and 33, with detailed fingering and articulation markings.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Allegro moderato

1 4 2 3 1 1 4 1 4 4 2 3 1 3 1

legato

7

13

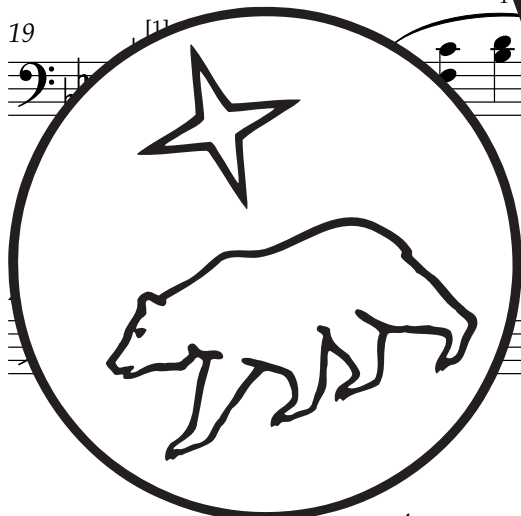
19

25

31

37

43



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

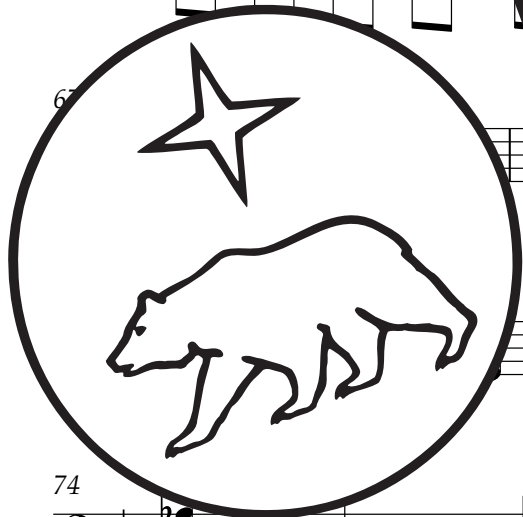
49 *risoluto*

52

55

59

63



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

66

69

74

77

80

83

86

89

93

legato

99

105

117

123

129

135



Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

Vivace

1 3 1 4 2

f

5 3 1 3 1

p

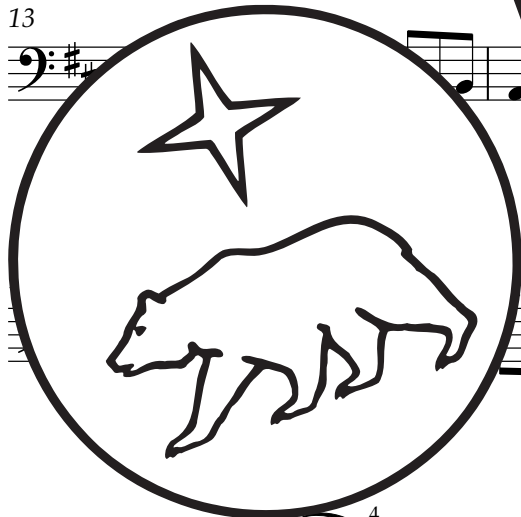
9 1 3 1 3 1

13 2 4 0

21 4 3 0 3

25 0 4 3 0

29 4 3 2 4 1 4 4



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro moderato

The image displays a musical score for a piece titled "Bärenreiter Leseprobe Sample page". The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegro moderato". The score consists of ten staves of music, with measure numbers 6, 11, 16, 22, 36, 39, 42, and 46 indicated at the beginning of their respective staves. The music features various techniques such as slurs, trills (tr), and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4). A large, semi-transparent watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the page. On the left side, there is a circular logo containing a stylized bear and a star. The score concludes with a "Fine" marking and a double bar line. At the bottom right, the instruction "D. C." is present.

