

DOTZAUER

Etüden

für Violoncello solo
for Violoncello solo

aus / from
op. 47, 107, 120, 126, 160
und / and »Méthode de Violoncelle«

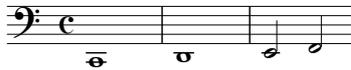
Herausgegeben von / Edited by
George Kennaway

Heft I / Volume I



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA12101

INHALT / CONTENTS

Preface	IV	9 op. 47 Nr. 2 <i>Méthode</i> , S./pp. 18–19	7
Vorwort	VII		
1 op. 120 Nr. 1	1	10 op. 160 Nr. 2	8
<i>Allegro</i>		<i>Allegro</i>	
			
2 op. 126 Nr. 25	2	11 op. 120 Nr. 7	9
		<i>Allegro moderato</i>	
3 <i>Méthode</i> Nr. 19	2		
		12 op. 120 Nr. 2	10
4 <i>Méthode</i> Nr. 20	3	<i>Allegro</i>	
			
5 <i>Méthode</i> Nr. 30	3	13 op. 126 Nr. 26	11
		<i>Allegro</i>	
6 op. 160 Nr. 1	4		
<i>Allegro moderato</i>		14 op. 107 Nr. 1	12
		<i>Maestoso</i>	
7 op. 47 Nr. 3	5		
<i>Andantino</i>		15 op. 160 Nr. 10	13
		<i>Allegro</i>	
8 op. 120 Nr. 3	6		
<i>Allegro</i>		16 op. 126 Nr. 27	14
		<i>Allegro</i>	
			

17	op. 120 Nr. 6	14	24	op. 120 Nr. 4	20
	<i>Allegro</i>			<i>Allegro</i>	
					
18	op. 47 Nr. 7	16	25	op. 120 Nr. 5	21
	<i>Allegro</i>			<i>Allegro</i>	
					
19	op. 126 Nr. 5	16	26	op. 107 Nr. 6	22
	<i>Allegretto</i>			<i>Allegro</i>	
					
20	op. 107 Nr. 2	17	27	op. 160 Nr. 3	24
	<i>Allegro</i>			<i>Allegro</i>	
					
21	op. 107 Nr. 3	18	28	op. 120 Nr. 8	26
	<i>Andante sostenuto</i>			<i>Allegro</i>	
					
22	op. 126 Nr. 15	18	29	op. 120 Nr. 10	28
				<i>Allegro</i>	
					
23	<i>Méthode</i> Nr. 16	19	30	op. 120 Nr. 12	30
				<i>Allegro</i>	
					

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.

century, Dotzauer taught expressive playing from the start. It was not a case of acquiring technique first and then ‘adding’ expression – the two were more closely integrated from the outset.

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

12 *Exercises for the Violoncello* op. 47. London: Wheatstone, [1820].

XII *Exercises faciles* op. 107. Leipzig: C. F. Peters, [1829]

18 *Exercises d’une difficulté progressive* op. 120. Halle: Helmuth, [1832].

Violoncell-Schule für den ersten Unterricht op. 126. Vienna: Haslinger, [1833].

12 *Exercises ... pour l’usage des commençans* op. 160. Paris: Richault / Leipzig: Friedrich Hofmeister, [1840–41].

Méthode de violoncelle / Violonzell-Schule, Mainz: Schott, [1823–24].

The broad criteria adopted for this selection are that

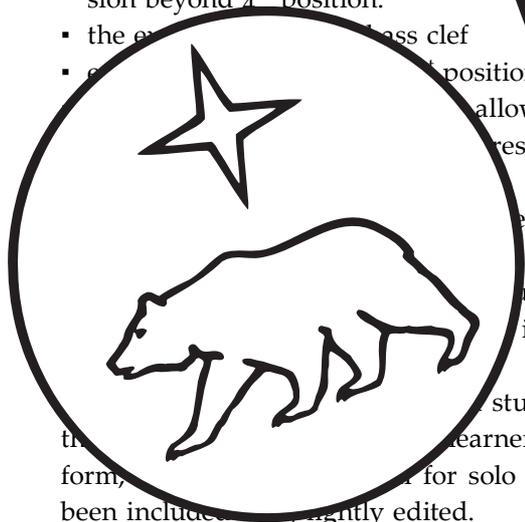
- the pitch range does not exceed the octave harmonic on each string, i.e. only an occasional excursion beyond 4th position.

- the exercises are in bass clef
- the exercises are in 4/4 position.

- the exercises allow expressive playing as far as possible if not essential.

- the exercises are in three sharps in earlier editions.

- the exercises, including the first three, are in duet form, but have been slightly edited for solo cello and have been included in the present edition.



PERFORMANCE PRACTICE

For a detailed account of the performance practices of the nineteenth century, see George Kennaway, *Playing the Cello 1780–1930* (London: Routledge, 2014). However, there are a few simple principles to bear in mind.

Portamento, the expressive sliding between notes, was a widely used expressive device. Although Dotzauer gives only a few quite limited examples in his cello method, his own fingerings in his compositions suggest he used it a little more often. Nonetheless, he advises restraint. The slower exercises offer many opportunities to experiment with this. Dotzauer nor-

mally adds fingering indications only when changing position, and he generally remains in a position for as long as there is no other marking.

Vibrato was generally limited to single expressive notes rather than 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 describes *vibrato* with the bow, a slower effect made by pulsating the pressure of the bow to make series of small swells in the sound – ‘bow-vibrato’. This can be applied sparingly for expressive effect on longer notes in quiet passages. Dotzauer also describes a subtle technique for increasing resonance, called the ‘*pochen*’, where one stops a note on an open string (or the same pattern on the string) but does not play it. This is useful for early stage players as it needs accurate intonation to be effective.⁶ Where no dynamics are indicated, expressive slurs can still be made combining dynamic variation with *vibrato*, typically intensifying to the sound to a melodic peak and releasing this on the descent. Longer expressive notes can be played with the ‘*messa di voce*’, gradually swelling the sound along with intensified *vibrato*, and then returning to the prevailing level. This expressive device was the most widely taught, often being introduced in the very first lesson on any instrument capable of it. Its use depends on personal taste.

