87883

# Handbüchlein für Geigenspieler

enthaltend das Wissenswerteste von der Geige (Bau, Geschichte u. s. w.) und ihrem Spiel (Technik, Vortrag, Studium)

von

Richard Scholz

Eigentum der Verleger für alle Länder

Breitkopf & Härtel

Leipzig, Brüssel, London, New York

Alle Rechte vorbehalten.

# Inhalt.

## III. Der Geigenvortrag.



## IV. Vom Geigenstudium und Unterricht.



## V. Abriß der Geschichte des Geigenspiels.



## VI. Übersicht der Geigenlitteratur.



---

## Anhang.



---

# Einleitung.

## 1. Die Stellung der Geige zu anderen Instrumenten.

In der Familie der Streichinstrumente, der Hauptgruppe unseres Streichorchesters, hat die Geige oder Violine sowohl wegen ihrer hellen Klangfarbe, ihres höchsten Tongebietes, als auch wegen ihrer größten Beweglichkeit die Führung erhalten; eine bevorzugte Stellung nimmt sie auch als Ensembleinstrument in der Kammermusik ein, und als Soloinstrument ist sie das bedeutendste seit der Entwickelung der selbständigen Instrumentalmusik nächst dem Klavier.

L. Spohr schreibt über die Bedeutung der Geige:

„Der Violine gebührt unter allen bis jetzt erfundenen musikalischen Instrumenten der erste Rang. Sie verdient ihn wegen der Schönheit und Gleichheit des Tones, wegen der Mannigfaltigkeit der Nuancen zwischen Stärke und Schwäche, wegen der Reinheit der Intonation, die so vollkommen wie auf ihr und den ihr verwandten Instrumenten, der Viola (Bratsche) und dem Violoncell, auf keinem Blasinstrumente zu erreichen ist; hauptsächlich aber, weil sie sich zum Ausdruck des tiefsten Gefühls eignet und hierin von allen Instrumenten der menschlichen Stimme am nächsten kommt. Zwar steht die Violine an Umfang und Vollgriffigkeit dem Pianoforte, an Fülle und Kraft des Tones der Klarinette nach; dafür hat sie aber vor jenem den seelenvollen Ton und das Aushalten und Binden der Töne, vor dieser die größere Gleichheit im Ton durch alle Oktaven und eine gleichmäßige Beherrschung aller, auch der entferntesten Tonarten voraus. Bei diesen Vorzügen hat die Violine die ihr vor Jahrhunderten eingeräumte Herrschaft über die anderen Orchesterinstrumente bis auf den heutigen Tag zu behaupten gewußt. Noch immer führt sie bei vollständig besetzter Orchestermusik die Hauptstimme; noch immer ist sie in derselben einfachen Gestalt, die sie bereits vor 300 Jahren hatte, und obgleich alle anderen damals bekannten oder seit dieser Zeit erst erfundenen Instrumente unzählige Verbesserungen erhalten haben, anerkannt das vollkommenste Instrument zum Solospiel."

# I. Vom Bau der Geige; ihre Pflege und Geschichte.

## 2. Die Form der Geige im allgemeinen.

Die Geige besteht in der Hauptsache aus dem hohlen, hölzernen Klangkörper und den Apparaten zum Greifen und zur Befestigung der Saiten. Bei der ganzen Geige (im Gegensatze zu den Kindergeigen in $^1/_4$, $^1/_2$, $^3/_4$ Größe) beträgt die Länge des Resonanzkastens ungefähr 33 cm. Zusammenhängend mit der Größe ihres Körpers hat die Geige ein bestimmtes, nämlich mittleres und hohes Tongebiet und ein gewisses Tonvolumen; ihr Material und ihr specieller Bau verursachen ihre eigentümliche Klangfarbe.

Der Klang entsteht auf der Geige durch die vom Bogenbezuge erzeugten Schwingungen der Saiten; diese werden dem Stege und der Decke mitgeteilt und verstärken sich nach dem Gesetze der Resonanz, indem sie sich auf der größeren Fläche strahlenartig ausbreiten. Baßbalken und Stimme leiten die Deckenschwingungen zum Boden und der im Kasten eingeschlossenen Luftmasse fort, und der dadurch verstärkte Ton, von bestimmter Klangfärbung je nach der Wölbungsform der Geige, gelangt vermittelst der Schall-(*f*-)Löcher an die Außenluft.

## 3. Die Bestandteile des Geigenkörpers.

a) **Die Decke**, die obere Platte aus Fichtenholz (weiche, elastische Holzart; fein- oder grobjährig, je nach dem engeren oder weiteren Abstande der parallelen Jahreslinien), ist erhaben (gewölbt) aus ein oder zwei Teilen gearbeitet. Durch die Randausschnitte (Büge genannt) in der Mitte hat die Decke einen oberen, schmaleren und einen unteren, breiteren Teil (Ober- und Unterbacken). Die höchste Wölbungsstelle liegt in der Mitte zwischen den beiden *f*-Löchern; dem Rande zu fällt sie in eine Einsenkung (Hohlkehle), zwecks Isolierung der schwingenden Deckenteile von den Zargen: Wölbung und Hohlkehle sind je nach dem Modelle der Geigen verschiedenartig; so haben z. B.

Amati und Stainer die höchste, Straduarius die geringste Wölbung (stark gewölbte Decken sind schwächer im Holze als gering gewölbte).

Ebenso verschiedenartige Formen weisen die Schall-(*f*-)Löcher auf, die dem ganzen Modelle angemessen sein müssen: Magginis *f*-Löcher sind langgestreckt, Straduaris kühn geschwungen, Stainers kurz und weit offen, mit großen, zirkelrunden unteren *f*-Punkten. Die mittleren Einschnitte der *f*-Löcher sollen die Stegstellung andeuten. Am unteren Teile der Decke ist der große Sattel (aus Ebenholz) eingefügt, auf welchem die Schlinge des Saitenhalters ruht.

b) **Der Boden** (Unterdecke) ist ebenso groß und gewölbt gearbeitet als die Decke, aber aus Ahornholz (seltener aus Buchen- oder Birnbaumholz) und zwar aus einem Stück oder zweiteilig (im letzteren Falle die Fuge innen durch Blättchen befestigt). [Das sehr harte Ahornholz ist von eigenartigem Aussehen durch seine kleinen, flimmernden Markstrahlen, der Maserung oder dem sogenannten Spiegel: „Nach dem Spiegel geschnitten" nennt der Geigenmacher den Schnitt des Holzes in der Längsrichtung des Baumstammes; „nach der Schwarte geschnitten" dagegen den Schnitt der Breite nach, wo die Maserung nicht so schön hervortritt.)

Am oberen Teile läuft der Boden in ein kleines, rundes Blättchen aus (für den Hacken des Halses).

Der Boden wie die Decke sind ringsherum mit einem eingelegten Holzäderchen verziert, der sogenannten Flödel (bei Maggini diese doppelt).

c) **Die Zargen** (Bügel) sind die Seitenwände; sie stehen zu Decke und Boden rechtwinklig, und zwar so, daß von beiden ein Rand übersteht (Ober-, Mittel- und Unterzargen).

Decke, Boden und Zargen wie auch der Geigenkopf sind äußerlich zum Schutze des Holzes gegen Witterungseinflüsse und zur Hebung der Tonqualität mit einem Lackanstriche versehen. Der Lack (Firnis) ist entweder ein elastischer Öllack (durch Auflösung eines Harzes wie z. B. Bernstein usw. in Terpentinöl gewonnen) oder ein spröderer Spirituslack (z. B. eine Auflösung von Schellack oder Gummi in Weingeist), oder beides zusammen (Öllackanstrich und ein darüber gezogener Spirituslack, der später leicht abblättert), wie es die italienischen Meister oft anwandten: überhaupt sind die alten Lacke der Meister-

instrumente unerreicht und hervorragend in Elastizität, Haltbarkeit und Farbenschönheit (mattglänzend und durchsichtig, mit verschiedenartiger Färbung wie z. B. bernsteingelb, hellrot oder braun).

Von den Teilen im Innern der Geige verbinden

d) **die schmalen Reifchen** (Bereifung) die Zargen mit dem Boden; zur Abrundung und Befestigung der Ecken (bei den C-Ausschnitten) dienen ferner vier Eckklötzchen; außerdem stützen oben den Halsansatz und unten das Knöpfchen je ein kleinerer und größerer Klotz oder Stock.

e) **Der Baßbalken**, eine schmale Holzleiste, ist links auf der Innenseite der Decke angeleimt, stützt den linken Stegfuß und ist von großem Einflusse auf den Klang der G- und D-Saite.

f) **Die Stimme** (franz. l'âme = die Seele) ist ein rundes Fichtenholzstäbchen, welches senkrecht zwischen Decke und Boden hinter dem rechten Stegfuß steht, diesen stützt und der E- und A-Saite ihre helle Klangfarbe giebt. Sie muß genau passen, damit sie weder die Decke auftreibt noch von selbst umfällt oder sich verschiebt; sie wird mit dem Stimmsetzer aufgestellt und gerichtet und zwar so, daß die Jahre quer zu denen der Decke stehen. [Steht die Stimme zu nahe am Stegfuß, so wird der Klang von E- und A-Saite grell und rauh; steht sie zu weit ab, so wird er dumpf und näselnd. Ebenso bewirkt der dem *f*-Loch zu nahe gerückte Stand der Stimme einen schrillen Klang der beiden hohen und Mattheit der tiefen Saiten, während umgekehrt ihre zu weit in das Instrument hineingerückte Stellung glanzlosen, matten Klang der oberen Saiten verursacht.]

## 4. Die äußeren Teile der Geige.

a) **Der Hals** ist wichtig für die bequeme Spielbarkeit der Geige; er muß der Hand des Spielers angemessen sein in Breite und Dicke, und zwar soll er genau in der Mitte des Instruments eingefügt sein und sich mit dem oberen Teile etwas rückwärts neigen (schräge Saitenlage zur Ebene der Decke). Der untere Ansatz des Halses ist ein verdickter Vorsprung (Hacken), der für das Anlegen des Daumens in höheren Lagen von Bedeutung ist. Oben setzt sich der Hals in dem Kopfe fort, mit dem er aus einem Stück

Ahorn geschnitzt ist; an ihm unterscheidet man: den Wirbelkasten (Lauf), dessen seitliche Wandungen die Wirbellöcher haben; die vier Wirbel (Holzschrauben, meist von Ebenholz; wenig empfehlenswert die Maschinenschrauben); die Schnecke, der oberste Kopfteil, bei den italienischen Meistergeigen charakteristische Details in Form, Größe, Ausstich usw. zeigend (früher waren auch kunstvoll geschnitzte Menschen- und Tierköpfe an Stelle der Schnecke beliebt).

b) **Das Griffbrett,** aus Ebenholz, ist die Unterlage für die Greiffinger; es hat bei einer Länge von $26^1/_2$ cm abgerundete Form (für gesondertes Anstreichen der einzelnen Saiten) und ist am oberen Ende, dem Sattel, schmaler als am unteren Ende, das frei über der Decke schwebt (der obere Teil ist auf dem breiten Halse aufgeleimt). Der kleine Sattel oberhalb des Griffbrettes ist rechts (E-Saite) etwas niedriger als links und oben wie unten abgeflacht (ohne scharfe Kanten). Die vier Einschnitte (Kimmen) sollen gleichen Abstand haben und nicht zu tief sein.

c) **Der Steg,** das kunstvoll geschnitzte Brettchen (Ahornholz), steht mit dünnen, genau anschließenden Füßen auf der Decke (zwischen den inneren *f*-Kerben); sein Rand, schwächer als der untere Teil, hat eine Rundung wie das Griffbrett, rechts niedriger als links; in ihm müssen die Einschnitte für die Saiten gleichmäßig weit abstehen und nicht zu tief geschnitten sein. Die Höhe des Steges muß derartig sein, daß die Saiten den richtigen Abstand vom Griffbrette erhalten; Stärke und Gewicht des Steges richten sich nach der Wölbung und Holzstärke der Decke: ein zu schwacher oder zu leichter Steg verursacht grellen Ton, während ein zu dicker oder schwerer Steg den Klang hemmt, ihn dumpf macht.

d) **Der Saitenhalter** ist mit einer Darmsaitenschlinge am Knöpfchen eingehängt. Für das Befestigen der Saiten hat er am oberen, breiten Ende vier Löcher und Rinnen, welche genügend groß, ohne scharfe Kanten und dem geraden Laufe der Saiten entsprechend geschnitten sein müssen; oberhalb der Rinnen befindet sich noch ein kleiner Sattel.

e) **Der Kinnhalter** ist ein Hilfsmittel für gute Haltung der Geige, links neben dem Saitenhalter angeschraubt, aber so, daß sich beide nicht berühren. Bei hochgewölbten Geigen muß er derartig

angebracht werden, daß der vordere Teil des Tellers auf der Decke nicht aufliegt. Auch Kinnhalter mit Schulterkissen sind jetzt vielfach in Anwendung gekommen; manche Geiger werden indessen auch ganz gut ohne Kinnhalter fertig (Spohrs Kinnhalter war über dem Saitenhalter angebracht).

f) **Die Saiten** sind am unteren Ende mittels Knoten in die Rinnen des Saitenhalters eingehängt; bei der E-Saite zieht man den Knoten am besten rechts hervor und legt ihn links vom langen Saitenende, welches ihn dann beim Anspannen der Saite an den kleinen Sattel drückt. Am anderen Ende wird die Saite durch das Wirbelloch (welches genügend groß und dem geraden Saitenlaufe entsprechend gebohrt sein muß) hindurchgezogen und unter das lange Ende fest hinweggeschlungen, damit die Saite sich nebeneinander und auch nicht zu oft um den Wirbel winden kann.

Die Saiten, am besten Darmsaiten (seidene und Stahlquinten nicht empfehlenswert) sind von verschiedener Stärke; die G-Saite ist eine mit Kupfer- oder Silberdraht übersponnene E-Saite. Bis jetzt sind immer noch die italienischen Saiten (aus Rom, Neapel, Padua) die besten, denen von deutschen Fabrikaten höchstens die sogenannten „quintenreinen" Saiten ebenbürtig sind. Zur Herstellung der Saiten benutzt man frische Därme von jungen Lämmern, die durch chemischen Prozeß gereinigt (gebeizt, gewaschen) und gesponnen werden (zu einer E-Saite nimmt man z. B. 3—6 Muskelfasern, sogenannte Saitlinge). Nachdem sie geschwefelt, getrocknet, gebleicht und geölt worden sind, kommen sie zu je 2—4 Bezügen in den Handel (30 Stück = 1 Stock). Eine gute Saite muß frisch, hell und durchsichtig sein; sie soll gleichmäßig stark gesponnen sein und einen klaren, reinen Ton geben. Zur Prüfung einer Saite vor dem Aufziehen beobachtet man ihre Schwingungen:

„Man nehme nämlich die Enden in der Länge zwischen die Daumen und Zeigefinger beider Hände, spanne die Saite mäßig stark an und setze sie mit dem vierten Finger der rechten Hand in Schwingungen. Sind diese regelmäßig, d. h. bilden sie keine Nebenlinien, so ist der Bezug rein und verdient aufgezogen zu werden. Laufen die Schwingungen aber unregelmäßig zusammen und zeigt sich eine dritte Linie, so ist die Saite falsch, dann erspare man sich die vergebliche Mühe des Aufziehens und suche nach einem reineren Bezuge." (L. Spohr.)

Bei der Stimmung des $a^1$ (A-Saite) von 440 Schwingungen beträgt die Spannkraft dieser Saite etwa 7 kg; E ($e^2$) = 659,3 Schwingungen, Spannkraft etwa 9 kg; D ($d^1$) = 293,6 Schwingungen, Spannkraft 3 kg; G (g) = 196 Schwingungen, Spannkraft 6 kg. Die vier Saiten üben mithin einen Druck von etwa 25 kg auf die Decke aus. Durch die Höhe der Stimmung einer Saite wird ihre Stärke bedingt: zu dicke Saiten sprechen wegen Mangel an Elastizität schwer an; zu dünne Saiten haben zu geringe Schwingungsbreite.

„Um einen vollen und kräftigen Ton zu erhalten, giebt man jeder Geige gern den stärksten Bezug, den sie verträgt, nämlich einen solchen, bei dem alle Töne noch leicht und schnell ansprechen und das Instrument nicht gedämpft klingt. Verliert eine Geige bei etwas schwächerem Bezuge nicht an Ton, so ist ein solcher von mittlerer Stärke noch empfehlenswerter, da sich bei ihm zum großen Ton Eleganz und Zierlichkeit des Spiels um so leichter hinzufügen läßt.“ (L. Spohr.)

Es ist notwendig, stets einen gleichmäßigen Bezug festzuhalten; deshalb bestimme man die Saitenstärke mit dem Saitenmesser oder Chordometer.

## 5. Die Eigenschaften einer guten Geige.

Das Hauptsächliche für ein gutes Instrument ist: a) fehlerfreies, gut ausgetrocknetes Holz; b) Übereinstimmung, richtige Verhältnisse der Teile zueinander; c) ein guter Lackanstrich.