Fine

D. C.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

34

37

40

43

46

49

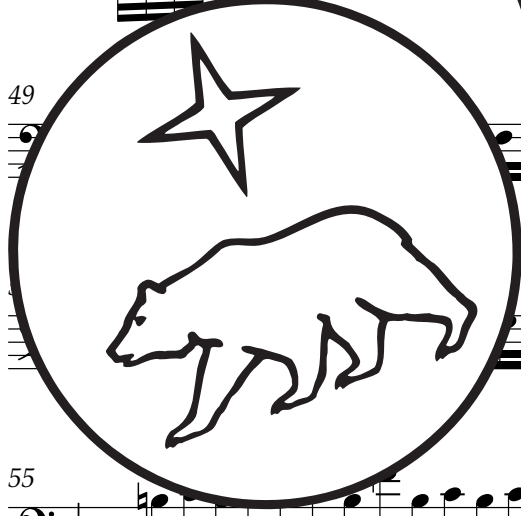
52

55

58

61

64



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Andante con moto

3 0 2 3 4

9

[simile]

Fine

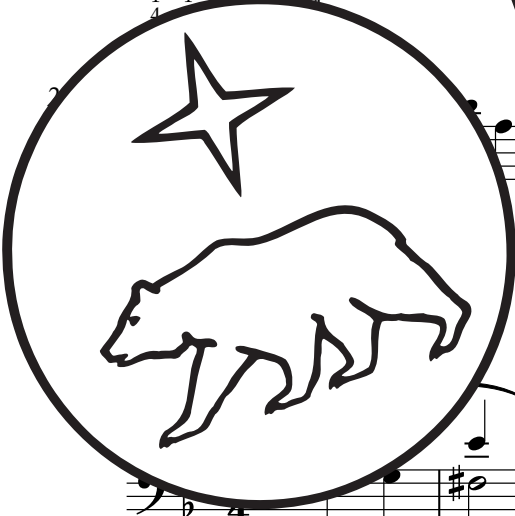
17

1 1 1 / 4 4 4 1 1 1 / 4 4 4 1 1 1 / 4 4 4 1 1 / 4 4 1 / 4 1 1 1 / 4 4 4

23

1 1 / 4 4 1 / 4 4 3 1 4 1 4 3 1 4

D. C.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

24

2 1 2 4 0 2 3 1 4 4 0

op. 120 Nr. 15

8

4 1 2 4 2 # 1 4 3 2

16

3 2 2 0 3 2 2 4 2

22

1 2 2 4 1 2 1 3

Fine

28

34

40

45

50

56

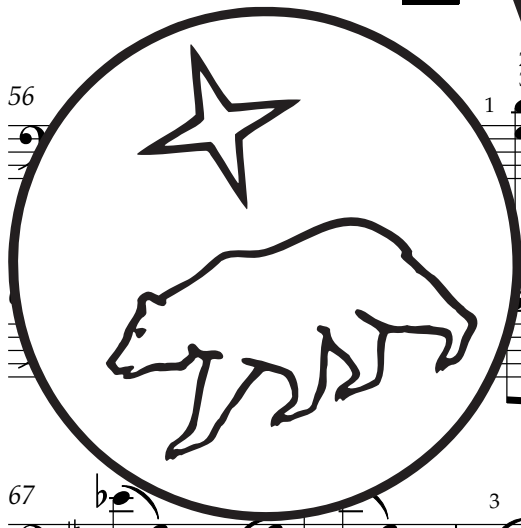
67

71

76

81

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

41

46

51

56

61

71

76

81

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Andante

6

11

16

29

33

38

42

dolce

smile

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

46

50

55

59

62

71

75

80

84



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

28

31

34

37

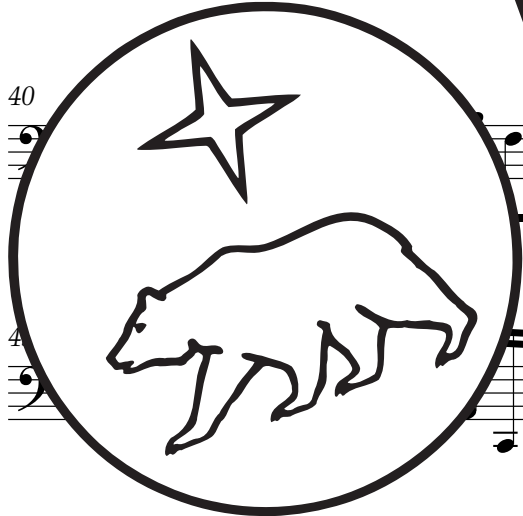
40

44

46

49

52



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro non troppo

Musical staff 1: Bass clef, common time signature. The staff contains a series of notes with accents (>) under the first, second, and third notes, and under the eighth and ninth notes. A slur covers the notes from the second to the eighth measure.