Dotzauer describes what is called the ‘down-bow rule’ where strong first beats are played with a down-bow, but this was only ever a ‘rule’ for beginners, and while it is often effective, variants should be explored. Especially with *détaché* studies it is good practice to try everything the other way round. In passagework alternating two strings, the lower string should be played with an up-bow.

Dotzauer sometimes gives tempo markings which give a good impression of the intended character, but faster studies can of course be played slowly and *vice versa*. Where he gives no tempo marking, the player should experiment. For this reason, metronome marks or other tempo indications have not been added. Likewise, the player can experiment with *rubato* effects especially in slower studies. *Tempo rubato* was widely used in the nineteenth century. A *crescendo* can imply an *accelerando*, and a *diminuendo* a *ritardando*.

Dotzauer’s fingerings and bowings have all been retained. Editorial fingering and bowing markings,

⁶ J. J. F. Dotzauer, *Méthode de violoncelle / Violonzell-Schule* (Mainz: Schott, [1823–24]), p. 52.

given in brackets, have been added only for occasional clarification.

NOTES ON SELECTED ETUDES

No. 1 op. 120 no. 1

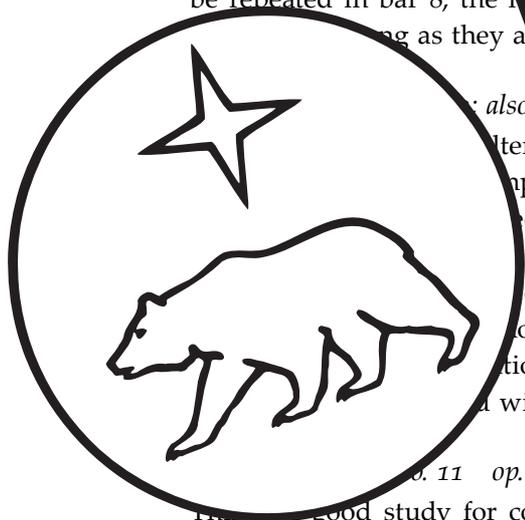
This study is a *legato* exercise, to be played using as much bow as possible while adjusting the pressure on the string accordingly.

No. 2 op. 126 no. 25

This study should be practiced both *staccato* and *legato*, and at slower and faster tempi.

No. 6 op. 160 no. 1

This is a study in expression, with *crescendi* and *diminuendi*. The accent marks do not necessarily mean something dramatic, but an intensification of the sound; they can be made with the fingers as much as with the bow. The *staccato* markings in bar 4 should be repeated in bar 8; the notes need not be particularly slurred as they are clearly separated.



See also *Méthode* pp. 8–19 for alternative bowings for this study, simply classified as:

- slurred groups of 2, 4, or 8 notes
- slurred group of 2, 4, or 6 notes
- slurred groups of 3, 4, or 6 notes with *staccato* notes

No. 11 op. 120 no. 7

This is a good study for consolidating the shape of the left hand. The second section is useful for the independence of the fingers.

No. 12 op. 120 no. 2

This is a *staccato* study involving frequent string-crossing, and therefore most usefully practised off the string.

No. 13 op. 126 no. 26

Dotzauer gives many bowing variations for this study, but these can be classified as:

- as printed, 2 slurred and 2 separated
- slurred with 2, 4, or 8 notes per bow
- mixed, with 3 slurred + 1 separate, 6 slurred + 2 separate, and *vice versa*

No. 14 op. 107 no. 1

Within this moderate tempo the dotted rhythm can be exaggerated. Note the places where a bow change coincides with a change of string or a shift.

No. 15 op. 160 no. 10

Dotzauer gives several bowing variants for this study:

- 12 notes per bow
- 8 slurred + 4 slurred
- 2 slurred + 2 separate
- 3 slurred + 1 separate

No. 16 op. 160 no. 27

The *staccato* can be played half off the string, and on the string in the upper half of the bow. Dotzauer gives bowing variants using regular slurs and combinations of slurs and *staccato*.

No. 18 op. 107 no. 7

Arpeggio patterns are taught on almost every string instrument by a method from the mid-eighteenth-century through to at least the mid-nineteenth. Many composers would simply give a sequence of chords to be arpeggiated in any way the performer chose, sometimes without any explicit instruction to do so.

No. 21 op. 107 no. 3

This is a *legato* study; although there are no expressive markings, it can be played with similar dynamics to the study no. 6, op. 160 no. 1.

No. 22 op. 126 no. 15

The *staccato* markings here can be treated either as *détaché* or *martellato*.

No. 23 *Méthode* no. 16

With no marks of articulation, this study can be played *legato*, *staccato*, or any combination of these.

No. 24 op. 120 no. 4

This study needs careful management of the bow, with enough being used on the first note to leave room for the slurred group. When the pattern stops (as in bars 15–16, 19–20, 25–28, etc.), separate bows are to be used.

No. 27 op. 160 no. 3

This study begins with an up-bow, the widely-recommended bowing for string crossing on the cello; the bowing pattern of bar 1 repeats throughout.