Häufig ist der Mangel an Holz (z. B. in der Decke), der namentlich durch „Ausschachteln“ herbeigeführt wird, die Ursache verschiedener Klangfehler, wie z. B. der hohlen, bullernden Klangfarbe, ferner der heulenden oder sogenannten Wolfstöne usw.

Leichter zu beseitigende Fehler sind z. B. unpassender Baßbalken, Stimme, Steg, Risse usw., welche verschiedenartige Klangstörungen zur Folge haben. Weniger einflußreich auf den Ton als auf die leichte Handlichkeit der Geige ist die Beschaffenheit der äußeren Teile, wie z. B. der rückwärts gerichtete und dem Handbau des Spielers angepaßte Hals, mit einem nicht zu eckigen Hacken; ein genügend langes Griffbrett (Griffbretter von alten Geigen sind meist 2 cm zu kurz); regelmäßig verteilte Einschnitte auf Sattel und Steg, wie auch

die richtige Höhe und Rundung der letzteren: derartige Kleinigkeiten müssen beim Ankauf einer Geige wohl beachtet werden, auch bei kleineren Geigen in $^1/_4$, $^1/_2$ oder $^3/_4$ Größe.

Der Ton einer Geige soll auf allen Saiten gleichmäßig klar, voll und glänzend sein und leicht ansprechen (edle, nicht gemeine, schreiende Klangfarbe). Die gut erhaltenen altitalienischen Meistergeigen verbinden mit der Tonfülle auch Lieblichkeit, Rundheit des Tones (sowohl im pp wie im ff) und die wunderbare Tragfähigkeit desselben: am Ohre des Spielers von angenehmer Weichheit, wächst der Ton in der Entfernung und behauptet sich im Zusammenklange mit anderen Instrumenten, wohingegen geringe Geigen am Ohre des Spielers stark (rauh) klingen, während sich in der Entfernung der Ton mehr und mehr verdünnt. — Bei neuen, ebenso bei reparierten Geigen dauert es längere Zeit, bis man ein leichtes, gleichmäßiges Ansprechen erreicht (natürlich-trockenes, nicht präpariertes Holz vorausgesetzt); hierbei wird die Geduld des Geigers oft auf eine harte Probe gestellt: Ein fleißiges Einspielen in allen Stärkegraden ist jedoch lange Zeit hindurch notwendig.

## 6. Die Pflege der Geige.

Gute Behandlung des Instrumentes ist nötig, wenn es nicht alle Augenblicke reparaturbedürftig sein soll, und wenn es jahrhundertelang soll existieren können. Zur Aufbewahrung gehört hauptsächlich ein gefütterter, verschließbarer Kasten, der an einem trockenen Orte (nicht auf dem Fußboden) seinen Stand hat; außerdem schlägt man die Geige am besten noch in ein seidenes Tuch ein und bedeckt sie mit einer Geigendecke. Nach jedesmaligem Spiel reinigt man sämtliche Außenteile vorsichtig mit einem weichen Tuche; festgebackenen Schmutz (Kolophoniumstaub) entfernt man durch Anfeuchten und Abreiben mittelst warmen Wassers oder Petroleum. Das Innere der Geige wird ab und zu mal ausgeblasen oder mit einer Anzahl Gerstenkörner ausgeschüttelt. Der Steg muß öfters gerade gerichtet werden, aber ohne dabei die Füße zu verschieben; selten ist ein Abnehmen und Reinigen desselben (mit feinem Sandpapier) nötig.

Die Kimmen des Sattels und Steges bestreicht man ab und zu mit ausgetrockneter Seife; desgleichen reibt man schlecht sitzende

Wirbel mit Seife und Kreide an den Stellen ein, wo sie sich in den Löchern des Wirbelkastens drehen. Auch die Saiten verlangen eine sorgfältige Behandlung: den Bezug wischt man am besten nach jedesmaligem Spiel mit einem Taffetstück oder einem wenig geölten Wollenlappen ab, vor dem Spiele dann mit einem reinen Tuche. Saiten, welche längere Zeit liegen, bestreicht man mit einem Tropfen feinen Olivenöls und hebt sie in einer Blechschachtel, oder in Fließpapier oder in Schweinsblase eingewickelt auf. Die G-Saite wird dann vorsichtig mit feinem Sandpapier abgerieben, wenn sie in der Gegend des Striches schwarz wird. Daß die Haltbarkeit der Saiten durch scharfe Ecken an ihren Stützpunkten (Steg, Sattel, Saitenhalter) in Frage gestellt wird, ist schon oben erwähnt worden. Ein Feind der Saiten ist auch bei vielen Geigern der Handschweiß: dagegen hilft das Waschen der Hände mit sehr warmem Wasser oder tüchtiges Einreiben der Hand mit Franzbranntwein (auch Talkum hilft momentan).

## 7. Der Geigenbogen

besteht hauptsächlich aus der Stange, dem Haarbezuge und dem Griffe; sein mittleres Gewicht beträgt 55—57 g (der Schwerpunkt liegt etwa ein Drittel vom unteren Ende ab); seine ganze Länge beträgt etwa 74 cm (die Halben und Dreiviertelbogen für Kinder mit kurzen Armen sind entsprechend leichter und kürzer).

a) **Die Bogenstange,** am besten aus Fernambukholz, ist rund oder achteckig, in einer gewissen Kurve der Spitze zu nach innen gekrümmt und sich gleichzeitig verjüngend; oben schließt sich das zierlich gearbeitete Köpfchen an mit einer Elfenbein- oder Silberplatte auf seiner breiten Seite. Das untere, dickste Ende (ohne Krümmung) ist ausgehöhlt und dient zur Aufnahme der verschiebbaren Froschöse und Schraube.

b) **Der Frosch** ist so gearbeitet, daß der Daumen an ihm einen festen Halt findet (seitliche Ausbuchtung). Der Haarbezug ist in der Froschhöhlung mittels Holzkeilchen und Schieber (am besten mit Metallrand und Perlmuttereinlage) eingeschlossen; um ihn gleichmäßig und breit zu verteilen, dient noch der Metallring und ein Holzplättchen. In der unteren mit Metall ausgelegten Fläche be-

findet sich die Öse, in der die Froschschraube einfaßt, mittels welcher der Frosch vor- und rückwärts gezogen, der Haarbezug also an- oder abgespannt wird. Die Seitenwände wie auch die Rückwand des Frosches sind mit Perlmutteraugen und Silberbeschlag verziert.

c) **Der Bezug** besteht aus etwa 125 Pferdehaaren. Diese müssen gleichmäßig und nicht zu stark sein; ihre Befestigung erfolgt oben im Köpfchen (mit Holzkeil-Verschluß) und unten im Frosche, und zwar sehr sorgfältig (keine Flatterhaare). Um den glatten Bogenbezug wirksam zu machen, ihm Halt auf der Saite und Rauhigkeit zu verschaffen, bestreicht man ihn mit Kolophonium (Geigenharz: möglichst hell und spröde ohne zu sehr große Klebrigkeit).

d) **Die Bewickelung**, am Schaft des Bogens, ist ein Gespinnst aus Seide und Metalldraht und dient zum besseren Halt für die Finger.

## 8. Eigenschaften eines guten Bogens; seine Instandhaltung.

Eine gute Stange ist die Hauptsache beim Bogen: sie muß elegant aussehen und sorgfältig gearbeitet sein. Außer dem geringen Gewichte des Bogens ist seine Spannkraft und Elastizität maßgebend (Nachgiebigkeit der Stange gegenüber dem Zeigefingerdruck); ferner die Geradheit der Stange (nicht nach links oder gar nach rechts ausbiegend, „werfend"), woraufhin man den Bogen durch Visieren vom Frosche bis zur Spitze prüft. Außerdem darf der Schwerpunkt des Bogens nicht zu nahe dem Frosche liegen, der letztere soll nicht seitlich hin- und herwackeln (bei zu loser Öse). Der Haarbezug darf nur soweit angespannt werden, daß die Mitte der Stange beim starken Spiele nicht aufliegt. Das Einreiben mit Kolophonium muß oft, aber mäßig und gleichförmig geschehen. Der abgespielte Bezug muß durch einen neuen ersetzt werden; dieser wird im Anfange etwas Rauhigkeit zeigen (namentlich bei ungebleichten Haaren): den sonst guten Haarbezug, der durch Flecke beschmutzt ist, kann man auch (nach Abschrauben des Frosches) mit lauwarmem Wasser und Seife reinigen (bürsten) und danach trocknen lassen. Wie die Geige, so hebt man auch den Bogen am besten im Geigenkasten an einem der Deckriegel auf. Nach jedesmaligem Spiele schraubt man den Bogen ab, damit er sich nicht krumm zieht.

## 9. Geschichtliches vom Bogen.

Die ursprüngliche Gestalt des Bogens (der erst viel später als die Geige seine jetzige vollendete Form erhalten hat), war die eines nach außen gebogenen Stabes, an dessen Enden eine Sehne befestigt war (daher sein Name). Im 15. Jahrhundert findet sich der erste Ansatz zu Kopf und Frosch, der durch die Benutzung des Haarbezuges notwendig wurde. Bis zum 17. Jahrhundert nahm die Stange gestreckte Form an, der Spitze zu scharf gebogen, jedoch ohne besondere Elastizität (so auch noch Corellis und Tartinis Bogen). Erst seit Ende des 18. Jahrhunderts nähert sich der Bogen seiner heutigen Gestalt, und vollendet wurde er von Frç. Tourte (1774—1835, Paris), dessen Bogen den höchsten geigerischen Erwartungen entsprechen bezüglich der Elastizität, der Gewichtsverteilung und Schwere. Nächst ihm waren hervorragende Bogenmacher: die Franzosen Vuillaume, Lafleur, Lupot, Voirin usw., die Engländer Dodd und Tubbs; aber auch in Deutschland erblühte bald die Bogenmacherkunst (Bausch usw.) und nimmt heute vielleicht den ersten Rang ein. — Eigentliche Verbesserungen sind seit Tourte am Bogen nicht gemacht worden, wohl aber sind in neuerer Zeit Patent-Bogen mit Einrichtung zum Selbstbeziehen im Handel erschienen (von Markneukirchen aus).

## 10. Aus der Geschichte der Geige.

Die Existenz von Saiteninstrumenten wie Harfe, Lyra, Kithara ist bei allen alten Kulturvölkern nachgewiesen worden; so benutzte Pythagoras (um 500 v. Chr) für seine Tonberechnungen das Monochord (einsaitiges Instrument mit beweglichem Stege). Weniger sicher läßt sich jedoch der Ursprung der Bogeninstrumente nachweisen: die Heimat derselben ist nach den Forschern auf diesem Gebiete Indien oder Arabien. Ein arabisches Bogeninstrument ist der Rebab (auch Rebeb, Rebec oder Rabeb), ein viereckiger, trommelartiger Resonanzkasten mit 1—3 Saiten; ferner das Kemangeh (Kementsche), eine Kokosnußschale mit Hals und Wirbel. Durch die Kreuzzüge kamen diese Instrumente wahrscheinlich nach dem Abendlande und erfuhren allmähliche Umwandlungen. Eins der ältesten Bogeninstrumente in Europa ist das Trummscheidt (trommelartig, aus

Holzscheiten zusammengebaut, mit einer Saite und einem sich auf- und niederbewegenden Stege).

J. Rühlmann unterscheidet in seinem Werke („Die Geschichte der Bogeninstrumente") als hauptsächlich: a) die zweiteiligen Bogeninstrumente, ohne Zargen als Geigengeschlecht; b) die dreiteiligen, Zargeninstrumente als Fidelgeschlecht. Zu ersterem zählt: 1) die Rubebe und der (vervollkommnete, kleinere) Rebec; 2) die Lira (vom 8.—17. Jahrhundert existierend; von zierlicher, gestreckter Gestalt); 3) die Rad- oder Drehleier (mit einem hölzernen Rade, dessen Rand die Saiten streifte, nebst einer Tastatur); 4) der Kruth (Crwth) mit einem Stege, dessen rechter Fuß bis zum Boden reichte (Vorläufer der Stimme).

Der Hauptvertreter des Fidelgeschlechts ist die Fidel (Fidula, Vielle):

„Die alte verachtete deutsche Fidel erscheint als der erste Träger unseres ganzen heutigen Streichquartetts." (Rühlmann.)

Wie alle Instrumente war auch die Fidel erst unförmlich, um allmählich kleiner und zierlicher zu werden (drei- und viersaitig mit Hals, Sattel, Saitenhalter und Griffbrett mit Bünden). — Aus der Fidel bildete sich mit Reminiscenzen an Lira, Crwth usw. allmählich (vielleicht schon im 15. Jahrhundert) die Violenform aus, die dann in verschiedenen Größen (als Arm- oder Knieviolen) gebaut wurde; so die Viola di braccio (Armgeige, als Alt-, Diskantgeige usw. benannt), die Viola da gamba (Kniegeige, ebenfalls in verschiedenen Tonlagen gebräuchlich). Der Klangcharakter der Violen hatte in der Tiefe eine weiche, dumpfe, in der Höhe eine näselnde Farbe infolge der flachen Form und hohen Zargen. Einer der ersten Violenmacher soll um 1450 Kerlino gewesen sein, der später aus der Bretagne nach Brescia ging; ebenso bezeichnet man Caspar Duiffoprugar oder Tiefenbrucker (um 1510 in Bologna lebend) als den ersten Verfertiger, um nicht zu sagen Erfinder der Geige: jedenfalls ist Italien das Land der genialsten Geigenbaumeister gewesen und darin noch nicht übertroffen worden.

Der erste bedeutende Meister im Geigenbau ist Gaspard da Salo (1550—1610) in Brescia: sein Modell ist groß mit mäßiger Wölbung, niedrigen Zargen, langgestreckten *f*-Löchern und

einer doppelten Flödel; der Ton seiner Instrumente ist zwar groß, aber etwas dumpf. Ihm ähnlich ist P. Maggini, in Brescia von 1590—1640 arbeitend. Von dort kam der Geigenbau nach Cremona durch Andreas Amati (1520—80). Dieser Meister, wie auch seine Söhne Hyronimus und Antonius sind in ihrem Geigenbau charakteristisch in dem kleinen Format und der sehr hohen Wölbung, weshalb ihre Geigen auch den lieblichen, hellen Silberton haben, der nur heute etwas zu schwach ist für große Konzertsäle. Ähnlich diesen Meistern, aber bedeutender, ist aus derselben Familie Nicolaus Amati (1596—1684), dessen Geigenform und Arbeit Schönheit und Schwung auszeichnet: hohe Wölbung, dicker, goldgelber Lack, sehr zierliche Schnecke. Seine Geigen größeren Formats besitzen außer dem lieblichen, silbernen Klange auch Kraft und Breite. Sein bedeutendster Schüler, der größte Meister im Geigenbau überhaupt, ist Antonius Straduarius (Stradivari), von 1644—1737 lebend. Drei Perioden seines Schaffens: 1667—90 kopierte er seinen Lehrer (amatisierte Straduarius-Geigen); 1690—1700 wählte er größeres Format, geringere Wölbung bei dickerem Holze und rotem Lack. Von 1700—1725, seiner Glanzzeit, besitzen seine Geigen größte Vollendung der Arbeit bis in die kleinsten Details und feurigen, geschmeidigen Lack; der Ton ist kraftvoll und glänzend, aber auch wieder weich und einschmeichelnd süß. Nach 1725 arbeitete Straduari nur noch wenig und begnügte sich mit der Heranbildung seiner zahlreichen Schüler. Als solcher gilt auch Joseph Guarnerius (Giuseppe del Gesù) von 1683—1745 lebend: Seine Instrumente stehen mit am höchsten (flache Wölbung, großes Format, langgestreckte *f*-Löcher). — Neben diesen hauptsächlichen Meistern arbeiteten noch viele andere italienische Meister im Geigenbau, deren Instrumente sich oft durch hohe Formvollendung und allerbestes Material (Holz, Lack usw.) auszeichnen. — Am bedeutendsten aus der Schule der Amati sind die Meister: Cappa, Grancino, Andreas Guarneri, Ruggeri, Pasta, Seraphin usw. Aus der Schule des Straduarius sind am bedeutendsten die Meister: C. Bergonzi, L. Guadagnini, Gagliano usw. Im direkten oder indirekten Zusammenhange mit diesen Meistern stehen außerdem noch manche andere geschätzte Künstler, wie z. B. Joseph und Peter Guarnerius, Landolphi, Testore, Montagnano usw.

Von Bedeutung für den deutschen Geigenbau ist Jakob Stainer (1621—83), ein Schüler von Nic. Amati, dessen Wölbung er bei seinen Geigen noch mehr zuspitzte (Punkte der *f*-Löcher bei ihm groß und zirkelrund). Der Ton seiner Geigen ist sehr hell und kristallklar, aber nicht voluminös. Von seinen Schülern Math. Albani und Egid. und Mathias Klotz ist letzterer der Stammvater des Mittenwalder Instrumentenbaues geworden, der in der Gegenwart noch blüht.