Musical staff 2: Bass clef. Measure 5 is marked with a '5'. The staff contains a series of notes with slurs and accents (>) under the first and second notes. Fingering numbers 1, 4, and 2 are placed above the notes in the second measure.

Musical staff 3: Bass clef. Measure 9 is marked with a '9'. The staff contains a series of notes with slurs and accents (>) under the first and second notes. Fingering numbers 3, 1, and 2 are placed above the notes in the first measure.

Musical staff 4: Bass clef. Measure 13 is marked with a '13'. The staff contains a series of notes with slurs and accents (>) under the first and second notes. Fingering numbers 1, 1, and 3 are placed above the notes in the first measure.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Musical staff 5: Bass clef. Measure 17 is marked with a '17'. The staff contains a series of notes with slurs and accents (>) under the first and second notes. Fingering numbers 1, 1, and 3 are placed above the notes in the first measure.

Musical staff 6: Bass clef. Measure 20 is marked with a '20'. The staff contains a series of notes with slurs and accents (>) under the first and second notes. Fingering numbers 4, 4, and 2, 1 are placed above the notes in the first measure.

Musical staff 7: Bass clef. Measure 24 is marked with a '24'. The staff contains a series of notes with slurs and accents (>) under the first and second notes. Fingering numbers 2, 1, 2, 0, 2, 1, 2, and 2 are placed above the notes in the first measure. The word *calando* is written below the staff.

Musical staff 8: Bass clef. Measure 28 is marked with a '28'. The staff contains a series of notes with slurs and accents (>) under the first and second notes. A dynamic marking *f* is placed below the first note.