George Kennaway

VORWORT

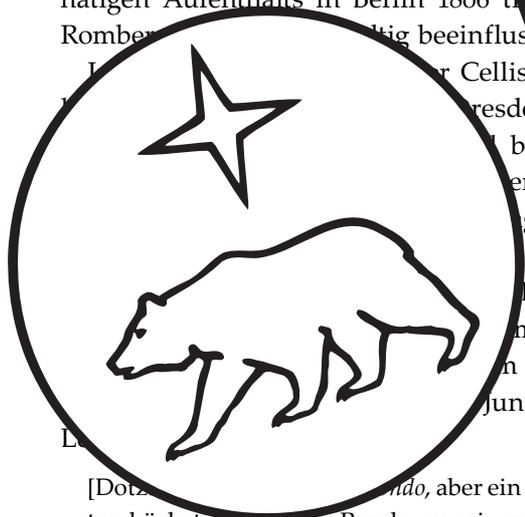
Bereits früh in seinem Leben bewies der deutsche Cellist Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783–1860) eine musikalische Veranlagung. Sein Vater ermutigte ihn, das Spiel auf dem Klavier, der Violine, dem Cello, Kontrabass, Horn und der Klarinette zu erlernen. Schließlich widmete er sich hauptsächlich 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 Abrücktritt im Jahr 1824 tätig war. In dieser Zeit spielte er unter anderem mit Ignaz Paganini und Heinrich Ignaz Franz Biber, sowie Hector Berlioz und Louis Spohr gemeinsam. Er gab mindestens ein „Musikfest“ im Juni 1810 unter der

[Dotzauer] *Rondo*, aber ein gross ausgeführtes, höchst schwieriges Rondo, 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, zu-

gleich eine wahre Achtung gegen Hrn. Dotzauers ausgezeichnete Talente mit nach seiner Heymath genommen.³ 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 ein Lehrer und Componist für dieses Instrument sehr hochgeschätzt [...] als gediegener Künstler beehrt“ sei.⁴ Nach seinem Tod 1860 schrieb die englische Zeitschrift *Athenaeum* über seine Werke eine technische Gerissenheit aus, die „aufgrund der sie sich gut für Amateure auf diesem Instrument eignen“.⁵

Dotzauer komponierte in den Jahren zwischen 1829 und 1850, dem Jahr seiner Pensionierung, zahlreiche Cello-Etüden in allen technischen Stufen, vom Anfänger bis zum Virtuosen. (Eine nach Dotzauers Auftritten erreichte Etüde ist aber oft schwieriger als das, was heute unter diesem Begriff verstanden wird.)⁶ Seine *24 täglichen Studien* op. 115 (1840) widmete er dem Pariser Conservatoire, die im gleichen Jahr erschienenen *12 Etüdes* op. 116 der Königlich Schwedischen Musikakademie in Stockholm. Viele seiner veröffentlichten Sammlungen wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts nachgedruckt und als pädagogische Literatur geschätzt. Auszüge aus seinem Etüdenschaffen wurden später von Cellisten wie Sebastian Lee, Alfredo Piatti, Robert Hausmann, Carl Schroeder und Johannes Klingenberg herausgegeben; Klingenberg's Ausgabe mit dem Titel *113 Cello-Etüden* ist heute die am weitesten verbreitete. Manchmal wird Dotzauer als Begründer einer ‚Dresdener 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



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 Thüringen 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.

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

5 „Musical and Dramatic Gossip“, *Athenaeum* Nr. 1692 (31.3.1860), S. 449–450, hier S. 450.

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.

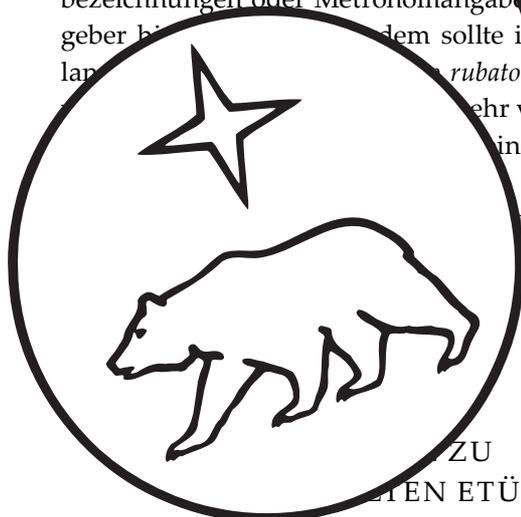
ten können mit ‚*messa di voce*‘ gespielt werden, wobei der Klang (in Kombination mit intensiviertem Vibrato) allmählich zu- und wieder abnimmt. Diese weit verbreitete Technik wurde meist schon ab Beginn des Unterrichts in einem dafür geeigneten Instrument gelernt. Sie kann nach persönlichem Geschmack angewendet werden.

Dotzauer beschreibt eine ‚Abstrichregel‘: der erste schwere Schlag wird dabei stets mit einem Abstrich gespielt. Diese ‚Regel‘ galt aber nur für Anfänger, und trotz ihrer Effektivität sollte mit wechselnden Bogenstrichen experimentiert werden. Besonders bei *détaché*-Übungen sollten beide Striche versucht werden. Bei Passagenwerk mit zwei alternierenden Saiten sollte jeweils die tiefere Saite mit Aufstrich gespielt werden.

Dotzauers Tempoangaben vermitteln oft einen Eindruck des beabsichtigten Charakters einer Etüde, doch können schnellere Etüden auch langsam bzw. langsame schneller gespielt werden. Wo keine solche Angabe gemacht wurden, sollte mit verschiedenen Tempi experimentiert werden. Daher wurden keine Tempobezeichnungen oder Metronomangaben vom Herausgeber hinzugefügt. Jedem sollte insbesondere in langsamem Tempo *rubato* experimentiert werden.

Die sehr verbreiteten Rubato-Übungen sind in *accelerando* und *ritardando* zu spielen.

In dieser Ausgabe sind die Ergänzungen gemacht und



ZU
STEN ETÜDEN

Nr. 1 op. 120 Nr. 1

Diese Etüde ist eine Übung im *legato*, die mit so viel Bogen wie möglich gespielt werden sollte, wobei mit dem Bogendruck auf der Saite variiert wird.

Nr. 2 op. 126 Nr. 25

Diese Etüde sollte sowohl *staccato* und *legato* geübt werden, und in langsameren und schnelleren Tempi.

Nr. 6 op. 160 Nr. 1

Diese Etüde ist eine Übung des Ausdrucks mit *crecendi* und *diminuendi*. Die Akzente benötigen keineswegs einen dramatischen Kontrast, sondern eine Intensivierung des Klangs, die mit schnellerem Vibrato und mit dem Bogen erzielt werden kann. Das *staccato*

in Takt 4 sollte in Takt 8 wiederholt werden; dabei müssen die Noten nicht besonders kurz, sondern bloß klar getrennt gespielt werden.