Von der Namhaftmachung der deutschen und französischen Geigenbauer sowohl des 18. wie 19. Jahrhunderts müssen wir hier Abstand nehmen. In unserer Zeit stehen den oft sehr tüchtigen Einzelmeistern im Geigenbau, deren Instrumente mit ganz beträchtlichen Preisen bezahlt werden, die Geigenfabrikanten gegenüber (in Markneukirchen, Klingenthal, Mittenwald, Mirécourt u. a.), die natürlich die Instrumente zu viel billigeren Preisen liefern können. Die üblichsten Modelle für den Geigenbauer sind die der Meister Straduari, Amati, Guis. Guarnerius, Maggini und Stainer. Von allen abweichenden Formen (Chanot, Savart) hat sich bis jetzt noch keine als lebensfähig erwiesen, und über derartige Versuche in der Gegenwart (Stelzner) kann noch kein endgiltiges Urteil gefällt werden. Auch mit anderem Material als Holz (Thon, Porzellan usw.) hat man Versuche gemacht, die aber keine Erfolge hatten.

Von der genaueren ausführlicheren Beschreibung der originellen Meisterinstrumente ist hier Abstand genommen worden, ebenso von dem Nachdruck alter Zettel: die Kennerschaft von italienischen Geigen und ihren Imitationen läßt sich nicht aus Büchern erlernen; sie beruht auf praktischer Erfahrung (Form-, Holz- und Lackkenntnis) und nichts ist darin unmaßgeblicher als Zettelinschriften.

---

# II. Die Geigentechnik.

## 11. Begriff der Technik.

„Technik“ ist der Name für das rein Mechanische, nämlich das, was den Fingern resp. dem Arm auf einem Instrument gewohnheitsmäßig auszuführen möglich ist nach Gesetzen, die in der Natur des Instrumentes begründet sind. — Die Geigentechnik fordert eine verschiedenartige Thätigkeit der linken Hand und des rechten Armes; erstere bildet die Fingertechnik, letztere die Bogentechnik.

## A. Die Fingertechnik.

### 12. Haltung des Körpers.

Sowohl in hygienischer wie ästhetischer Beziehung muß die Körperhaltung (die auch von Wichtigkeit für regelrechtes Spiel ist) aufrecht, gerade und ungezwungen sein, sowohl beim Stehen (Körpergewicht auf dem linken Fuß ruhend, der rechte in bequemer Nähe) als auch beim Sitzen.

### 13. Die Teile des Armes.

Dies sind folgende: 1. die Schulter oder Achsel, der oberste Armteil, vorn vom Schlüsselbein, hinten vom Schulterblatt gebildet, und im Schulter- oder Achselgelenk beweglich; 2. der Oberarm, vom Achsel- bis Ellbogengelenk reichend; 3. der Unterarm, vom Ellbogen- bis zum Handgelenk; 4. die Hand (Hohlhand und Handrücken oder -decke), bestehend aus der Handwurzel, der Mittelhand und den fünf Fingern, von denen der Daumen zwei, die andern Finger drei Glieder haben: das erste Glied schließt sich im großen Knöchel- oder Wurzelgelenk der Mittelhand an und bildet der Hohlhand zu einen Ballen; an das zweite, mittlere Glied schließt sich das kürzeste dritte oder Nagelglied, das oben in der breiten Fingerkuppe endet.

Die Armgelenke haben verschiedenartige Bewegung: das Achselgelenk wie das Handgelenk sind Kugelgelenke, die sowohl eine Beugewie eine kugelartige Drehbewegung zulassen; dagegen ist das Ellbogengelenk ein Scharniergelenk, dem nur die Beugebewegung (nach einer Seite hin) möglich ist. Von den Fingergelenken ist das Wurzelgelenk der Mittelhand ein freies, die anderen gestatten nur eine Beugung der Innenhand zu. [Die Nutzanwendung dieser Betrachtung mag jeder Geiger beim Spiel selber machen, sowohl bei den Fingern der linken Hand wie auch bei den Armteilen rechts.]

## 14. Haltung der Geige.

Die gute Haltung der Geige ist Bedingung für die Herrschaft der Hand auf dem Griffbrette wie auch für gute Bogenführung. Die Geige soll unverrückbar festgehalten werden (von der linken Kinnlade und dem Schlüsselbein) und zwar so hoch, daß die Saiten vom Steg bis zum Sattel wagerecht laufen und die Geigendecke rechts etwas abschüssig nach unten zeigt (zwischen wagerechter und senkrechter Linie die Mitte haltend). Die Stellung des Geigenkopfes kann nach vorn, geradeaus gerichtet sein (Spohrs Art) oder mehr oder weniger nach links gedreht, aber nur soweit, als der Bogenstrich bis zur Spitze rechtwinkelig zur Saite erfolgt (Joachims Art); letztere Haltung ist ungezwungener und natürlicher als erstere.

[Zu Leopold Mozarts Zeit hielt der Geiger sein Instrument rechts vom Seitenhalter; Spohr brachte seinen Kinnhalter über dem Saitenhalter an, was zu einer geraden Kopfstellung und dem Druck des Kinns anstatt der linken Kinnlade zwingt.]

## 15. Hand- und Fingerstellung.

Um eine richtige Fingerstellung zu ermöglichen, muß der Oberarm und Ellbogen nach rechts (unter das Instrument) gedrückt werden. Die Hand darf die Geige nicht tragen, damit sie sich beim Lagenwechsel frei bewegen kann und auch den Fingern dadurch eine ungehemmte Beweglichkeit gestattet: der Daumen wie der Zeigefingerballen sind in den unteren Lagen am Halse die einzigen Stützpunkte (also kein Heranziehen der Hohlhand an den

Geigenhals, kein krampfhaftes Andrücken des Daumens, dessen Spitze vom Hals abgebogen werden muß!). Die Finger können ihre größte Beweglichkeit und Kraft nur entfalten, wenn sie gekrümmt und lose im Gelenk gehalten werden (das Nagelglied abwärts gerichtet), auch wenn sie über der Saite schweben; das Niederdrücken der Saite muß diese abwärts, nicht zur Nachbarsaite hin bewegen.

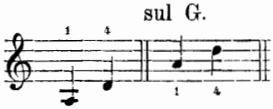
Große Hände werden in einer Lage auf allen vier Saiten mit einer einzigen Handstellung auskommen können; kleinere Hände dagegen werden für die tieferen Saiten einer höheren Handstellung am Halse (rechts hervortretend) als für die höheren Saiten benötigen: manche Lehrer nehmen sogar für jede Saite eine besondere Hand- und Armstellung als berechtigt an (siehe: Courvoisier, „Die Violin-Technik").

In den höheren Lagen ändert sich jedesmal die Hand- und Daumenstellung, nicht aber die der Finger: immer muß der Zeigefinger eine gerade und zwar so hohe Stellung einnehmen, daß der kleine Finger ohne Nachgehen (Heraufholen) der Hand die reine Quarte greifen kann. In hohen Lagen wölbt sich die Hand über Griffbrett und Geigendecke hinaus. Der Daumen nimmt in der ersten und zweiten Lage am besten die heraufgerückte Stellung zwischen Zeige- und Mittelfinger ein, um bequem in die höheren Lagen zu gelangen (s. Lagenverbindung).

## 16. Die Tonbildung der linken Hand (Intonation).

Jede leere Saite giebt ihren tiefsten Ton, in welchen sie gestimmt ist (ihre kleinste Schwingungszahl); durch den Fingeraufsatz an ihren Teilpunkten entstehen (größeren Schwingungszahlen entsprechende) höhere Töne: die halbe Länge (Teilpunkt in der Mitte) giebt die reine Oktave (Verhältnis der Schwingungszahlen 2 : 1); $^2/_3$ Saitenlänge giebt im unteren Dritteil die reine Quinte der leeren Saite (3 : 2), im oberen Dritteil deren Oktave; in der unteren Hälfte giebt ferner: $^3/_4$ Saitenlänge = die reine Quarte, $^4/_5$ = die große Terz, $^5/_6$ = die kleine Terz, $^3/_5$ = die große Sexte, $^5/_8$ = die kleine Sexte, $^8/_9$ = den Ganzton, $^{15}/_{16}$ = den Halbton, $^8/_{15}$ = die große Septime, $^5/_9$ = die kleine Septime. In der oberen Hälfte werden die Intervalle, als Teilungen

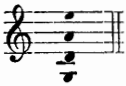
der halben Saitenlänge, auch nur halb so große Entfernungen beanspruchen. Wenn z. B. der Abstand zweier Finger beim reinen Quartengriff in der ersten Lage = 8 cm beträgt, so wird er eine Oktave höher auf derselben Saite nur 4 cm betragen, z. B. bei:




In der unteren Hälfte der Saite entspricht der Halbton ($^{15}/_{16}$ der schwingenden Saitenlänge vom Steg bis zum Sattel) bei einer normalen Hand der Entfernung zweier neben einander liegenden Fingerspitzen: die Halb- und Ganzton-Entfernung benachbarter Finger ist der Ausgangs- und Anhaltspunkt für die Griffsicherheit auf der Geige. — Was die Reinheit der Intonation betrifft, so kann und muß der Geiger sowohl die reine, natürliche als auch die temperierte (d. h. gleichschwebende, ausgeglichene) Stimmung berücksichtigen. Letztere, auf Tasteninstrumenten üblich, daher auch beim Zusammenspiel mit solchen vom Geiger anzuwenden, beruht auf der gleichmäßigen Einteilung der Oktave in 12 gleichgroße Halbtöne, also auf der Enharmonik akustisch ziemlich gleicher Töne wie cis-des, dis-es usw. (vollkommen rein sind hier nur die Oktaven). In der natürlichen Stimmung sind außer den Oktaven auch die Quinten und Quarten absolut rein, d. h. haarscharf übereinstimmend in ihren Schwingungen ohne Störung (Schwebungen) beim Zusammenklange. Die übrigen Intervalle haben je nach ihrer Tonalität verschiedene Größe: Große Ganztöne ($^{9}/_{8}$) bilden in Dur die Stufen I-II, IV-V, VI-VII, kleine ($^{10}/_{9}$): II-III, V-VI. In Moll sind große Ganztöne: I-II, IV-V; kleiner Ganzton: III-IV. Daraus ergiebt sich auch die Größe der anderen Intervalle. Der chromatische Halbton (z. B. c-cis) ist matter (kleiner) als der diatonische (z. B. c-des).

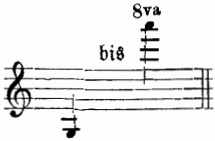
## 17. Die Lagen (Positionen).

Die Stimmung der vier Saiten erfolgt in reinen Quinten:*

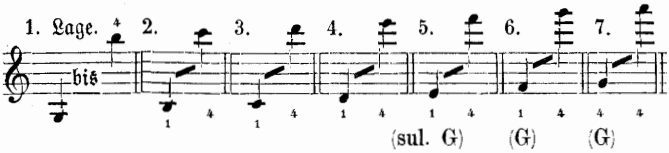


Durch das Greifen der vier aufeinander folgenden Finger in der untersten Handstellung am Halse ist also die diatonische Skala ohne Benutzung der leeren Saiten gegeben (1. Lage).

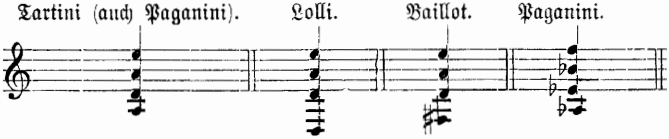
Durch das Heraufrücken der Hand entstehen die übrigen Lagen, deren jede den Tonumfang der einzelnen Saite erweitert, und durch die Wiederholung gleicher Töne auf zwei oder mehreren Saiten auch den Klangreichtum bedeutend vergrößert: der Tonumfang der Geige erstreckt sich dadurch bis zur höchsten musikalischen Höhe überhaupt, nämlich von



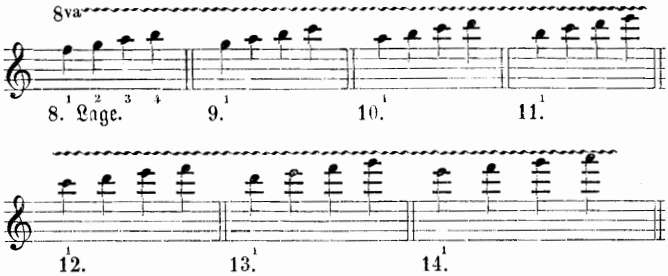

Vollständig, d. h. über alle vier Saiten, verwendet man meist nur die sieben unteren Lagen:




* Früher wurden von einzelnen Meistern für gewisse Effekte auch andere Stimmungen gewählt, z. B.:



Über zwei und auf einer Saite verwendet man noch vier bis sieben höhere Lagen, die aber hauptsächlich nur in Virtuosenstücken vorkommen; sul E:




Der Abstand benachbarter Lagen entspricht der diatonischen Tonfolge: in den Tonarten mit ♯ wird die Stellung einzelner Finger oder der ganzen Hand eine höhere, heraufgerücktere, in den Tonarten mit ♭ umgekehrt eine tiefere als die C-Dur-Stammlage sein; daher können sich auch zwei Lagen berühren, wie z. B. die 1. Lage in H-Dur mit der 2. Lage in Des- oder Ges-Dur usw. Aus diesem Grunde teilen manche Geigenlehrer die Lagen in Haupt- und Zwischen- oder Nebenlagen ein.

Außer den höheren Lagen als die erste ist noch die tiefere Sattellage zu erwähnen; in ihr greift man die Noten mit den tieferen Fingern als in der ersten, wodurch die Hand zum Sattel herangezogen wird. Sie ist in manchen unbequemen Stellen gewisser Tonarten (z. B. H-, Fis-Dur usw.) notwendig, um fortwährendes Rutschen, namentlich beim Ganzton zu vermeiden. Um das Griffbrett gleichmäßig beherrschen zu können, sollte man den Grundsatz haben, alle Lagen auch gleichmäßig zu üben; statt dessen wird sehr häufig noch die 3., 5., 7. usw. Lage bevorzugt, während die 2., 4. und 6. Lage in der heute verlangten Geigentechnik (selbst im Orchester) doch unentbehrlich sind.

Die Hand ist in der 1. und 2. Lage freischwebend; in der 3. Lage erhält sie Fühlung mit dem Bodenrand der Geige (ebenso wie der Daumenballen). In der 4. Lage geschieht dieses Anlegen

noch voller (an die Zargen), dafür löst sich aber die Zeigefingerwurzel vom Geigenhals ab. In den höheren Lagen tritt die Hand rechts hervor, über die Geigendecke, und wird nur noch gestützt von der Daumenspitze am Hacken des Halses.

## 18. Die Fingerbewegung.

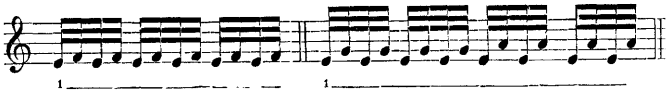
Diese kann eine zweifache sein: a) auf- und abwärts (Fingerschlag), b) an der Saite haftend (Fingerrutschen).

a) Der Fingerschlag bei stillstehender Hand zeigt folgende Momente:

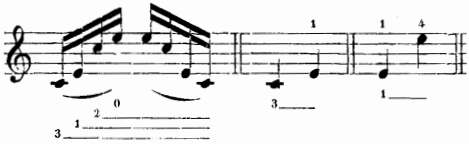
1. Hochheben (in gekrümmter Haltung, aus dem Knöchelgelenk),
2. Niederwerfen (hammerartig klopfend, aber ohne krampfhaften Druck),
3. Herunterdrücken der Saite während der ganzen Tondauer (gleichbleibender Druck; Fühlen der Saite),
4. Aufheben, Aufschnellen des Fingers, wenn auf derselben Saite ein tiefer greifender Finger folgt (schnell und bestimmt).

b) Das Fingerrutschen bei ruhiger Hand, meistens beim Halbton erfolgend: der Finger bleibt beim Rutschen auf der Saite und muß genügend schnell und weit fortgeschoben werden. — Je schneller die Tonverbindung, desto weniger hoch können die Finger gehoben werden. Folgt ein höhergreifender Finger, so kann der untere entweder hochgehoben werden oder liegen bleiben: die prinzipielle Befolgung der einen oder anderen Manier ist bei den Geigern verschieden; es kommt auch weniger darauf an, als auf die Bewahrung einer guten Hand- und Fingerhaltung, die durch Hochheben unterer Finger bei oberen Griffen leichter gefährdet wird.

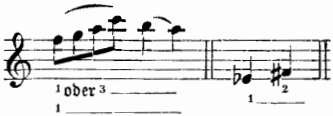
Das Liegenbleiben eines Fingers ist notwendig (als sogenannter Stützfinger): a) beim Triller und trillerartigem Tremolo, z. B.:




b) bei Brechung von Doppelgriffen, Arpeggien oder solchen Tönen auf zwei Saiten, die als Doppelgriff geprüft werden sollen; z. B.:

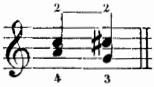


c) beim Ablangen eines Tones aus einer höheren Lage, oder überhaupt bei gespreizter Fingerstellung, zur Festhaltung der Lage; z. B.:




Für schwache Finger, die die Neigung haben, sich dann zusammenzuballen, wenn sie unbeschäftigt sind, ist aufwärts das Festhalten des Zeigefingers angebracht. Von der 7. Lage an wird das Liegenbleiben benachbarter Finger immer weniger angängig sein. Stets aber ist als Hauptregel, die sämtliche Stützfingerregeln überflüssig macht, zu befolgen: Jeder Finger muß in gehöriger Entfernung von den benachbarten Fingern über seinem Platze (also über der Saite) gehalten werden!