31

34

38

42

46

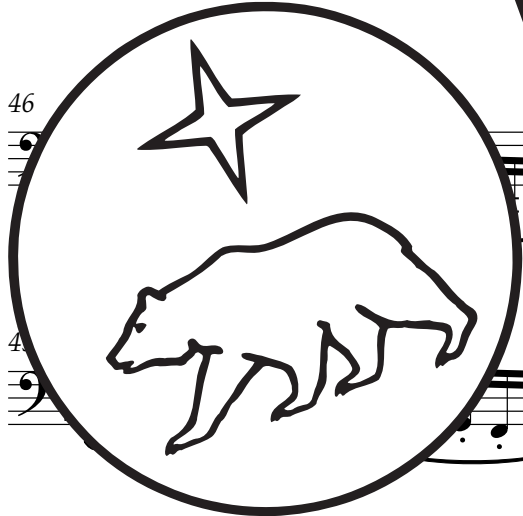
49

52

56

60

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

24 *ten.*

26

28

30

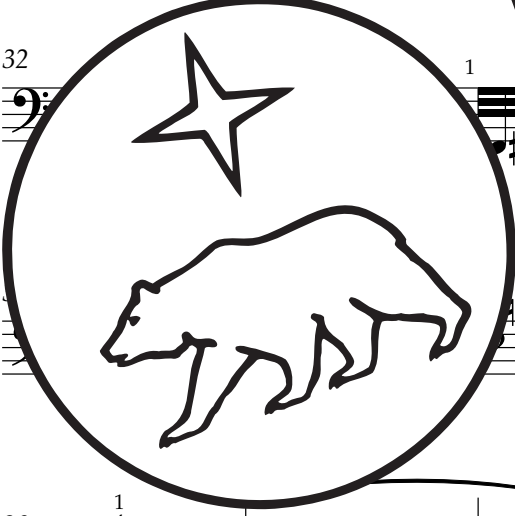
32

34

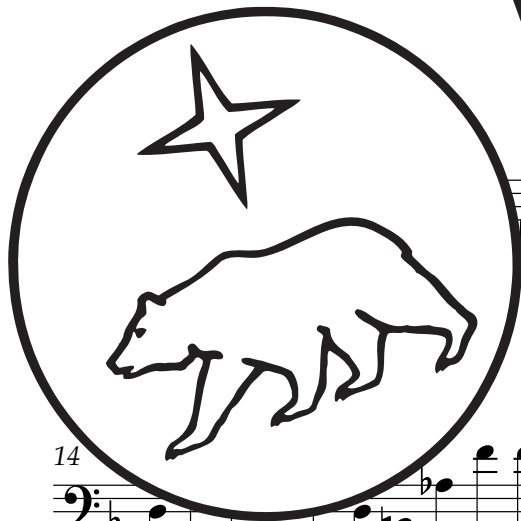
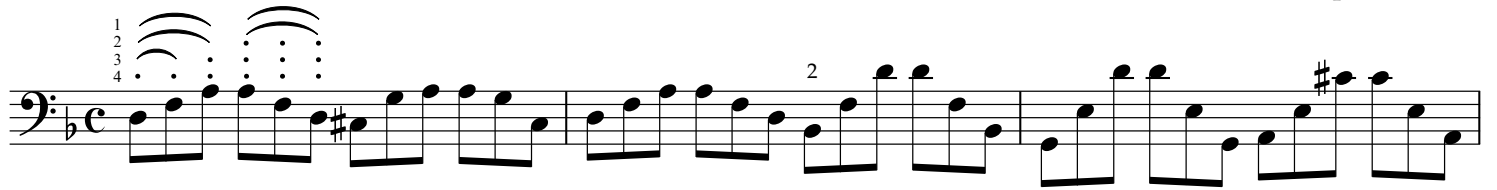
38

41

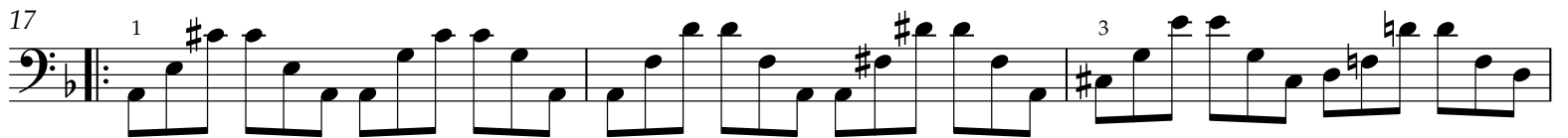
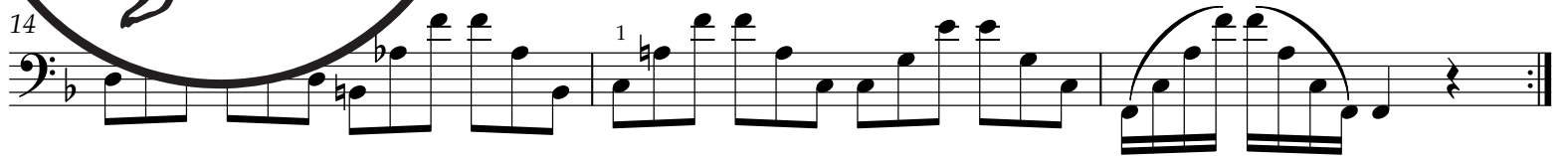
Bärenreiter
 Leseprobe
 Sample page



Allegro assai



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



23

26

29

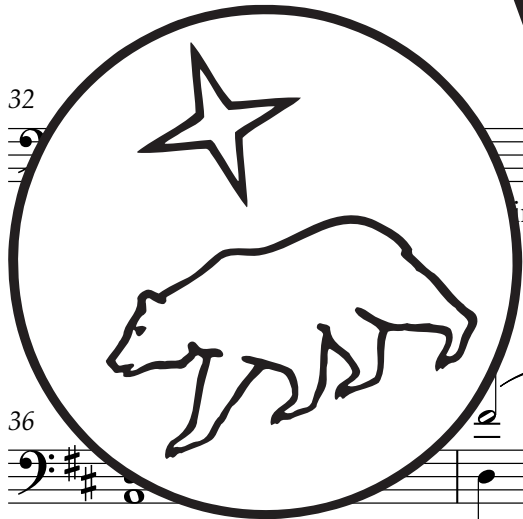
32

36

40

44

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.