Nr. 9 op. 47 Nr. 2; auch in *Méthode*, S. 18–19

Dotzauer gibt mehrere Bogenstrich-Alternativen für diese Etüde; diese lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- jegliche Kombinationen von jeweils 2, 4 oder 8 gebundenen Noten pro Bogenstrich
- jegliche Kombinationen von jeweils 2, 4 oder 6 gebundenen Noten kombiniert mit *staccato*-Noten
- unregelmäßigere Kombinationen mit Gruppen von 3, 5 oder 7 gebundenen Noten kombiniert mit *staccato*-Noten

Nr. 7 op. 120 Nr. 7

Diese Etüde ist eine gute Übung für die Haltung der linken Hand und, im zweiten Abschnitt, für die Unabhängigkeit der Finger.

Nr. 12 op. 110 Nr. 2

Diese ist eine *staccato*-Etüde mit häufigen Saitenübergängen, die am besten mit Springbogen gespielt wird.

Nr. 13 op. 116 Nr. 26

Dotzauer gibt mehrere alternative Bogenstriche für diese Etüde an, die folgendermaßen zusammengefasst werden können:

- jeweils 2 gebundene und 2 getrennte Noten
- gebunden mit 2, 4 oder 8 Noten pro Bogen
- gemischt, mit 3 gebundenen Noten und 1 getrennten, mit 6 gebundenen und 2 getrennten Noten, oder umgekehrt

Nr. 14 op. 107 Nr. 1

In diesem moderaten Tempo dürfen die Punktierungen übertrieben werden. Besondere Beachtung benötigen die Stellen, wo ein Bogenwechsel mit einem Saiten- oder Lagenwechsel zusammentrifft.

Nr. 15 op. 160 Nr. 10

Dotzauer gibt mehrere alternative Bogenstriche für diese Etüde an:

- 12 Noten pro Bogen
- 8 + 4 gebundene Noten
- 2 gebundene + 2 getrennte Noten
- 3 gebundene Noten + 1 separate Note

Nr. 16 op. 126 Nr. 27

Das *staccato* kann sowohl mit Springbogen als auch *détaché* in der oberen Bogenhälfte gespielt werden. Dotzauer gibt mehrere alternative Bogenstriche mit unregelmäßigen Phrasierungen und Kombinationen aus gebundenen und *staccato* gespielten Noten.

Nr. 18 op. 47 Nr. 7

Arpeggierungen werden in fast jeder Streichinstrumenten-Schule von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts besprochen. Viele Komponisten geben eine Akkordfolge vor, die dann in jeglichen Arpeggierungsmöglichkeiten ausgeführt werden können, oft ohne genauere Angaben zum Arpeggio.

Nr. 21 op. 107 Nr. 3

Dies ist eine *legato*-Etüde, die aber keine Ausdrucksbezeichnungen hat. Sie kann mit ähnlicher Dynamik wie Etüde Nr. 6 (op. 160 Nr. 4) ausgeführt werden.

Nr. 22 op. 120 Nr. 5

Die *staccato*-Bezeichnungen können entweder als *détaché* verstanden werden.

Nr. 23 Méthode Nr. 16

Diese Etüde ohne Artikulationsbezeichnungen kann *legato*, *staccato* oder in jeglichen Kombinationen der zwei gespielt werden.

Nr. 24 op. 120 Nr. 4

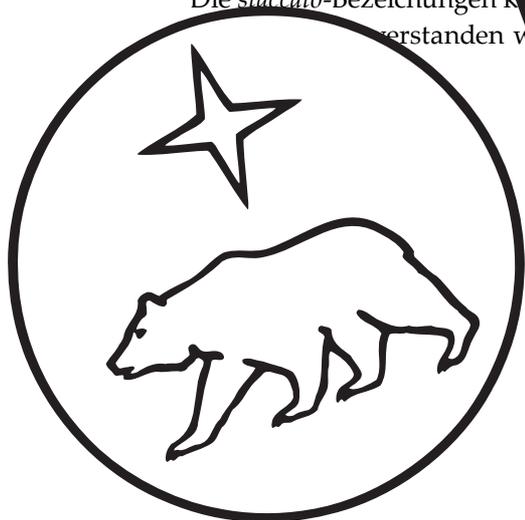
Diese Etüde benötigt eine sehr durchdachte Bogenführung, indem genug Bogen auf der ersten Note verwendet wird, dass genügend Platz für die gebundene Dreiergruppe ist. Immer wenn das Pattern endet (also in T. 15–16, 19–20, 25–28, etc.), sollten andere Bogenstriche verwendet werden.

Nr. 25 op. 73 Nr. 3

Diese Etüde beginnt mit einem Aufstrich, der empfohlen wird für Strichart für Saitenübergänge auf dem Violine. Die Bogenstriche des ersten Takts gelten auch für den Rest der Etüde.

George Kennaway

(Übersetzung: Emanuel Signer)



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.

5

9

14

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

5

Méthode Nr. 30
obere Stimme / upper part

7

10

13

16

19



Andantino

1 2 4 1 4 0 1 4

7 2 4 3 2 2

13 1 4 2 1 4 1 1 3 2

19 3 1 2 3 1

25 0 2 1 4

31 2 4 [4 2] 1 2

37 1 4 0 2

43 1 1 tr

49 4 1 4 1 4 0 2 1 4 0 tr 0

2

The image shows a musical score for a piece titled 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andantino'. The score consists of nine staves of music, with measure numbers 1, 7, 13, 19, 25, 31, 37, 43, and 49 indicated at the beginning of each staff. The music features various musical notations including slurs, trills (tr), and fingerings (1-4). 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 walking to the left and a five-pointed star above it.

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.