Wie die Anwendung des Liegenbleibens der Finger verschieden ist, so ist es auch die des Voraufsetzens der Finger beim Übergange zur Nachbarsaite; z. B. können in der absteigenden Tonleiter beim Verlassen der höheren Saite die vier Finger gleich zusammen an ihren neuen Platz gehen, oder der Zeigefinger kann noch liegen bleiben. Doppelgriffe werden natürlich eine vermehrte Druckkraft verlangen, namentlich beim schwächeren 3. und 4. Finger gegenüber den beiden anderen (loser Daumen!); es kann hier auch beim Griffwechsel Fingerschlag und -Rutschen gleichzeitig in Anwendung kommen, z. B. bei:



Während die einfachen Griffe vom unfertigen Ohre mit Hilfe der leeren Saiten geprüft werden können (als Prime, Oktave, Terz,

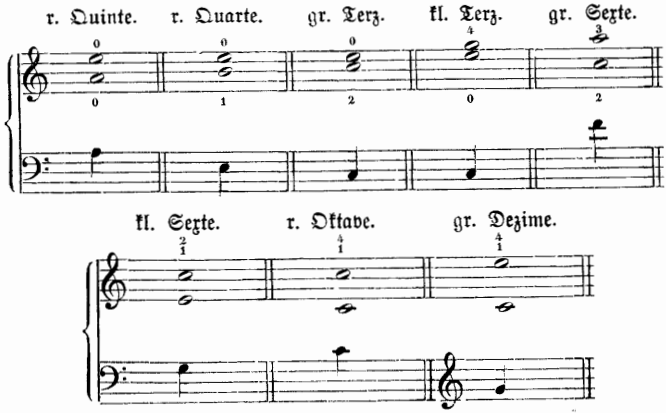
Quinte usw.), geschieht dies bei Doppelgriffen am besten durch Aushorchen nach den Kombinationstönen (bei reingegriffenen Intervallzusammenklängen die schwächer mitklingenden harmonischen Untertöne).

„Man hört die Kombinationstöne, wenn zwei musikalische Töne von verschiedener Höhe gleichzeitig kräftig und gleichmäßig anhaltend angegeben werden.“ (Helmholtz.)

Hauptsächlich sind es die Differenztöne, deren praktischen Wert für das Doppelgrifffspiel schon Tartini würdigte (von ihm 1754 entdeckt).

**Tabelle**
**der Kombinationstöne bei verschiedenen Intervallen.**

(○ = primäre, d. h. ursprüngliche Töne, die Griffe; ♩ = die harmonischen Differenztöne.)




## 19. Der Lagenwechsel.

Der Lagenwechsel, gleichviel ob er stufen- oder sprungweis erfolgt, macht einen Austausch der Hand- und Daumenstellung nötig; jede Lagenverbindung muß schnell und geräuschlos vollzogen werden. Hand und Daumen bewegen sich in der Richtung des Geigenhalses

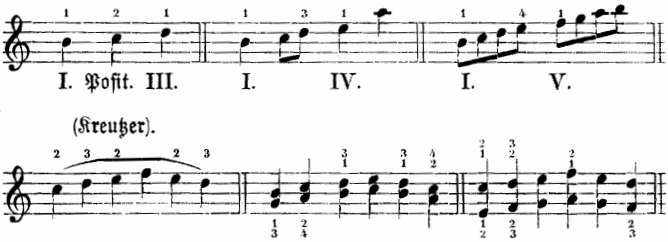
aufwärts gleichzeitig, abwärts zieht man (beim Übergange in die 1. oder 2. Lage) den Daumen etwas früher herunter. Bis zur 4. Lage bleibt der Daumen auf der linken Seite des Halses, beim Übergange in höhere Lagen muß er sich ohne Stolpern um den Halshacken herumdrehen.

Man unterscheidet beim Lagenwechsel Ausgangs- und End- oder Ziellage, nämlich die, welche man verläßt, und die, welche man erreichen will.

Die Finger können beim Lagenwechsel folgende Bewegungen ausführen:

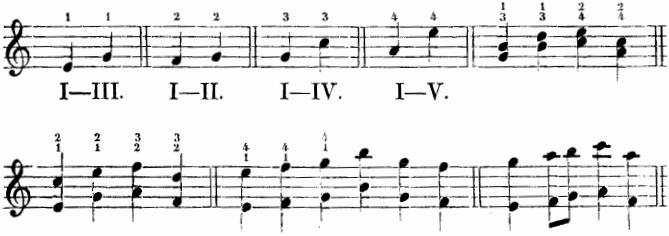
1. Das Unter- und Übersetzen (Weitersetzen, Durchführen) muß sauber, ohne hörbares Mitgleiten geschehen.

Beispiele.



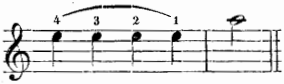

2. Das Fingerrutschen: geschmeidig, mit klarer Abgrenzung der Töne.

Beispiele.



3. Das Ablösen der Finger bei gleichem Ton (ohne hörbare Zwischentöne).

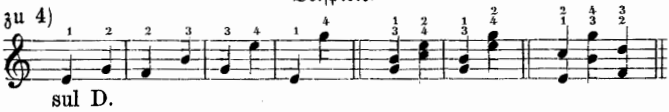
Beispiel.

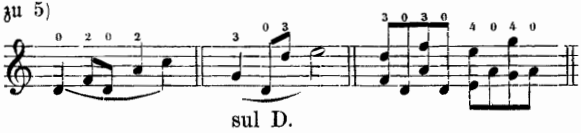



4. Das freie Weitersetzen eines Fingers nach andern Griffen und

5. das freie Einsetzen nach leeren Saiten (oder nach Pausen): beide Arten müssen bei Sprüngen zur Höhe mit Kühnheit ausgeführt werden.

Beispiele.




## 20. Der Fingersatz (Applikatur).

Die bewußte Anwendung und zweckmäßige Auswahl eines Fingersatzes ist eine notwendige Forderung für jeden Geiger.

Dreierlei kommt dabei in Betracht:

1. die Anwendung ganzer Lagen;
2. das Spiel auf einzelnen Saiten;
3. die Art des Lagenwechsels.

Bei der Wahl dieser drei Faktoren muß berücksichtigt werden:

a) der Umfang, das Tongebiet einer Stelle;
b) der Toncharakter einer Melodie oder einer Passage;
c) die Klangstärke derselben.

Die Bevorzugung des Liegenbleibens in der Lage nach Möglichkeit (das Restez dans la position) ist namentlich in den Passagen seitens der älteren Geigenmeister (Viotti, Rode usw.) geschehen: es ist dies eine sehr nützliche Übung und auch immer dann berechtigt, wenn nicht Klangarmut und unpassende Klangfärbung dadurch entstehen (in hohen Lagen). Das Spiel auf einer Saite wird größere Gleichheit und einheitlichen Klangcharakter hervorbringen, was namentlich in der Kantilene von Wichtigkeit ist (selbst benachbarte Saiten haben eine mehr oder weniger verschiedene Klangfarbe, die namentlich beim leisesten Spiel absticht). Nur muß das Spiel auf einzelnen Saiten ein natürliches, gesundes bleiben: die früher übliche virtuose Manier, die höchsten Höhen auch auf den tieferen Saiten zu bevorzugen, beeinträchtigt die gesunde Klanglichkeit. Die Art des Fingersatzes beim Lagenwechsel ist besonders in Gesangsstellen (weniger in Läufen) von Bedeutung; so z. B. wird das Rutschen der Finger weicheren, leicht aber auch weichlichen, süßlichen Klangausdruck erzeugen.

Bei Tonleitern, Akkordbrechungen usw. durch mehrere Oktaven kann man 1. von der 1. Lage aus die 3., 5. Lage usw. oder die 4., 6. Lage usw. durchlaufen, je nach der Lage des höchsten Tones; 2. kann man auch zum Wechseln der Lage immer den Halbton benutzen, um in benachbarte Lagen überzugehen, oder man kann 3. einen gleichbleibenden Fingersatz auf verschiedene Tonartläufe übertragen (mit anderer Ausgangslage), z. B. B- und H-Dur-Tonleiter von der 1. Lage ausgehend; C, Cis von der 2.; Des, D von der 3. Lage aus usw.

## 21. Der Triller.

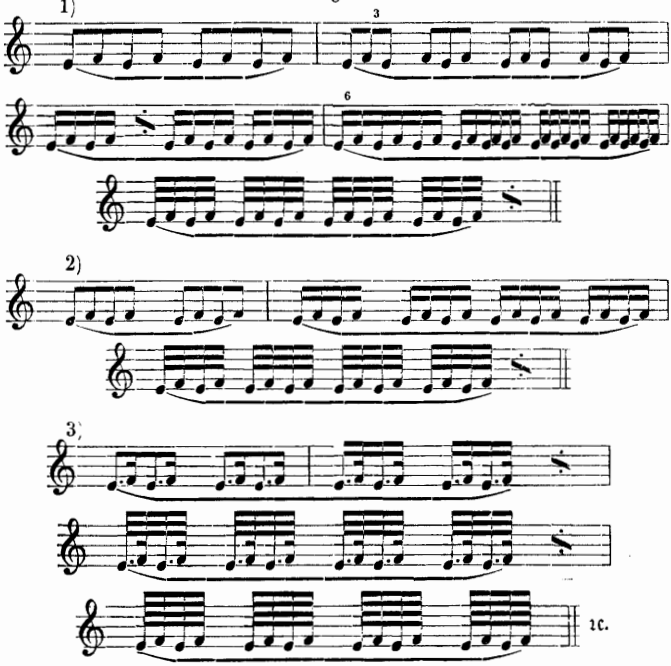
Ein glänzender Triller ist für den Geiger eine wichtige technische Aufgabe und sehr schwer zu erlangen.

Je schneller der Triller geschlagen werden soll, desto näher muß der obere (Schlag-) Finger an der Saite bleiben; er ermüdet weniger, wenn der untere (Druck-) Finger weniger fest aufliegt (ein loseres Aufsetzen des Schlagfingers macht den Triller flatternd).

Man kann auch den Triller ohne Hochziehen des Fingers durch Schaukeln der Hand hervorbringen, nur müssen hierbei beide Triller-

töne deutlich und klar zu unterscheiden sein (kein sogenannter „Geißtriller").

3 Übungsarten:




22. **Das hörbare Gleiten oder Durchschleifen** (Glissando oder Portamento)

ist die ausnahmsweise Anwendung des Mitgleitens eines Fingers beim Lagenwechsel, wobei derselbe die Saite etwas streift; es geschieht am besten flüchtig, hauchartig, und gleitet stets nur der Finger, der in der Ausgangslage zuletzt greift, nicht der, welcher in der Ziellage den Ton ergreift (auch bei zwei derartig zu verbindenden Tönen verschiedener Saiten).

**23. Die Bebung** (Vibration, Tremolando)

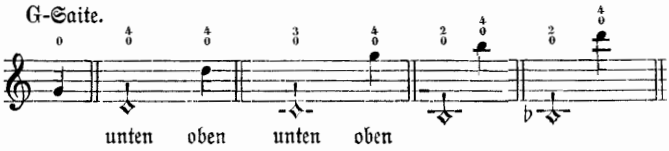
ist ebenfalls wie das Glissando eine gesangliche Manier, die den Tönen Wärme und Leben giebt; sie entsteht, wenn der Finger nicht starr gehalten wird beim Druck auf die Saite, sondern erzittert, oder auch, wenn der Finger seitlich hin- und herschwankt (vor- und rückwärts) unter Mitwirkung der Hand (s. Geigenvortrag).

**24. Die Flageoletttöne.**

Das sind die Teiltöne einer Saite, von hellerem, pfeifendem Klange.

a) Natürliche Flageoletttöne entstehen an den Hälften-, Drittel-, Viertelteilpunkten usw. durch loses Aufsetzen des Fingers (ohne Berührung der Saite von anderen Fingern): es sind Knotenpunkte, an denen die Saite in Ruhe bleibt, während ihre oberen und unteren Teile gleichzeitig schwingen.

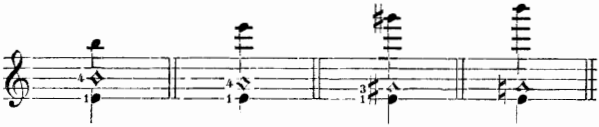
Die Mitte der Saite giebt ihre Oktave (doppelte Schwingungszahl); die Drittelteilpunkte (dreifache Schwingungszahl) geben die höhere Quinte dieser Oktave und zwar doppelt, auf der oberen wie der unteren Hälfte der Saite; die Viertelteilpunkte geben die zweithöhere Oktave der Saite usw.: in dem oberen Saitenteile entsprechen diese Töne den an derselben Stelle festgegriffenen, nicht aber auf der unteren Hälfte; daher bezeichnet man sie hier durch eine der Griffnote beigefügte 0.




b) Künstliche Flageoletttöne entstehen durch festes Aufsetzen des 1. Fingers und gleichzeitig loses Berühren der Viertel- oder anderer Teilpunkte mit einem anderen (meist dem 4.) Finger. Die Reinheit des hohen Tones ist abhängig vom festgreifenden Finger, sein klares Ansprechen vom lose aufgesetzten Finger.

Bezeichnung: eine der Tondauer entsprechende große Note für

den unteren Finger (doigt appuyé); eine viereckige hohle Note für den oberen Finger (note effleurée) und eine kleine Note für den wirklichen Klang (Effet).




**25. Das Pizzicato** (Zupfen, Anreißen der Saite mit dem Finger).

a) Pizzicato der linken Hand (mit + oder o bezeichnet) ist eine Virtuosenspielerei, bei absteigenden Gängen angewandt: jeder Finger reißt beim Abheben den nächst tieferen Ton an; der Ton des 4. Fingers wird arco V genommen. Auch als Begleitung bei gleichzeitigem Bogenstrich vorkommend.

b) Pizzicato der rechten Hand. Hierbei zupft man die Saite mit dem Zeigefinger oder dem Mittelfinger (bei Läufen auch beide nacheinander) und zwar mit der Fingerkuppe, nicht dem Nagel. Den Bogen kann man hierbei vom zusammengeballten kleinen und Ringfinger halten, oder ihn bei längeren Stellen ganz fortlegen. Der Daumen wird dabei von den meisten Geigern mit seiner Spitze an die rechte Ecke des Griffbretts gestellt.

## B. Die Bogentechnik.

### 26. Tonbildung durch den Bogenstrich.

Der Bogen hat die Aufgabe, den gegriffenen Ton klingend zu machen; dies geschieht durch die gleichmäßige Reibung von Haarbezug und Saite, welche letztere zum regelmäßigen Schwingen veranlaßt.

„Jedes Kratzen des Bogens giebt sich durch plötzliche und sprungweise eintretende Verschiebungen und Veränderungen der Schwingungsform zu erkennen.“ (Helmholtz.)

Da die gleichmäßige Reibung von der geschickten Bogenführung (Auf- und Abwärtsbewegung) abhängt, so ist diese die Bedingung für den schönen Ton und alle seine qualitativen wie quantitativen Eigenschaften. Die regelmäßige Schwingung der Saite verlangt eine Bogenführung, durch die der Bogen einen rechten Winkel zur Saite einhält (vom Frosch bis zur Spitze also parallel dem Stege). Die Strichstelle des Bogens liegt bei den Tönen der unteren Lagen ungefähr in der Mitte zwischen Steg und Griffbrett, in oberen Lagen liegt sie dem Stege näher (ebenso wie im Forte; im Piano nähert sie sich dagegen dem Griffbrette).

## 27. Die Bogenhaltung.

In der Bogenhaltung zeigt sich eine große Verschiedenheit bei den Geigern: sie ist die Hauptursache der verschiedenartigen Bogenführung. Dies liegt zumeist an der Stellung des Daumens und seinem Verhältnis zu den vier anderen Fingern.

Der Daumen kann mit seiner Spitze so in die Froschlücke gestellt werden, daß a) die Nagelseite an der Metallzwinge anliegt: dadurch wird die ganze Hand nach links geneigt (spitzwinklig zur Stange); b) kann er halbschräg in ihr stehen (gerade, rechtwinklige Handhaltung zur Bogenstange). Jede Art steht im Zusammenhange mit der Bogenführung durch die Armgelenke: erstere Haltung wird von der Mehrzahl der Geiger, namentlich älterer Schulen, letztere in der Joachimschen Bogenführung angewandt. Das Mittelgelenk des Daumens muß nachgiebig sein; es hat deshalb am besten eine herausgebogene Haltung.

Die Stellung der vier Finger auf der Stange, dem Daumen gegenüber, kann eine mehr herauf- oder eine herabgerückte sein, worin sich ebenfalls individuelle Auffassung geltend macht: bei heraufgerückter Stellung hat der Daumen den Ring- und Mittelfinger gegenüber, im entgegengesetzten Falle aber den Mittel- und Zeigefinger. Übereinstimmend mit der Stellung der vier Finger zum Daumen geschieht ihre Krafteinwirkung auf die Bogenstange; demnach hält bei herabgerückter Stellung der Zeigefinger mit dem Daumen den Bogen, bei heraufgerückter Stellung aber Mittelfinger und Daumen. Der kleine Finger bildet das Gegengewicht zum Zeigefinger.

Alle vier Finger müssen Fühlung miteinander haben; die Fingerspitzen dürfen nicht ausgestreckt, sondern zu der Bogenstange herangezogen werden.

## 28. Haltung des rechten Armes.

Natürliche, ungezwungene Haltung ist des guten Aussehens wegen wie auch wegen der Gelenkfreiheit nötig.

a) **Die Hand** wird durch die Haltung des Bogens (S. 30) entweder gerade stehen oder nach links oder rechts geneigt sein zur Stange; letzteres ist nur möglich am Frosch, während die Linksneigung von manchen Geigern von Frosch bis Spitze innegehalten wird (wie in der französischen Schule); die gerade Haltung (rechtwinklig zur Stange) aber, vom Frosch bis über die Mitte hinaus (an der Spitze mit Linksdrehung) wird von der Mehrzahl bevorzugt.

b) **Das Handgelenk** kann eine herausgewölbte Stellung einnehmen (herabhängende Hand) oder es kann eine eingesunkene, tiefe Stellung haben (aufwärts gerichtete Hand), oder es tritt weder nach oben noch unten hervor (die Hand dann mit dem Unterarme eine gerade Linie einhaltend).

c) **Der Unterarm** hat beim Spiele an der Spitze des Bogens eine tiefere, am Frosche eine höhere Stellung; er ist im Ellbogengelenk gestreckt oder gebeugt.

d) **Das Ellbogengelenk** darf nicht seitwärts hervorstehen (wegen des eckigen Aussehens und steifen Spiels), sondern muß dem Körper zu gedrückt werden.

e) **Der Oberarm** nimmt auf der E-Saite seine Stellung dicht am Körper, auf der G-Saite entfernt er sich von diesem; aber nicht mehr, als nötig für freie Bogenführung ist. Am Frosche hat er eine höhergeschobene Lage als an der Spitze.

## 29. Die Gelenkbewegungen (s. S. 15 Nr. 13).

a) **Das Handgelenk** kann hauptsächlich nur zwei Bewegungsarten ausführen:

1. die Beugebewegung auf- und abwärts, wobei das Handgelenk nach oben heraustritt (Wölbung) und nach unten gesenkt, eingebogen wird (Einknicken). Die Ausführung dieser Bewegung

beim Auf- und Abstrich ist verschieden: das Heraustreten des Gelenkes nach oben beim V und Einsenken beim ⊓ ist z. B. bei den Geigern der älteren Schule (Spohr, David usw.), überhaupt bei der Mehrzahl der Geiger zu finden; die umgekehrte Anwendung (Wölben beim ⊓ und Einsenken beim V) ist seltener.

2. Das „Drehen" des Handgelenks ist ein Kippen desselben nach links (beim ⊓ der Spitze zu) und rechts (beim V dem Frosche zu). Hierbei kann auch gleichzeitig zu der Spitze hin ein Einsenken, zum Frosche hin das Wölben des Gelenkes ausgeführt werden (was bis zur Kugelbewegung gesteigert werden kann). Diese Drehbewegung des Handgelenkes ist das Prinzip in der Joachimschen Bogenführung.

Die Handgelenkbewegung kommt zur Anwendung bei:

1. dem Handgelenkstrich: Fortschieben des Bogens durch eine Handgelenkbewegung (Beugen oder Drehen) ohne Mitwirkung des Unterarmes. Diese Striche haben geringe Länge aber größte Beweglichkeit.

2. der Strichverknüpfung (unhörbarer Strichwechsel), eine einmalige Bewegung des Gelenks am Ende eines Striches, um den Wechsel der Armbewegung zu vermitteln.

3. bei der Saitenbindung, zum Ausgleich und zur Vermittelung der für jede Saite besonderen Armstellung; hierfür ist die eigentliche Bewegung das Beugen (Hoch- und Tiefgehen) des Handgelenkes: Das Herauswölben führt den Bogen zur benachbarten höheren Saite, das Einsenken hebt ihn zur tieferen Saite; je schneller der Übergang ist, desto kleiner kann diese Handgelenkbewegung sein.

b) **Das Ellbogengelenk** vollführt nur eine Beugebewegung (Beugen und Strecken), die sich nach der Bogenlage (G-Saite annähernd wagerecht, E-Saite schräg) etwas modifiziert; natürlich ist diese Bewegung eine viel ausgiebigere, aber auch weniger elastische wie die des Handgelenks. Das Ellbogengelenk ist thätig direkt beim Unterarmstrich (etwa halbe Bogenlänge) und indirekt beim Saitenübergang.

c) **Der Oberarm,** im Schultergelenk beweglich, hat den geringsten Anteil an der Bogenführung, nämlich nur bei großen Strichen im unteren halben Bogen, wo er den Unterarm fortschieben

hilft; ferner in geringfügiger Weise beim Saitenübergang (namentlich bei Arpeggien).

## 30. Die Erzeugung der Klangstärke.

Die Klangstärke ist abhängig von der Weite der Saitenschwingungen und wird auf der Geige durch größere oder geringere Reibung von Bogenbezug und Saite hervorgerufen.

Die Stärke der Reibung, mithin des Klanges, wird modifiziert:

1. durch die Breite des Haarbezuges (größere oder kleinere Berührungsstelle): aufgerichtete oder mehr nach rechts umgelegte Stange (bei ganz leisem Spiel z. B. nur ein kleiner Teil des Haarbezuges in Anwendung);

2. durch größeren oder geringeren Fingerdruck auf die nachgiebige Bogenstange (namentlich vom Zeigefinger ausgeübt). Je größer die Reibung (Bezugsbreite oder Fingerdruck), desto schneller muß der Bogen weiterfließen, um das Kratzen zu vermeiden.

Durch diese beiden Faktoren wird die Verschiedenheit der natürlichen Kraft an den Bogenteilen ausgeglichen werden müssen, z. B. der stärkere Abstrich mit dem schwächeren Aufstrich; der kräftigere untere mit dem schwächeren oberen Bogenteil. Bei einem leichteren Bogen wird mehr Kraft nötig sein, als bei einem schweren usw.

(Dieser Ausgleich wird durch Übung der Gegensätze leichter erreicht; z. B. **pp** am Frosch, **ff** an der Spitze, < im Abstrich, > im Aufstrich usw.)

Der Accent kann erzeugt werden: a) durch vorübergehenden Druck des Zeigefingers; b) durch ruckweises Fortziehen des Bogens; c) durch Aufschlagen des Bogens.

## 31. An- und Absetzen des Bogens.

Das Ansetzen des Bogens kann an allen seinen Teilen derartig erfolgen, daß man ihn vor dem Tonanfang auf die Saite legt oder mit dem Tonansatz gleichzeitig den Bogenansatz verbindet (was ohne oder mit hörbarem Ansatzgeräusch begleitet sein kann). Das Absetzen ist a) ein Stillhalten auf der Saite (geräuschlos), oder b) ein Abheben von der Saite (mehr oder weniger hoch).

## 32. Einteilung der Stricharten.

Die Einteilung der Bogenstriche in Arten erfolgt von verschiedenen Gesichtspunkten aus, z. B. nach der Länge der Striche (Ganzerbogen, Halberbogen, Handgelenkstrich usw.), nach ihrer Beschaffenheit, ihrem Charakter (z. B. springend, liegend, gehämmert, weich verbunden usw.), endlich auch nach ihrem Inhalt (einzelne, sogenannte gestoßene Töne; Bindung mehrerer Töne oder beides in demselben Striche). Im folgenden geschieht die Einteilung in a) Grund- oder Hauptstricharten (Ganzerbogen-, Halberbogen- und Handgelenkstrich) und b) gemischte Stricharten.

## 33. Der Ganzebogenstrich (Armstrich).

Dieser kann von verschiedener Geschwindigkeit, Dehnung, Ausspinnung sein (je stärker, desto schneller muß er gezogen werden): der Ton muß sowohl luftig, leicht schwebend, wie auch groß, mit Muskelanstrengung herausgezogen werden können, in der verschiedensten Dehnung. Der Ganzebogenstrich kann einen Einzelton, oder mehrere gebundene Töne enthalten; er kann ferner mit dem folgenden Strich verknüpft, oder von ihm getrennt sein. Dem Ganzenbogenstrich kann ein gleicher (auch ebenso gedehnter) oder ungleicher Strich folgen. Bezüglich der Bogeneinteilung machen sich bei den Geigern zwei verschiedene Prinzipien geltend:

1. Kann man den Ganzenbogen bei verschiedenartigster Dehnung hintereinander anwenden, z. B. im mäßigen Tempo bei einer 𝅝, 𝅗𝅥, 𝅘𝅥 Note (der Bogen wird dann also in verschiedener Schnelligkeit gezogen);

2. kann man den Bogen gleichmäßig ziehen und in verschiedener Länge anwenden; so z. B. bei gleichstarken Tönen für 𝅝 = Ganzenbogen, 𝅗𝅥. = Dreiviertelbogen, 𝅗𝅥 = Halbenbogen usw. Jedenfalls ist es gut, wenn man für unbetonte Auftakte einen kleineren als den Ganzenbogenstrich verwendet.

## 34. Der Halbebogenstrich (Unterarmstrich).

Dieser kann am unteren oder am oberen wie mittleren Teile des Bogens ausgeführt werden, und zwar ebenfalls in verschiedener

Schnelligkeit, verbunden oder getrennt untereinander, mit Einzeltönen oder Bindungen. Bei gleichartig schnellen Strichen (Passagen) bevorzugt man die leichter bewegliche obere Bogenhälfte.

## 35. Der Handgelenkstrich.

a) **Liegender Handgelenkstrich.** Dies ist der beweglichste Strich; er wird daher in Passagen an Stelle des Unterarmstriches treten, wenn dieser zu hemmend, zu schwerfällig ist, besonders in sehr schneller oder sehr leiser Tonfolge; am Frosch ist dieser Strich natürlich am kräftigsten, in der Mitte und den oberen Teilen am beweglichsten.

Man kann auch den Handgelenkstrich durch Beihilfe des Unterarms verlängern.

Hierher gehört noch die früher übliche, spitze martelé-Strichart, die in ganz kurz gestoßenen äußerst festen Handgelenkstrichen an der obersten Spitze oder am Frosch ausgeführt wird (Andrücken der Stange mit dem Zeigefinger, kurzer Handgelenkstoß, danach eine den Ton scharf vom nächsten trennende Pause).

b) **Hüpfender Handgelenkstrich** (Sautillé), auch leichter Bogen genannt. Man erzielt diese Strichart in der Mitte des Bogens durch loses Schlenkern des Handgelenkes, welches bei zunehmender Schnelligkeit Bogenstange und Haarbezug in tänzelnde Bewegung geraten läßt und dadurch eine zierliche Klangwirkung verursacht.

Eine ähnliche Wirkung erzielt man bei langsamerer Tonfolge, wenn man den Bogen leicht auf die Saite niederwirft und ihn wieder hochspringen läßt, nachdem er die Saite etwas gestreift hat. Man nennt diese Art „Springstrich“, auch geworfenen Strich (spiccato). — Früher wandte man in Virtuosenstücken auch je zwei solcher Striche in demselben Bogen an, in schneller Folge und meistens bei Doppelgriffen; man nennt diese Art „Tremolo-Strich“ (Hilfsmittel: den Bogen nur vom fest aufgelegten Zeige- und kleinen Finger außer dem Daumen halten). Beispiele geben Prumes „Melancholie“, Léonards „Souvenir de Haydn“. Eine Abart des hüpfenden Striches ist auch der Arpeggio-Springstrich (bei gebrochenen Akkorden über drei oder vier Saiten ebensoviel Töne,

im gleichen Bogen gestoßen): der Abstrich ist für die Tonfolge aufwärts, der Aufstrich für diejenige abwärts. Die Hauptsache für gute Ausführung dieser Strichart ist geschmeidiges Mitführen des rechten Armes. (Beispiel: Mendelssohns Konzert, Kadenz des ersten Satzes.) Auch das „col legno", d. h. mit der umgekehrten Stange, dem Holze, ist ein Springbogen.

c) **Der Staccatostrich***. Die Staccato-Strichart entsteht durch die schnelle Folge gleich kurzer, scharf abgesonderter Handgelenkstriche in demselben Bogen. Man unterscheidet drei Arten Staccato:

1. Das feste, gehämmerte Staccato, meist im Aufstrich an der Spitze ausgeführt: bei jedem Ton ist ein scharfes Andrücken der Stange, ein kurzer Handgelenkstoß beim Loslassen und eine Pause danach nötig, in welcher dann der Zeigefinger von neuem wieder andrückt (nachgiebiges Daumengelenk): Alle Stöße müssen gleich kurz und scharf im strengen Takte folgen.

Im Abstrich wird dieses Staccato von manchen Geigern am Frosch, mit ganz umgelegter Stange und rechts herum geholtem Handgelenk durch Schütteln des letzteren ausgeführt. In der Art der belgisch-französischen Geiger führt man es im mittleren Halbenbogen derartig aus, daß man die Bogenstange nach links (dem Spieler zu) umlegt und sie kurz anreißt ohne Bewegung des (gesenkten) Handgelenkes (Hilfsmittel: nur den Zeigefinger oder außer diesem den kleinen Finger auflegen).

2. Das lose, hüpfende Staccato (volante, d. h. fliegend, flatternd). Die Ausführung dieser Strichart mit dem Handgelenk geschieht wie beim festen Staccato, nur fällt das scharfe Andrücken der Stange mittels Zeigefinger fort: dadurch ermöglicht sich das Schlenkern des Handgelenkes bei schneller Tonfolge, und folglich die hüpfende Bewegung des Bogens. Der Bereich dieser Strichart ist der mittlere halbe Bogen (nur im Aufstrich üblich).

3. Das Springstrich-Staccato. Die Behandlung des Bogens ist dieselbe wie beim einfachen Springstrich (s. S. 35), nur

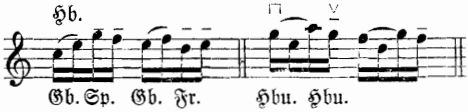
---

* Ausführlicheres enthält des Verfassers Op. 11: „Das Staccatostudium auf der Violine". Leipzig, Breitkopf und Härtel.

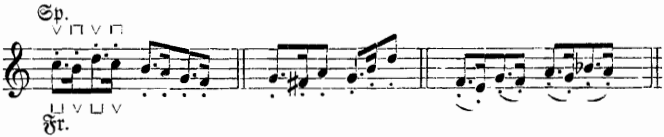
daß viele solcher Strichelchen im gleichen Bogen genommen werden. Man kann den Bogen auch derartig auf die Saite niederwerfen, daß er von selbst mehrmals wieder auf- und abspringt: durch Übung läßt sich leicht Gleichmäßigkeit und größere Zahl der Töne hierbei erzielen. Man nennt diese Manier auch „geworfenes Staccato" (à ricochet).

## 36. Die gemischten Stricharten.

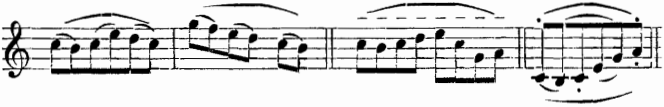
Die Grundstricharten können auf mannigfaltigste Weise ineinander übergehen und wechseln; sie können auch durch ihre Mischung mit Bindungen verschiedenste Formen annehmen, z. B. Figuren, wie die im folgenden Beispiel bezüglich der Stricheinteilung:




Ebenso die im gestoßenen punktierten Rhythmus, wie in folgenden Beispielen:



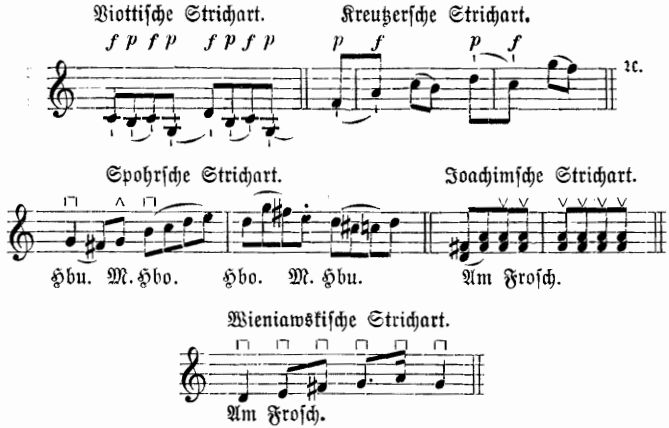

Eine große Mannigfaltigkeit weisen die Stricharten in dem gleichen Bogenstrich auf, von denen einige hier folgen:



Charakteristische Strichformen* sind z. B.:

---

* Siehe des Verfassers Op. 13: „Das Studium der Stricharten". Leipzig, Breitkopf und Härtel.




# III. Der Geigenvortrag.

## 37. Begriff des Vortrags.

„Vortrag“ ist die Kunst, eine musikalische Komposition auf Grund des guten Geschmackes schön darzustellen und im Sinne des Komponisten wiederzugeben.