6

12

18

24

30

42

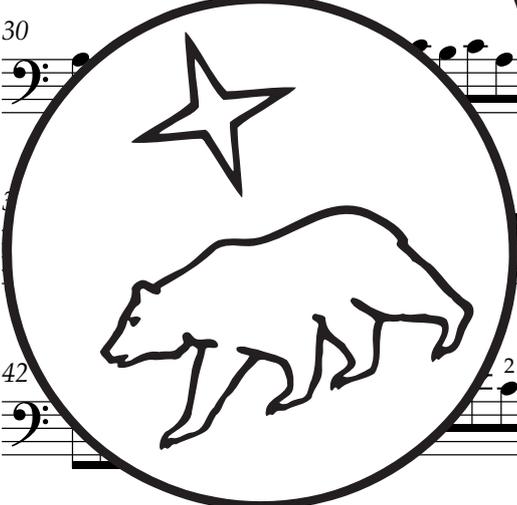
48

54

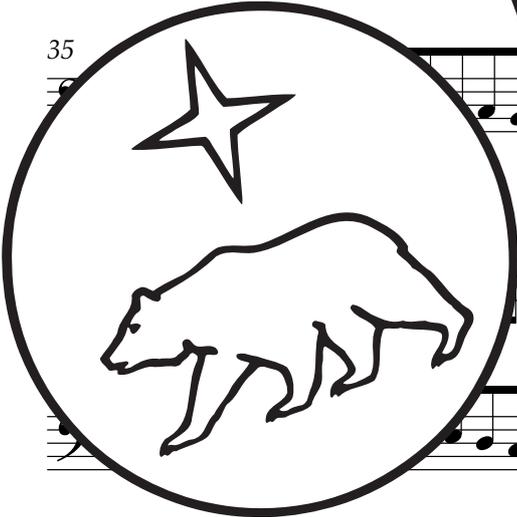
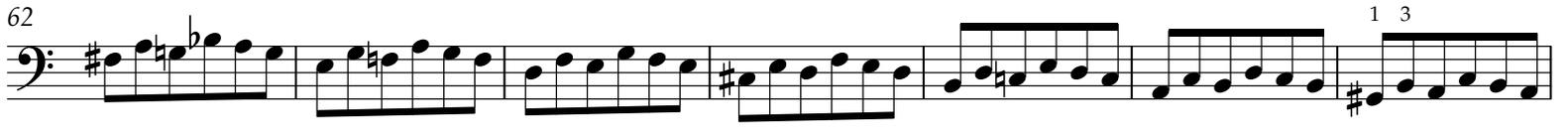
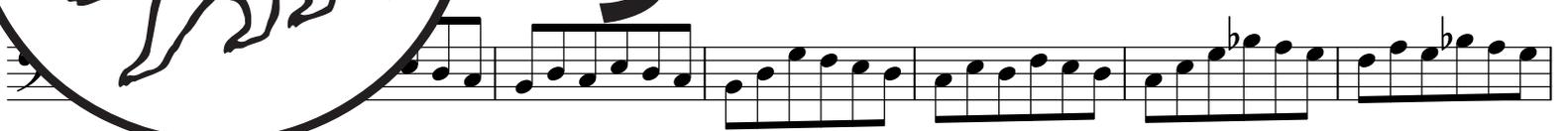
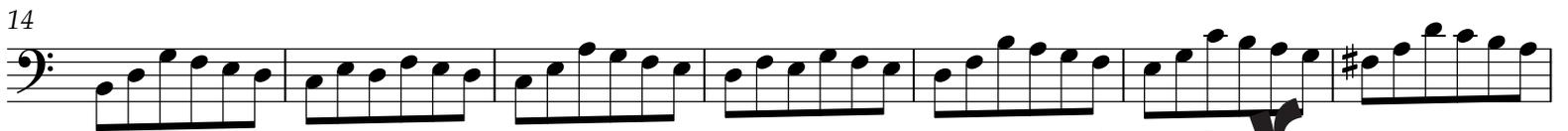
60

66

Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Allegro



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

83

90

97

104

Allegro moderato

op. 120 Nr. 7

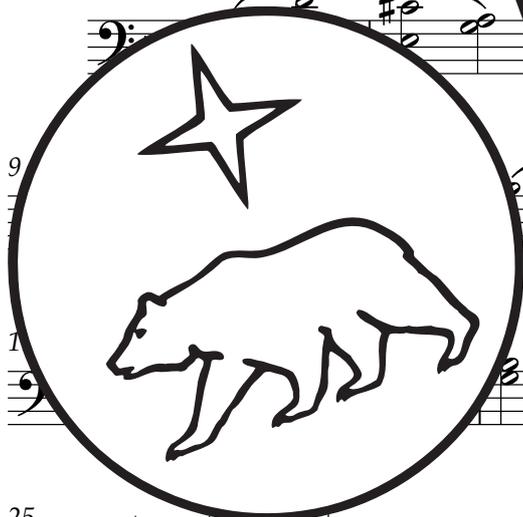
9

25

33

40

47



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.

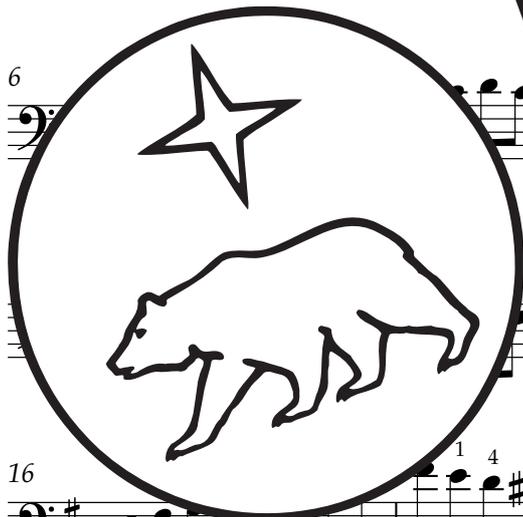
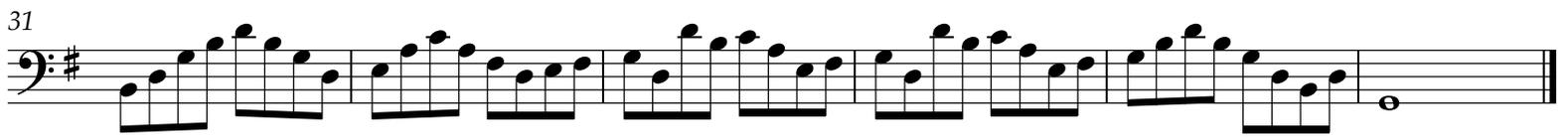
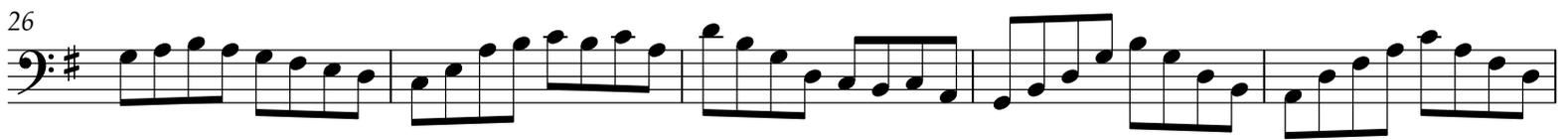
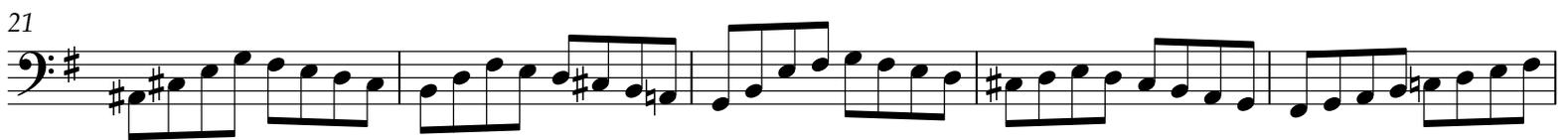
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



13

op. 126 Nr. 26
obere Stimme / upper part

Allegro



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Maestoso

6 *tr*

12 1 4

17 *x* 2

23

29 *b*

44 4 3 2 4

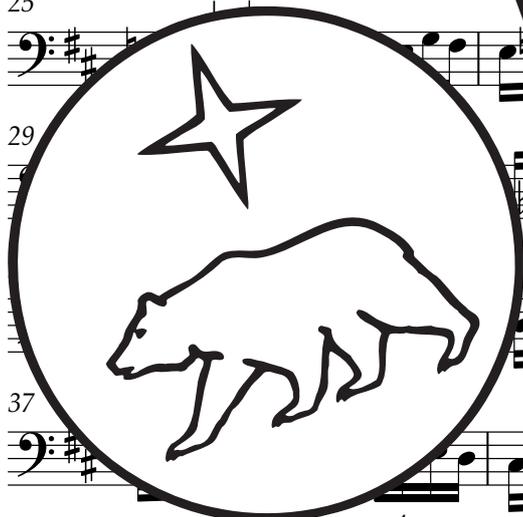
49 2 2 1 0

54

59

Allegro

A musical score for a piece titled 'Bärenreiter' (Bear Rider). The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 12 staves of music, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 37, 41, 45, 49, 53, and 57 indicated at the beginning of each staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and phrasing marks throughout. A large, semi-transparent watermark is overlaid across the center of the page, reading 'Bärenreiter Leseprobe Sample page'. In the lower-left area, there is a circular logo containing a stylized line drawing of a bear walking to the left, with a five-pointed star above its head.



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.

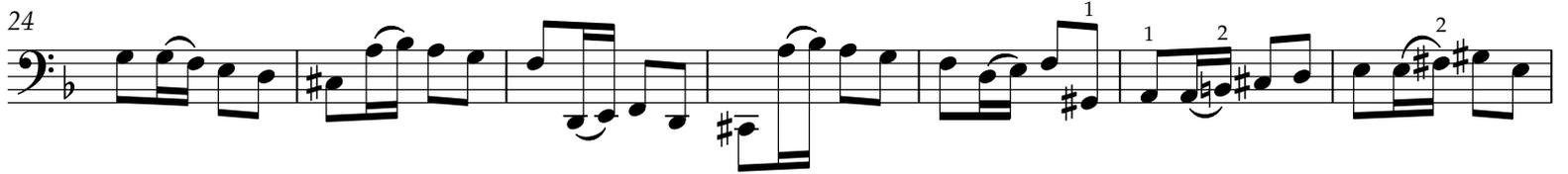
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.

16



Musical staff 16-23: Bass clef, key signature of one flat (B-flat). Measures 16-23. Includes a fermata over measure 16.

24



Musical staff 24-30: Bass clef, key signature of one flat. Measures 24-30. Includes fingerings 1 and 2.

31



Musical staff 31-37: Bass clef, key signature of one flat. Measures 31-37.

38



Musical staff 38-44: Bass clef, key signature of one flat. Measures 38-44. Includes fingerings 1, 2, 4, 4, 3, 2, 4, 2.

45



Musical staff 45-51: Bass clef, key signature of one flat. Measures 45-51. Includes fingerings 1, 1.

52



Musical staff 52-58: Bass clef, key signature of one flat. Measures 52-58.

59



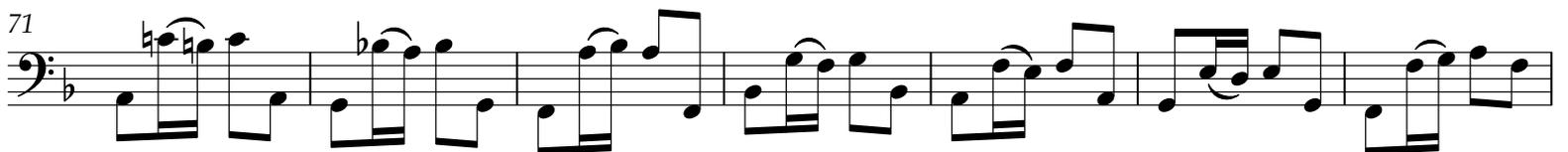
Musical staff 59-65: Bass clef, key signature of one flat. Measures 59-65.