Da das musikalische Kunstwerk in der Notenschrift fixiert ist, so bedingt der Vortrag außer dem technischen Können ein tieferes Verständnis der Schrift und des „zwischen den Zeilen“ zu Lesenden, denn: „Alles kann nicht in der Tonschrift bezeichnet werden“ (Marx). Dies betrifft namentlich die den Vortrag charakterisierenden „Vortragsmittel“, wie die Nuancen der Klangstärke und Accente, des Tempos usw., die wir im folgenden näher betrachten.

## 38. Nuancierung der Klangstärke.

Die Klangstärke wird durch italienische Wörter wie: piano, forte usw. bezeichnet. Diese haben aber nur relative Bedeutung und bezeichnen größere Abstufungen und Grade der Klangstärke; dasselbe ist bei den Bezeichnungswörtern und Zeichen für Zu- und Abnehmen in der Stärke (crescendo, diminuendo usw.) der Fall.

„Die Bestimmung der Stärke richtet sich zu allererst nach dem Sinn des Tonwerkes im allgemeinen.“ (Marx.)

Bewußt stark muß gespielt werden, was hervorragen soll; also Tonfolgen oder Einzeltöne, die im Zusammenhange des Ganzen eine energische, bestimmte, leidenschaftliche oder drohende Sprache führen sollen; so muß z. B. hervortreten: die Melodie vor der Begleitung (bei verschiedenen Instrumenten, wie z. B. in Duos der Melodiefaden); Höhepunkte eines Satzes; bedeutende Übergänge der Tonarten; Nachahmungen von Motiven und größeren Formgliedern; Dissonanzen usw.

„Es klingt überhaupt nichts schlechter, als wenn Dissonanzen zaghaft und unsicher gespielt oder gesungen werden. Dann sind sie einfach mißklingend.“ (Helmholtz.)

Leise gespielt muß werden, was zurücktreten soll, wie z. B. zarte, verschleierte, geheimnisvolle Tonfolgen; ferner unbedeutendere Formglieder, wie beispielsweise manche Übergänge zu Seitenthemen in großen Formen usw.

Gegensätze in der Klangstärke, ohne allmählichen Übergang, sind z. B. nötig bei leidenschaftlichem Toncharakter, oder solchen Stellen, die sich wie Frage und Antwort zu einander verhalten, bei gewissen echoartigen Nachahmungen; ferner oft, um monotonen Ausdruck zu vermeiden, bei Sequenzen (rhythmischen Wiederholungen) von Motiven, Abschnitten, Sätzen, liedartigen Teilen usw.

Das Crescendo und Decrescendo gleicht entgegengesetzte Stärkegrade aus, aber ihre Ausdehnung darf nicht zur Effekthascherei werden (Maßhalten im Nuancieren).

Nuanciert werden z. B. meistens Passagen (namentlich solche ohne Begleitung); und zwar verbindet sich hier gern das Crescendo mit der aufsteigenden, das Decrescendo mit der absteigenden Richtung

eines Laufes; doch ist darin ganz das Folgende bestimmend. So wird z. B. ein folgendes zartes Thema durch ein Decrescendo auch bei aufsteigenden Gängen vorbereitet, ein kräftiges Thema durch ein Crescendo auch bei absteigenden Gängen. Manche Passagen werden auch wieder ohne jegliche Schattierung vorgetragen, wohl aber mit ausgesprochener Accentuierung. Höhepunkte eines Satzes werden meist durch ein Crescendo vorbereitet, ebenso wichtige Modulationen (Durchführungsstellen). Gewisse melodische Schlußformeln, namentlich solche zarten Charakters, werden in der Regel Decrescendo gespielt, auch viele Rückgänge zu zarten Hauptthemen in Sonaten und Konzerten. Mit dem Crescendo verbindet sich das Stringendo am liebsten, ebenso wie das Decrescendo mit dem Ritardando; doch sind auch gegensätzliche Verbindungen häufig anzutreffen, ebenso wie der Übergang eines Crescendo in Piano, oder Decrescendo in Forte nichts seltenes ist.

## 39. Accentuierung.

Der Accent (Hervorhebung, Betonung) ordnet die Tonfolgen rhythmisch (accentlos: matt, ausdruckslos). Die Stärke der Accente richtet sich nach der allgemeinen Klangstärke wie nach dem Toncharakter (unzählige Abstufungen).

Der Anwendung, Verteilung nach, giebt es zwei Accente:

1. Grammatischer oder Taktaccent, auf den Hauptteilen des Taktes. Er ist vorherrschend in Begleitungsfiguren, in der Marsch- und Tanzmusik, bei schwungvollen, wuchtigen, schmetternden Rhythmen usw.

2. Freier, zufälliger (ästhetischer) Accent: dieser wird nach der Bedeutung der Töne in der Tonfolge verteilt, also auf schlechte wie gute Taktteile gelegt. Es können ihn z. B. erhalten:

a) Die Grenz- und Wendepunkte der melodischen Linie bei Tönen gleicher Geltung (höchste und tiefste Töne);

b) längere Töne inmitten kürzerer oder denen kürzere Töne folgen;

c) dissonante Harmonietöne; ebenso modulierende und harmonisch hervorstechende Töne (Wechselnoten, Vorhalte usw.);

d) Anfänge von Bindungen, kurzatmige Figuren nach Pausen usw.;

e) Taktrückungen, Synkopen (Accente entgegen dem Taktmaß);

f) gewisse harmonisch bedeutende Auftakte vor Themen oder deren Wiederholung;

g) Töne in Figuren, welche die Melodie andeuten (bei Arpeggien meistens die höchsten Noten), oder solche, die Bezug auf ein Thema haben.

Die Accente werden im Crescendo und Decrescendo auch diese Veränderungen mitmachen; sie werden ferner über- und untergeordnet verteilt werden müssen (Satz- und Periodenaccente).

[In der Accentuierung muß der Geiger von Anfang an ein Hauptausdrucksmittel sehen, durch welches er sich über automatenhaftes Spiel erhebt.]

## 40. Nuancierung des Tempos (Taktmäßigkeit und Taktfreiheit).

Die Tonfolgen werden durch bestimmte Zeitmaße geordnet, d. h. sie werden mit einem verschiedenen Maß (Metrum) gleichweit abstehender Einzelschläge gemessen; der Schnelligkeitsgrad dieser Schläge heißt Tempo, und das Festhalten des Tempos heißt „Taktmäßigkeit" im Gegensatz zur Taktfreiheit.

Das in der Schrift vorgezeichnete Tempo (Allegro, Adagio usw.), wie die Tempoabweichungen (Ritardando usw.) und Tempowillkür (a piacere, ad libitum) sind nur allgemeine Angaben, die der individuellen Auffassung weitesten Spielraum lassen, und die nach dem besonderen Charakter eines Stückes oder einer Stelle darin näher bestimmt werden muß. Zur genaueren Bezeichnung hat man zwar die Metronomisierung oftmals angewandt (Angabe der Taktschläge gemäß der Pendelbewegung des Metronoms, der Taktuhr); indessen hat im künstlerischen Vortrag diese Bestimmung nur Gültigkeit für das Tempo des Hauptthemas.

„Das Zeitmaß ist Ausdruck der Bewegung und Erregung." (Marx.)

Gleichbleibendes Tempo ist notwendig z. B. in der Tanz- und Marschmusik, ferner im Ensemblespiel, namentlich bei verflochtenem Stimmengewebe: es ist stets die Grundlage im Vortrage, die man nach vorübergehenden Abweichungen immer wiederzufinden bestrebt sein muß. Namentlich beim Studium pflege man streng taktmäßiges Spiel.

Die Tempoabweichungen, meist ein minimales Verschnellern oder Langsamerwerden, dürfen nicht unwillkürlich mal da, mal dort, oder nach Laune erfolgen. So werden z. B. kontrastierende Themen in großen Formen oft minimal im Tempo nuanciert: ist das zweite oder Seitenthema schneller Sätze von ruhigem, gesanglichem Ausdruck gegenüber dem lebhaften, beweglichen Hauptthema, so wird es auch etwas ruhiger gespielt; oder hat es in einem langsamen Satze bewegteren Charakter, so fordert es auch ein etwas lebhafteres Tempo. Je nach dem Tonausdruck muß man bei richtiger Gelegenheit (z. B. bei Schlußsätzen) zum Haupttempo zurücklenken. In kleinen Formen sind die Abweichungen erst recht kurz vorübergehende.

Zwischenspiele der Themen, Verbindungsläufe werden je nach ihrem thematischen Gehalt oft ein gesteigertes oder nachlassendes Tempo erhalten. Modulationssätze, bedeutende Übergänge des Tongeschlechts werden meist breiter genommen.

Auch Sequenzen von Motiven, Abschnitten usw. nuanciert man häufig durch Beschleunigen oder Langsamerwerden, namentlich wenn sie gegensätzliche Stärkegrade vorgezeichnet haben.

Sehr oft ist ein Nachlassen oder Zunehmen im Tempo nötig vor Fermaten (wenn der Übergang dahin mit Decrescendo ausgeführt wird, ist meist ein Ritardando angebracht, während umgekehrt Crescendo häufig mit Accelerando verbunden wird). Beschleunigt werden z. B. auch Läufe, die zu einem erwarteten Höhepunkte hindrängen; zögernd werden viele Schlüsse gespielt, namentlich in älterer klassischer Musik (Tartini usw.), wo sich das Ritardando am Schlusse oft auf mehrere Takte ausdehnt.

Der Geiger hüte sich jedoch vor der Manier mancher Klavierspieler, jedes Crescendo mit einem Stringendo, und jedes Diminuendo mit einem Ritenuto zu verbinden!

Zur Taktfreiheit gehören auch minimale Verlängerungen oder Verkürzungen einzelner Töne auf Kosten anderer benachbarter Töne (Abweichungen vom genauen Notenwert ohne Tempoänderung).

Es können z. B. verlängert werden: 1. accentuierte Töne in Figuren, die melodisch bedeutend sind; 2. höchste und tiefste Töne in kadenzartigen Läufen; 3. im punktierten Rhythmus (♪.𝅘𝅥𝅯 ♪.𝅘𝅥𝅯 ♪.𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯) die punktierte Note auf Kosten der folgenden, wenn der Toncharakter

zierlich, schwungvoll usw. ist (der breite, volle Notenwert würde hemmend, schläfrig wirken!), nicht aber in gesanglichen Stellen, wo durch derartigen Vortrag der Adel des Ausdrucks verloren ginge.

„Die kurzen Noten nach vorhergegangenen Punkten werden in vielen Fällen kürzer abgefertigt, als ihre Schreibart erfordert.“ (Ph. Em. Bach.)

Diese Verlängerung betrifft in der Bindung solcher Noten den Ton, im Staccato aber die Pause zwischen der punktierten und der kurzen Note.

Die Fermate bezeichnet eine willkürliche Verlängerung eines Tones oder einer Pause: ihre ungefähre Dauer richtet sich nach dem Vorangehenden, resp. dem Nachfolgenden, und wird demnach z. B. bedeutender sein, wenn sie einen sehr bewegten Satz abschließt; geringer dagegen, wo sie über kurzen Noten, Pausen oder Taktstrichen steht und nur ein momentanes Einhalten ausdrückt.

Rhythmisch freies Spiel tritt durch die Bezeichnungen wie z. B. rubato, ad libitum usw. im Solospiel ein, wo die Begleitung sich ganz nach der Hauptstimme richtet. Auf freiem Vortrag beruht auch das Recitativ und die Kadenz.

## 41. Das Legato und Staccato.

Das fließende Ineinanderübergehen der Töne, die Bindung derselben (Legato) ist die weichste Art der Tonfolge; sie läßt den Tönen ihren vollen Wert. Die Töne können aber auch ohne Lücken aneinandergereiht werden; sie können ferner in den verschiedensten Graden gekürzt, d. h. durch Pausen voneinander getrennt erscheinen (staccato = gestoßen): die Art der Kürzung ist dem Spieler überlassen und ist abhängig von dem Charakter des Tonausdruckes.

Die Bezeichnung des Staccato geschieht durch ÷, ·, ' über oder unter der Note.

Bestimmend für die geringere oder schärfere Kürzung der Noten ist: 1. die Schnelligkeit der Tonfolge (je schneller sich die Töne folgen, desto geringer kann die Pause zwischen ihnen sein); 2. der Stärkegrad: ganz starke Töne werden zu spitz bei sehr scharfer Kürzung, und leise Töne werden umgekehrt oft plump bei zu geringer Kürzung; 3. der Charakter der Tonfolge: zierlich leichter oder tändelnder, hüpfen-

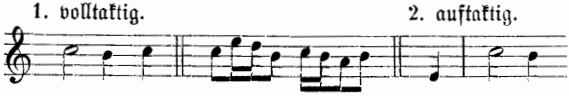
der Rhythmus, Tanz- und Marschbewegung usw. fordern schärfer pointierte Spielweise als ernste, singhafte, gemütvolle Stücke oder Stellen.

Oftmals werden die Auftakte (namentlich bei rhythmischen Schlüssen, vor Fermaten usw.) staccato gespielt, wenn die folgende gute Taktnote besonders hervortreten soll. Auch Synkopen und übergebundene Einzeltöne kürzt man sehr häufig.

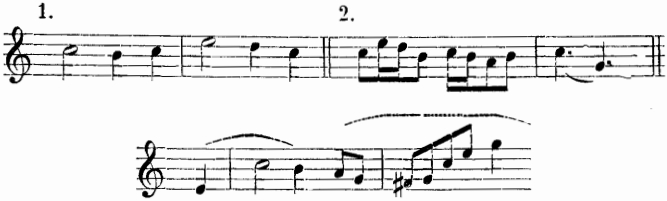
## 42. Die Phrasierung.

„Phrase" ist die zusammengehörige Tongruppe, eine musikalische Gedankeneinheit innerhalb der ganzen Form; die „Phrasierung" ist die Gliederung der Tonreihen in ihre einzelnen Phrasen, die in einem Trennen und Verbinden derselben besteht. Um richtig phrasieren zu können, muß man die Formteile, die sogenannten „Elementarformen" richtig abschätzen können. Das Hauptkennzeichen der Phrasen sind die rhythmischen Wiederholungen (bei gleichartigen Noten dagegen die tonischen Wiederholungen); diese werden Sequenzen genannt (rhythmisch genau oder ähnlich). Die Elementarformen sind:

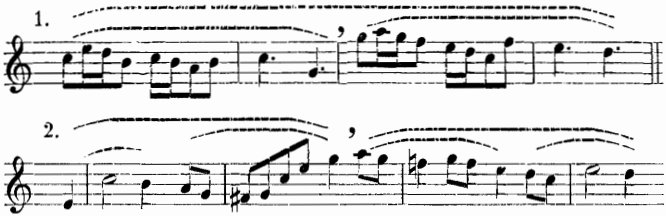
a) **Das Motiv** (der Eintakt), entweder voll- oder auftaktig:




b) **Der Abschnitt** (Zweitakt) besteht entweder aus zwei gleichen (1) oder zwei verschiedenen Motiven (2):




c) **Der Satz** (Viertakt) kann bestehen: 1. aus zwei gleichen Abschnitten (Abschnittssequenz), oder 2. zwei verschiedenen Abschnitten:




d) **Die kleine oder einfache Periode** (Achttakt) setzt sich ebenso aus zwei viertaktigen gleichen (Satzsequenz), oder zwei ungleichen Sätzen zusammen, die in ihrer Motivmischung verschiedenste Formen aufweisen, ebenso ein wechselndes oder gleichbleibendes Voll- oder Auftaktverhältnis zeigen können.

In derselben Weise ist auch die kleine zur großen Periode weiterentwickelt, die in der Liedform meistens einen selbständigen Teil ausmacht.

In großen Formen (Sonate, Konzert) bilden die Perioden Gruppen, die man als 1., 2. Thema, als Schlußsatz usw. bezeichnet: die Einteilung in solche Formglieder und ihre richtige Wertschätzung geben dem Spieler allmählich den Blick auf das Ganze, der von größter Wichtigkeit für den Vortrag im allgemeinen und die Phrasierung im besonderen ist.

Nicht immer und überall beruht die Form auf der Zweiteilung; es treten auch oft unregelmäßige Bildungen auf, z. B. die durch Einfügung gerader oder ungerader Taktzahl entstehenden Erweiterungen, oder durch Weglassen, Zusammenziehen von Gliedern entstehende Verkürzungen usw.

Auch dreitaktige Einheiten (ungerader Rhythmus) sind nicht selten anzutreffen: man kann sie leicht an ihren Sequenzen erkennen.

Das Mittel, um die Phrasen zu trennen, ist die Pause (Cäsur-Einschnitt genannt), auch bei gestoßener Spielweise der Töne einer Phrase (hierbei als Cäsur dann eine schärfere Pause nötig).

Größere Formteile wie Sätze und Perioden verlangen zumeist eine schärfere Begrenzung (die alten Meister aus Bachs Zeit setzten selbst bei Teilschlüssen anstatt der Pause meist die entsprechend große Note, die natürlich gekürzt werden muß). Gewisse Toncharaktere

verlangen schärfer hervortretende Phrasierung (z. B. schwunghafte, energische, tanz- und marschartige Rhythmen; ebenso viele Passagen); andere dagegen, wie z. B. zarte, gesangliche Themen, vertragen diese nicht, da sie dadurch in ihrem Fluß gehemmt, zerstückelt werden.