65



Musical staff 65-70: Bass clef, key signature of one flat. Measures 65-70.

71



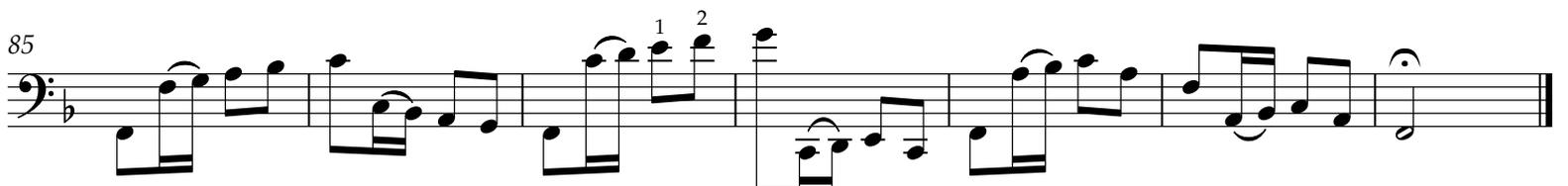
Musical staff 71-77: Bass clef, key signature of one flat. Measures 71-77.

78

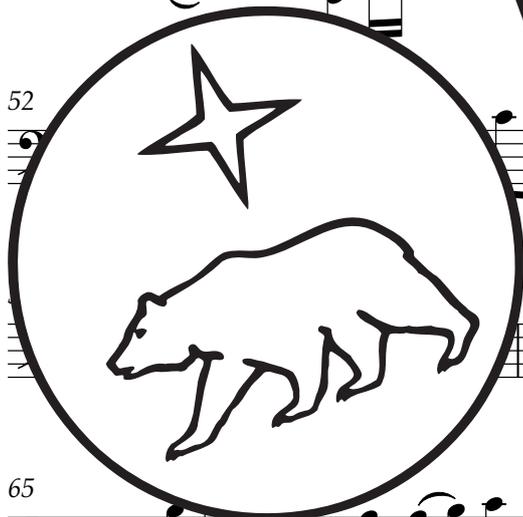


Musical staff 78-84: Bass clef, key signature of one flat. Measures 78-84.

85



Musical staff 85-91: Bass clef, key signature of one flat. Measures 85-91. Includes fingerings 1, 2.



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

Allegro

7

13

19

25

31

43

49

55

61

67

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.

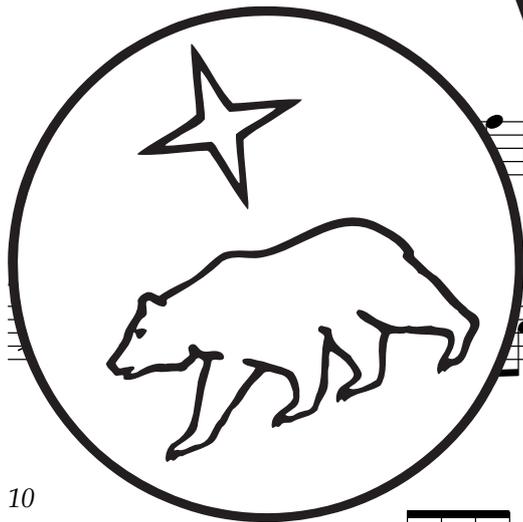
The complete edition can be purchased from your local
music or book retailer or in our webshop.



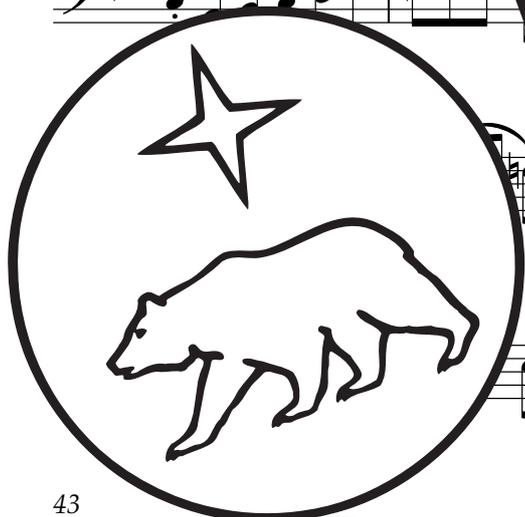
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

23

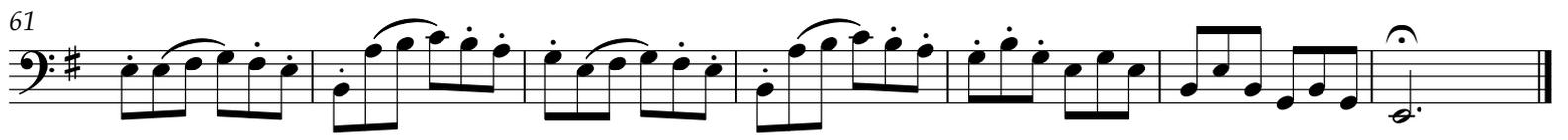
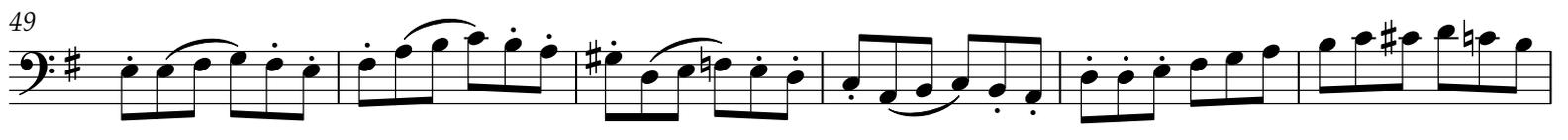
Méthode No. 1
obere Stimme / upper part



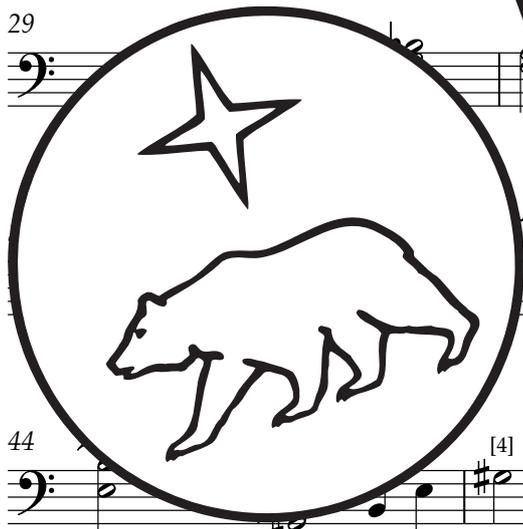
Allegro



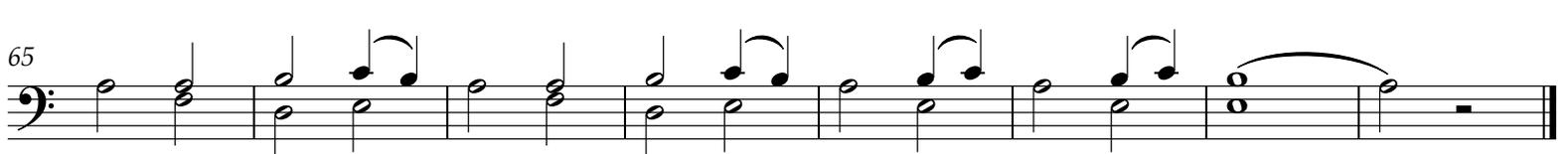
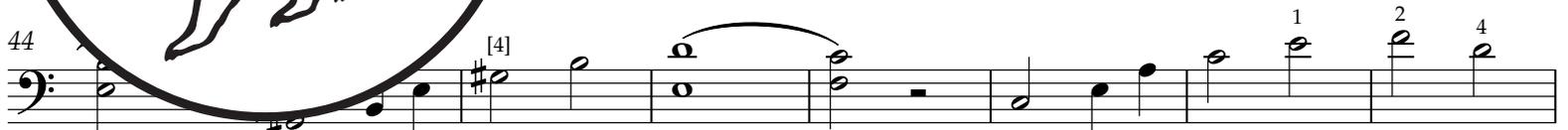
Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



Allegro



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page



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

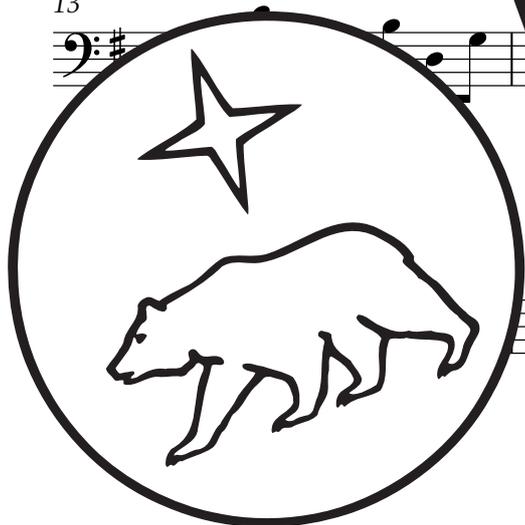
Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



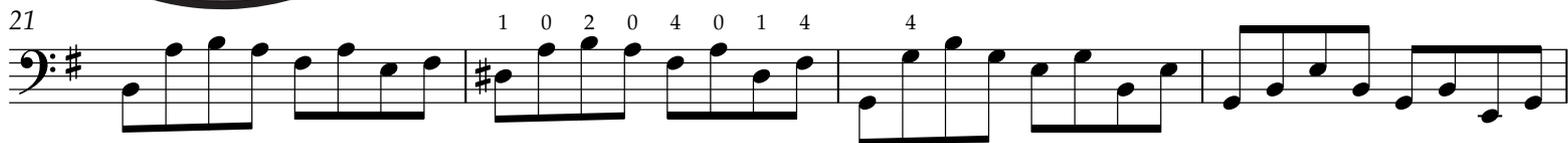
This is a sample copy.
Therefore not all pages are visible.

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

Allegro



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.

36

Allegro

3 4

6 3 4 1 2

12

17

22 3 4 4

32 4 2 1

37

42 1 4 4 2 2da

47 2 1 4 2



Bärenreiter
Leseprobe
Sample page

51

Musical staff 51: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 51-55. Fingerings: 1 4, 1 1, 1 3 0.

56

Musical staff 56: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 56-60.

61

Musical staff 61: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 61-65. Fingering: 3.

66

Musical staff 66: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 66-70.

72

Musical staff 72: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 72-76. Fingering: 3 4.

77

Musical staff 77: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 77-81. Fingering: 4, 1 3 4.

83

Musical staff 83: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 83-87.

89

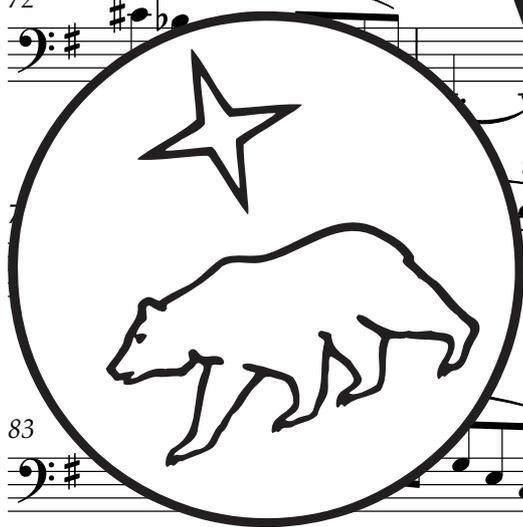
Musical staff 89: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 89-93. Fingering: 4, 1 4, 1 0, 1 4.

94

Musical staff 94: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 94-98. Fingering: 1, 3 4, 3 1 2.

99

Musical staff 99: Bass clef, key signature of one sharp (F#). Measures 99-103. Fingering: 3 4, 3 1 2.



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.