## 43. Klangfärbung, Gesanglichkeit, Technik.

Wie die Anwendung der vorstehenden Vortragsmittel dem Geschmack und der Einsicht des Geigers überlassen sind, so ist es auch bei einigen anderen zur Vortragskunst gehörenden Gegenständen der Fall.

Vorerst ist die Klangfärbung zu erwähnen: diese ist z. B. meistens dem Spieler überlassen in der Wahl der Saiten (die untereinander deutlich abstechende Klangfarbe haben), ferner der Lagen (hohe Lagen von einer etwas gepreßten, eigentümlichen Klangfarbe gegenüber der volleren Tiefe) und der Stricharten (zierlich, breit, hohl, voll, hüpfend, hämmernd usw.), zu denen auch das vom Komponisten vorgeschriebene „sul ponticello“ (nahe dem Stege) und „sulla tastiera“ (auf dem Griffbrette) gehören. Oft vorgeschriebene besondere Klangeffekte sind ferner das pizzicato und das con sordino (mit Dämpfer).

Von den gesanglichen Mitteln zur Beseelung des Geigenvortrags sind „Durchgleiten“ (Portamento) und „Bebung“ die hauptsächlichen; sie dürfen nur nicht zum gewohnheitsmäßigen Seufzen und Heulen ausarten, wenn sie wirksam sein sollen.

Die Technik im ganzen ist der Apparat, der alle Vortragselemente zur Geltung bringt und zwar auf möglichst schöne und vollendete Weise im Dienste des Kunstwerkes.

„Die Virtuosität ist nur dazu da, daß der Künstler im stande sei, alles zu können, was er will.“ (F. Liszt.)

## 44. Über Vortrag im ganzen.

Die Vortragsmittel erhalten ihre Bedeutung erst richtig im Rahmen der ganzen Form; diese allein bestimmt die einheitliche Verwendung aller Mittel nach ihrem Gesamtgepräge, ihrer Charakteristik und ihrem Stil. So wird sich die Nuancierung der Klangstärke und Accente, die Art des Staccato in vorherrschend zarten, träumeri-

schen oder verschwommenen Stücken sehr zu mäßigen haben; andere Stücke, die in ihrem Grundcharakter leidenschaftlich, groß, packend ernst sind, werden demgemäß große Kontraste, viel Licht und Schatten in Nuancierung fordern.

„Wie ein Deklamator oder Redner den Inhalt seines Vortrages in successiver Weise zu entwickeln und durch die Art seiner Darstellung dafür zu sorgen hat, daß der aufmerksame Hörer am Schlusse eines harmonischen Gesamteindruckes teilhaftig geworden ist, so muß auch der Vortragende einer Tonschöpfung durch verständiges und abwägendes Entfalten und Verketten der einzelnen Teile derselben den Hörer in den Stand setzen, sich ein von der Notwendigkeit der Zusammengehörigkeit jener Teile, d. h. von der Individualität der Komposition überzeugendes Gesamturteil am Schlusse bilden zu können. Hier liegt auf Seiten des Vortragenden das Geheimnis des Erweckens einer Stimmung im verständnisvollen Hörer, nicht in der Entwicklung einer, wenn auch noch so großen, äußeren Virtuosität, welche nur als die freilich unerläßliche Vorbedingung jeder Kunstleistung anzusehen ist.“ (O. Klauwell.)

---

# IV. Vom Geigenstudium und Unterricht.

## 45. Ziele, Talent.

Das Ziel alles Unterrichts wie alles Studiums ist das technische und musikalische Können, die Selbständigkeit und Meisterschaft des Spielers. Voraussetzung dafür ist: Talent, Fleiß und ein guter Unterricht.

Das Talent, die Begabung (Anlage) besteht sowohl in gewissen Fähigkeiten des Ohres (Empfänglichkeit für feinere Tonabstufungen; namentlich aber das Taktgefühl, Taktbewußtsein) wie in den Fähigkeiten für das specielle Instrument (normales Verhältnis der Hand-, resp. Armteile, Gelenkigkeit derselben). Die Anlage kann mehr oder weniger glänzend sein, oder sie kann erst im Laufe der Zeit durch

einen guten Unterricht geweckt und ausgebildet werden. Vor allem ist es der Fleiß und die Aufmerksamkeit wie das Gedächtnis des Schülers, die ihn immer weiter bringen werden. Der eiserne, zur Gewohnheit gewordene Fleiß kommt hauptsächlich im häuslichen täglichen Üben zum Ausdrucke.

## 46. Das Studium.

Die Art und Weise zu üben (das „Wie", nicht das „Was") kennzeichnet die Verständigkeit und musikalische Einsicht des Geigers; und wenn irgendwo Geistesgegenwart nötig ist, so ist es hier der Fall. Es betrifft dies:

1. die Wachsamkeit des Ohres bei allen Einzelheiten (Reinheit und Schönheit jedes Einzeltones sowie der Einzeltöne in der Tonfolge);

2. die Aufmerksamkeit auf sich bezüglich vorschriftsmäßiger Haltung, richtiger Fingerstellung, Bogenhaltung usw.

„Üben" heißt: etwas so oft wiederholen, bis es geht, d. h. keine Schwierigkeit mehr macht und zur möglichst größten Vollkommenheit gefördert ist.

Dieses fruchtbringende Üben kann nur dadurch erreicht werden, daß es stets langsam geschieht (ohne Rücksicht auf das vorgezeichnete Tempo); und zwar nimmt man erst die kleinsten Teile (Takte) vor, um nachher diese zu Gruppen (Abschnitten, Sätzen usw.) zu verbinden. Durch derartiges Studium der Einzelheiten und den darauf folgenden Zusammenhang derselben durchdringt man einzig und allein die großen Formen, auch fördert man damit wesentlich das Auswendigspiel. Durch öfteres Überspielen im Zusammenhange findet der Geiger auch bald heraus, was verbesserungsbedürftig ist; Abschliff und Sicherheit des Gelernten werden dann öftere Wiederholungen zuwegebringen.

Um seine Haltung, die Bogenführung usw. kontrollieren zu können, spielt man ab und zu vor einem größeren Wandspiegel; Anfänger werden auch oft noch andere Hilfsmittel beim Studium nötig haben, z. B. wenn der Oberarm und Ellbogen zu sehr an der Bogenführung beteiligt sind, wendet man das Festbinden desselben am Körper mittels einer Schnur an; ferner markiert man

im Anfang eines rationellen Bogenstudiums die Bogenteile (Hälfte, Viertel) durch kleine Papierstückchen auf der Stange usw. Auch das leise, gleichmäßige Treten des Taktes (nicht lautes Zählen), also das Festhalten gleicher Zeitschläge ist bei zusammenhängendem Spiel ein Hilfsmittel (leise mit der Fußspitze bei feststehendem Hacken), das bis zur Erlangung eines vollständigen, d. h. zuverlässigen Taktbewußtseins benutzt werden muß.

## 47. Über Geigenunterricht.

Jeder Unterricht, der erfolgreich sein will, muß auf geschlossenen Lehrprinzipien beruhen. Das einheitliche Band derselben bildet die „Methode“: der Wert einer Methode läßt sich nur nach dem Maßstabe der Natürlichkeit ihrer Begründung und Folgerichtigkeit der Lehrgegenstände (Technik, Vortrag usw.), ferner der Art des langsamen Fortschritts und der individuellen Behandlung des Schülers bestimmen.

Von den Unterrichtsstufen ist die Elementarstufe die wichtigste, weil sie grundlegend für das ganze Spiel ist; was hier verdorben wird, ist später oftmals nicht mehr gutzumachen, sei es nun in der linken Hand oder auch in der Bogenführung. Die Hauptbedingungen im Anfangsunterricht sind: das langsame Fortschreiten und das Genaunehmen aller Kleinigkeiten.

Wie im Elementarunterricht die musikalische Elementarlehre mit den praktischen Übungen untrennbar verbunden ist, so muß auch auf höheren Unterrichtsstufen in dem Streben nach Technik nicht die musikwissenschaftliche Fortbildung versäumt werden, damit gleichzeitig ein tieferes Kunstverständnis des Schülers angebahnt wird, was ihn vor oberflächlichem Virtuosentum schützt.

---

# V. Abriß der Geschichte des Geigenspiels.

## 48. Anfänge.

Die Entwicklung des kunstmäßigen Geigenspiels erfolgte erst seit dem Beginne der selbständigen Instrumentalmusik, also im 17. Jahrhundert. Die ersten Kompositionen waren (außer Transkriptionen von Gesangswerken) Sonaten (d. h. die Solosonate alten Stils, die sich bald in Kirchen- und Kammersonate teilte, in der Form der Suite). Die Technik war, wie bei allen Anfängen, eine beschränkte und erstreckte sich nur auf die erste Lage; als Begleitinstrument war lange Zeit die Orgel üblich, da die kunstmäßige Solomusik nur in der Kirche gepflegt wurde.

Als bedeutender Instrumentalkomponist gilt aus jener Zeit: Giov. Gabrieli (Mitte des 17. Jahrhunderts); als Geiger jener Epoche sind bekannt: C. Farina (um 1630), Fontana († 1630), G. B. Vitali († 1692), Bassani († 1716, Lehrer Corellis), Torelli, Ant. Veracini u. a. In Deutschland: Th. Baltzar († 1663), F. H. Biber († 1698) usw.

## 49. Epoche Corelli, Tartini.

**Arcangelo Corelli** (1653—1713), in Rom lebend, ist der erste klassische Violinmeister und Begründer der gediegenen römischen Schule. Von seinen Schülern sind bekannt: Somis († 1763), Geminiani († 1762, der Verfasser der ältesten Violinschule), P. Locatelli († 1764, der Vorläufer Paganinis), Tessarini u. a.

**Giuseppe Tartini** (1692—1770), in Padua wirkend. Er zeigt gegenüber Corelli eine bedeutend entwickelte Technik (Doppelgriffe, Lagenspiel usw.). Seine Sonaten sind von großer Wichtigkeit für den Gesangssatz der Geige; die Passagen sind wuchtig; sie verlangen und befördern Breite des Bogenstrichs. Von seinen zahlreichen Schülern sind die bedeutendsten: Bini, P. Nardini († 1793), Ferrari, Pugnani († 1803), J. G. Graun († 1771).

Die beiden großen Meister Corelli und Tartini zeigen in ihren Kompositionen Einfachheit, Klarheit und Größe, edlen Ausdruck und Gesangsmäßigkeit der Violinbehandlung. Bei Tartini ist die Färbung eine glänzendere. Beide aber, wie überhaupt die Mehrzahl der damaligen Geigenkomponisten, haben die Strenge des kirchlichen Pathos an sich, weshalb es für das moderne Musikempfinden anfänglich etwas schwer ist, an der eigenartigen Melodik und Harmonik dieser Meister (namentlich Corellis) vollen Gefallen zu finden. Den Übergang zur modernen Melodik vermittelte Nardini.

Zeitgenossen obiger Meister sind u. a.: Ant. Vivaldi († 1743), der Verbesserer des Konzertes, Fr. M. Veracini († 1750), Giardini, Fiorillo († 1812, Etüden), A. Rolla, A. Lolly († 1802, moderne Virtuosität zeigend), Campagnoli († 1827) usw. — In Deutschland ragen hervor: J. G. Pisendel († 1755, Schüler Torellis), Frz. Benda († 1786), C. Haack († 1819), Stamitz († 1761), Cannabich († 1798), Fränzl, Eck, Leop. Mozart († 1787) usw. — In Frankreich: Senaillé († 1730), J. M. Leclair († 1764, Schüler von Somis), P. Gaviniés († 1800, Etüden).

## 50. Die Epoche Viotti—Rode—Kreutzer.

Corelli und Tartini sind die Koryphäen des älteren klassischen Geigenspiels, die der Epoche Bach—Händel zuzählen; wie sich zu den letzteren beiden Meistern ein Jos. Haydn und W. A. Mozart verhalten, so verhält sich auch das Dreigestirn Viotti—Rode—Kreutzer zu den Begründern des klassischen Geigensatzes.

**Giov. Batt. Viotti** (1753—1824), dessen Wirksamkeit sich hauptsächlich auf Paris erstreckte, ist der erste große Meister des modernen Violinkonzertes (Haydnscher Satzbau; Kontraste der Passage und Kantilene, wovon erstere stets schwungvoll und feurig, letztere immer edlen Ausdrucks ist). Seinem Spiel wurde glänzender, schöner Ton, sowie eine schwungvolle, reiche Bogentechnik nachgerühmt.

Von Viottis Schülern ist am bedeutendsten:

**Pierre Rode** (1774—1830), ebenfalls hauptsächlich in Paris wirkend. Seine Melodik ist Mozart näherstehend und einschmeicheln-

der als diejenige Viottis wie auch Kreutzers. An seinem Spiel wurde edle Gesangsmäßigkeit und glänzende Technik gerühmt.

**Rudolf Kreutzer** (1766—1831, Paris). Seine Kompositionen enthalten viel virtuose Elemente (im gediegenen Sinne); sie zeichnen sich durch kühne Fingertechnik (Sprünge usw.) und durch eine sehr langatmige Bogenführung aus, weshalb sie für jeden Geiger unentbehrlich sind (Konzerte und Etüden, letztere „das tägliche Brot" eines jeden Violinisten). Die bekanntesten seiner Schüler sind Rovelli († 1838), Lafont, Artôt, Massart († 1892).

Der französische Meister, der gleichzeitig mit Rode und Kreutzer wirkte (gemeinsame Verfasser einer Violinschule) und diesen beigezählt wird, ist Frç. Baillot (1771—1842), ein bedeutender Geigenkomponist und Lehrer (Schüler u. a: Habeneck, Mazas † 1849).

## 51. Paganini und Spohr (modernes Geigenspiel).

**Nicolò Paganini** (1784 [nach Riemann 1782]—1840), der glänzendste Vertreter des Virtuosentums bis heute, nimmt eine isolierte Stellung unter den großen Geigenmeistern ein. Er brachte die Technik der Geige auf eine nicht mehr zu steigernde Höhe, aber ohne sie in den Dienst der wahren Musik zu stellen. In seinem Spiel soll das Verblüffendste die fabelhaft leichte Überwindung der größten Schwierigkeiten, wie auch sein dämonisch leidenschaftlicher Vortrag gewesen sein. Nachahmer Paganinis sind: H. W. Ernst († 1865, der neben glänzender Virtuosität aber mehr Gemüt besitzt) und Ole Bull († 1880).

Von größtem Einfluß ist Paganini auf die französisch-belgische Geigerschule geworden (Neigung zu äußerlicher Virtuosität). Diese wird vertreten in den Namen:

Ch. de Bériot (1802—70): glänzend, aber leicht. Sein Schüler Henri Vieuxtemps (1820—81): solider und technisch komplizierter in seinen Kompositionen.

Henri Wieniawski († 1880, Schüler Massarts), H. Léonard († 1890), D. Alard († 1888) und sein Schüler Pablo Sarasate (geb. 1844), E. Sauret usw.

Dieselbe Richtung verfolgten auch Bazzini, M. Hauser usw.

Auf dem Gebiete des gediegenen musikalischen Geschmacks ist nächst Viotti am hervorragendsten:

**Louis Spohr**, der Begründer der ersten bedeutenden deutschen Geigerschule (1784—1859, hauptsächlich in Cassel wirkend). Die virtuos gesteigerte Technik dient bei ihm ganz der gehaltvollen musikalischen Idee. In harmonischer Beziehung gestaltete er seine Sätze reifer als Viotti und namentlich Rode und Kreutzer, auch haben die einzelnen Sätze wie das Ganze größere Stimmungseinheit. — Die Begründung seiner eigenartigen Spielweise enthält seine große Schule.

Als Lehrer hat Spohr großartige Erfolge gehabt; unter seinen Schülern sind die bedeutendsten:

Ferd. David († 1873), der seinerseits viele vortreffliche Geiger ausbildete (Leipzig) u. a.: Aug. Wilhelmj (geb. 1845); ferner Hubert Ries († 1886), Bott usw.

Zeitgenossen Spohrs auf gediegenem Gebiete sind u. a.:

L. W. Maurer († 1878), Bernh. Molique († 1869, Schüler Rovellis), Jos. C. Lipinski († 1861), Ferd. Laub († 1875).

Als bedeutender Lehrer der Wiener Schule ist Jos. Böhm zu nennen († 1876, Schüler Rodes), der außer Meistern wie G. Hellmesberger († 1873), J. Dont, E. Singer usw. vor allem heranbildete:

**Joseph Joachim*** (geb. 1831), den berliner Meister und eigentlichen Nachfolger Spohrs, der gleich bedeutend als ausübender Künstler, Geigenkomponist und Lehrer ist, und dessen Spiel- und Lehrweise in Deutschland wie auch in anderen Ländern vorherrschend geworden ist.

---

* Ausführliches über ältere wie neuere Meister des Geigenspiels enthält Wasiliewskis „Die Violine und ihre Meister" (Breitkopf und Härtel).

# VI. Übersicht der Geigenlitteratur.

## 52. Die klassische Violin-Solosonate.

### Aus der Periode vor Corelli

sind neu herausgegeben:

Vitali, Tom., Ciacona (David: Hohe Schule).
Biber, H. J. F., 6. Sonate (David: Hohe Schule).
Veracini, Ant., 2 Sonaten (G. Jensen).
Corelli, A., Op. 1—6, Sonaten, herausg. von Chrysander und Joachim (London).
—— 6 Sonaten (Witting).
—— Op. 5. 12. Sonate D-Moll (Alard). [Schott.]
—— 1. Sonate D-Dur (Hellmesberger). [Kistner.]
—— Sonate C-Dur (Hepworth). [Ries u. Erler.]
—— Folies d'Espagne (Variationen). (David.)

### Nachfolger Corellis:

Geminiani, F., 2 Sonaten (Witting).
—— Sonate C-Moll (David).
Vivaldi, Ant., Sonate (David).
Veracini, Fr. M., Sonate E-Moll (David).
—— Sonate G-Moll (Wasielewski).
—— 3 Stücke aus Violinsonaten (Wasielewski).
—— Preludio und Corrente (Wasielewski).
Senaillié, J. B., 2. Sonate (Alard).
Locatelli, P., Sonate da camera (David).
—— Op. 6 Nr. 3. Sonate H-Dur (Riemann).
—— Le labyrinthe (Alard).
—— 8 Capriccios (Witting).
Francoeur, F., 4. Sonate (Alard).
Guillemain, G., Op. 1. Sonate (Alard).
Mondonville, J. de, Op. 4 u. 5: Sonaten (Alard).

Tartini, G., Op. 1. 3 Sonaten (Holmes).
—— 6 Sonaten (Léonard).
—— 10. Sonate (Alard).
—— 2 Sonaten G-Dur und A-Moll (Wasielewski).
—— Sonate D-Dur (David).
—— Sonate G-Moll u. Teufelstriller-Sonate [Peters]. Letztere auch herausgegeben von Alard, Léonard, Witting, Vieuxtemps, Volkmann; mit Klavier oder Orchester auch v. Albert Becker [Breitkopf u. Härtel].
—— L'art de l'archet (Kunst der Bogenführung) von David.

## Nachfolger Tartinis:

Ferrari, D., 2. Sonate (Alard).
Porpora, N., 1. u. 9. Sonate (Alard).
—— Sonate G-Dur (David).
Leclair, J. M., 3. u. 6. Sonate (Le tombeau) (Alard), letztere auch von David.
—— 5 Stücke (David).
—— Chaconne — Sarabande — Gavotte (David).
Fiorillo, F., Sonate (de Fontaine).
Stamitz, J., Caprice (David).
—— 2 Divertiments (Alard).
Nardini, P., Sonate B-Dur (Alard).
—— Sonate D-Dur (David) auch Ed. Peters.
Gaviniés, P., 2. Sonate (Alard).
—— Sonate (David).
Pugnani, G., 3 Sonaten (Witting).
—— 1. Sonate (Alard).
Lolli, A., 6. Sonate (Alard).
Manfredi, 6. Sonate (Alard).
Rust, F. W., 2 Sonaten (David).
Pichl, W., Capricen (Witting).
Boccherini, L., 3. Sonate (Alard).
Borghi, L., Op. 5. 1. Sonate (Alard).
Barbella, 2. Sonate (Alard).
Dauvergne, 2. Sonate (Alard).
Robineau, A., 3. Sonate (Alard).

Bach, J. S., 6 Solosonaten [Breikopf u. Härtel u. a. Ausgaben], mit Klavierbegleitung von Rob. Schumann, zu den Sonaten 1, 4 u. 6 auch von Alard, zur Chaconne von Mendelssohn (Orchesterbegleitung von A. Wilhelmj).

—— 4 Violinkonzerte (Hermann, David).

(Die 6 Klavier-Violinsonaten Bachs gehören der Ensemble-Musik an.)

Händel, G. F., 6 Sonaten (Sitt).

—— 3 Sonaten (G. Jensen).

—— Sonaten A-Dur (David), G-Moll und D-Dur (Alard).

—— 6 Violinsonaten (Gevaert und Colyns).

Eine vorzügliche Sammlung einzelner Stücke alter Meister ist unter dem Titel „Aus alten Zeiten" von H. Wehrle herausgegeben [Breitkopf u. Härtel].

## 53. Das Violinkonzert.

### A. Konzerte der gediegenen Geigerrichtung.

Viotti, G. B., Konzerte Nr. 20—29 (Hermann). Nr. 22 [Breitkopf u. Härtel], Nr. 23, 28, 29 in vielen Ausgaben.

Kreutzer, R., Konzerte. Nr. 1, 2, 4—12 [Peters]. Nr. 16, 17 [Breitkopf u. Härtel]. Nr. 13, 14, 18, 19 in mehreren Ausgaben.

Baillot, P., Konzerte. Nr. 3, 5—8 [Breitkopf u. Härtel]. Nr. 4, 6, 8, 9 [auch bei Peters].

Rode, J. P. J., Konzerte. Nr. 1—6 [Peters]. Nr. 1 und 10 auch von Singer. Nr. 4, 6, 7, 8 in vielen Ausgaben (David, Grünwaldt usw.). Nr. 11—13 [Schlesinger].

Spohr, L., Konzerte. Nr. 1 [Breitkopf u. Härtel]. Nr. 2 (David). Nr. 3 (Petri). Nr. 4 [Simrock]. Nr. 5 [Peters]. Nr. 6, 7, 8, 9, 11 in verschiedenen Ausgaben (Auer, David, Sitt usw.). Nr. 10 [Peters]. Nr. 12 [Schlesinger]. Nr. 15 [Schuberth].

Maurer, L., Konzerte. Nr. 1 (Op. 32) [Breitkopf u. Härtel]. Nr. 2 [Peters].

Lipinski, Ch., Konzerte. Nr. 4 [Hofmeister]. Op. 21, Militär Konzert [Breitkopf u. Härtel].

Ries, H., Konzert E-Moll (Op. 13) [Breitkopf u. Härtel].

Molique, B., Op. 1. Konzertino, Konzert Nr. 2, 3, 5 [Breitkopf u. Härtel]. Nr. 4 [Haslinger].

Joachim, J., Konzert (Op. 3). Konzert in ungarischer Weise (Op. 11) [Breitkopf u. Härtel].

Sitt, H., Konzert Op. 11 [Breitkopf u. Härtel]. 2. Konzert Op. 21 [Leuckart].

### B. Konzerte der virtuosen Geigerrichtung.

Ernst, H. W., Konzert D-Dur (Op. 12) [Litolff]. Fis-Dur (Op. 23) [Breitkopf u. Härtel].

Paganini, N., Konzert D-Dur [Peters]. Glöckchen-Konzert [Breitkopf u. Härtel].

Bériot, Ch. de, 10 Konzerte [Schott].

David, F., Konzerte: Op. 10 (E-Moll), Op. 17 (A-Moll), Op. 35 (D-Moll) [Breitkopf u. Härtel].

Alard, D., 2. Konzert (Op. 34) [Schott].

Bazzini, A., Konzertino (Op. 14) [Breitkopf u. Härtel]. 4. Konzert (Op. 38) und Militärkonzert (Op. 42) [Schott].

Léonard, H., 1. Konzert (Op. 10) [Litolff]. 2. Konzert (Op. 14) und 5. Konzert (Op. 28) [Schott].

Vieuxtemps, H., Konzerte. Nr. 1 E-Dur (Op. 10) [Schott]. Nr. 2 Fis-Moll (Op. 19) [Peters]. Nr. 3 A-Dur (Op. 25) [Kistner]. Nr. 4 D-Moll (Op. 31) [André]. Nr. 5 A-Moll (Op. 37) [Bote u. Bock].

Wieniawski, H., Konzert D-Moll (Op. 22) [Schott].

### C. Konzerte der Instrumentalkomponisten.

Hierher gehören die Violinkonzerte von Mozart, L. v. Beethoven, Weber, Mendelssohn, M. Bruch, Brahms, Saint-Saëns usw.*

## 54. Das Violin-Solostück.

Auch die vielen Solostücke für die Geige (Charakterstücke, Notturnos, Romanzen; ferner Tanz- und Marschstücke wie Mazurken,

* Ausführliche Angaben enthält der „Führer durch die Violin-Litteratur" von Tottmann (Schuberth u. Co), sowie das Verzeichnis der Breitkopf u. Härtelschen Violinbibliothek.

ungarische Tänze usw.; oder Phantasien, Airs variés usw.) kann man ebenfalls wie die Konzerte gruppieren; so z. B. zählen zu den Soli der gediegenen Geigerrichtung die Rodeschen Airs variés, die Spohrschen Salonstücke, die Joachimschen Variationen usw.; zu denen der virtuosen Richtung: die Bériotschen Airs variés, die Vieuxtempsschen, Davidschen Salonstücke, die Paganinischen Virtuosenstücke usw. Zu den von Instrumentalkomponisten gesetzten Solostücken gehören z. B. die Beethovenschen, Bruchschen Romanzen, ferner die vielen Solostücke moderner Meister; dazu kommt noch eine Anzahl guter Transkriptionen, wie z. B. die Brahms-Joachimschen ungarischen Tänze, Chopinsche Nocturnos (Wilhelmj, Sarasate) usw.

## 55. Das Violinduett und die Klavier-Violinsonate.

Das Violinduett ist von den meisten Geigenkomponisten gepflegt worden; es war von Haydn-Mozartscher Zeit an bis über Spohr hinaus eine Hauptart für das Ensemblespiel, während man in neuerer Zeit die wichtigere Klavier-Violinsonate mehr bevorzugt. Die bedeutendsten Duette gehören der Mittel- und Oberstufe im Geigenspiel an, z. B. die von Haydn, Mozart, Viotti, Rode, Maurer, Ries, Spohr, Hauptmann, Molique usw. Auf dem Gebiete der Klavier-Violinsonate ist eine Fülle der herrlichsten Musik vorhanden von fast allen großen Meistern, wie Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Brahms usw.

## 56. Das Studienmaterial.

### A. Schulen.

Von den historisch wichtigen großen Schulen ragen hervor diejenigen von Leopold Mozart, Campagnoli, Rode-Kreutzer-Baillot, Baillot (L'art du Violon), de Bériot, Mazas, Spohr, David. Von neueren Schulen ist die größte die vortreffliche Singer-Seifrizsche. Daneben giebt es so viele neuere „Elementar-Violinschulen", daß es nicht möglich ist, hier alle namhaft zu machen (siehe die auf voriger Seite angeführten „Litteraturführer").

## B. Etüden.

Von den Etüden zur Elementarstufe seien angeführt die von F. Hermann Op. 20 [Peters], H. Kayser Op. 20 [Cranz], Langhans Op. 5 [Hofmeister], J. Dont Op. 37 [Leuckart], R. Scholz Op. 3 u. 8 [Breitkopf u. Härtel). Die klassischen Geigenetüden und -Studien gruppieren sich der Schwierigkeit nach:

Kreutzer, R. 40 (42) Etüden [Breitkopf u. Härtel u. a. Ausgaben].
Rode, P. 24 Caprices (in verschiedenen Ausgaben).
Fiorillo, F. 36 Caprices (in verschiedenen Ausgaben).
Tartini. L'art de l'archet [André].
Gaviniés, P. 24 Matinées [Litolff].
Dont, J. Op. 35. 20 Etüden [Leuckart].
Bach, J. S. 6 Solosonaten [Breitkopf u. Härtel u. a. Ausgaben].
Paganini, N. 24 Caprices [Breitkopf u. Härtel].

Daneben stehen noch viele Ergänzungswerke von Meistern wie Mazas, Rovelli, Alard, David, Ernst, Lipinski, Laub, Petri, Sauret, Wieniawski und vielen anderen.

# Anhang.

## Breitkopf & Härtels Violinbibliothek.

Nach Gruppen geordnet.

Die Preise sind bei jeder Gruppe angegeben, die der Volksausgabe bleiben unberührt.

## Für eine Violine.

Der Schwierigkeitsgrad ist bei jedem Werke angedeutet:

l = leicht, zl = ziemlich leicht, m = mittel, zs = ziemlich schwer, s = schwer.

### Schulen.

**Campagnoli,** Op. 21. Neue Methode der fortschreitenden Fingerfertigkeit. 10 *M.*

**Campagnoli,** Op. 21 Theil I. Die Anfangsgründe in der Musik, Hauptregeln über Stimmen, Bogenführung u. s. w. 3 *M.*

**David,** Violinschule. (Deutsch-franz.) 18 *M.*

Theil I. Der Anfänger. 8 *M.* Siehe auch VA. 1450.

Theil II. Der vorgerückte Schüler. 10 *M.* Siehe auch VA. 1451.

**David,** Violin-School. (Violinschule.) (Deutsch-engl.) 18 *M.*

Theil I. 8 *M.* Siehe auch VA. 1452.

Theil II. 10 *M.* Siehe auch VA. 1453.

**David,** Violinskole. (Violinschule.) (Dänisch.) 5 Kronen.

**Hering,** Op. 13. Elementar-Violinschule. 2 *M.* Siehe auch VA. 470.

**Kastner,** Elementarschule mit einem Anhange von Übungsstücken. 2 *M.*

**Klenck,** Violinschule. 7 Hefte je 3 *M.*

**Lehmann,** Op. 20. Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule. 4 *M.* Siehe auch VA. 1559.

**Papini,** Op. 57. Violinschule. 10 *M.*

Theil I. Elementar-Übungen in der 1. Lage. 3 *M.*

Theil II. Übungen für die verschiedenen Lagen. 3 *M.*

Theil III. Übungen für die verschiedenen Stricharten. 3 *M.*

Theil IV. Übungen, um besonders die Fertigkeit der linken Hand zu entwickeln. 3 *M.*

**Rode, Kreutzer** und **Baillot,** Violinschule. 3 *M.*

**Scholz,** Op. 3. Schule des vollständigen Lagenspiels. 3 *M.*

**Scholz,** Op. 7. Schule des vollständigen Doppelgriffspiels. 3 *M.*

# Studienwerke und kleinere Vortragsstücke.

Je 1 ℳ, mit † bezeichnet 2 ℳ, mit †† 3 ℳ.

zs **Alard**, Op. 18. 10 charakteristische Studien. Siehe VA. 948.
zs-s **Bach, J. S.**, 6 Sonaten. (Hermann.) Siehe VA. 1376.
**Bach**, Werke für Kammermusik. Gesammtausgabe für den praktischen Gebrauch:
zs-s Lfg. I. 3 Sonaten. G m., H m., A m.
zs-s Lfg. II. 3 Sonaten. D m., C., E.
m **Campagnoli**, Op. 10. 6 Fugen. Heft I.
m Heft II.
m-zs **Campagnoli**, Op. 12. 30 Präludien. †
s **Campagnoli**, Op. 17. 246 Phantasien und Kadenzen. ††
m **Campagnoli**, Op. 18. 7 Divertissemente. †
**Campagnoli**, Op. 20. 101 leichte und fortschreitende Stücke, mit Viol. ad lib.:
l Heft I. †
zl Heft II. †
m **Campagnoli**, 20 Etüden a. d. Violinschule. (Schradieck.) †
s **Carri**, Op. 1. Phantasie-Caprice, G m.
zl-zs **Carri**, Spezialstudien. Tägliche Übungen durch alle Lagen. ††
zl-zs **Centola**, 24 kleine melodische Studien. Heft I. ††
zl-zs Heft II. ††
l **Centola**, Technik des Violinspiels. Elementarstufe. Theil I. ††
zl Theil II. ††
m Theil III. ††
l-zs **Dannreuther**, Tonleiter- und Akkord-Studien. ††
zs **David**, Op. 39. Dur und Moll. 25 Etüden, Capricen und Charakterstücke. Heft I. ††
zs Heft II. ††
l-zl **David**, Op. 44. Zur Violinschule. 24 Etüden für Anfänger. (I. Lage.) Siehe VA. 1231.
l-zl Heft I. ††
zl Heft II. ††
zl **David**, Op. 45. Zur Violinschule. 18 Etüden, mit Benutzung der höheren Lagen. Siehe VA. 1428.
zl Heft I. ††
zl Heft II. ††
l **David**, Charakterstücke. Übungen in der 1. Lage. Siehe VA. 1520.
m **David**, Lagenübungen. (2.—7. Lage.) Siehe VA. 1521.
zs **Eller**, Op. 6. Serenade aus Don Juan von Mozart, Choral und Chor der Gefangenen a. Die Hugenotten v. Meyerbeer. Transkription.
s **Eller**, Op. 11. 2 Konzert-Etüden.

| | |
|---|---|
| l | **Haeßner**, Op. 26. Commerslieder-Potpourri. |
| m | **Hering**, Op. 20. 10 Studien. † |
| s | **Hermann**, Op. 10. Studien. †† |
| | **Hermann**, Op. 19. Miniaturen. 20 leichte Stücke: |
| zl | Heft I. Erste Lage. † |
| zl | Heft II. Erste bis dritte Lage. † |
| s | **Hermann**, Op. 23. Meisterstudien. †† |
| s | **Hermann**, Op. 27. Deutsche Doppelgriff-Übungen. † |
| l | **Hillgenberg**, Op. 8. Fröhliche Musikstunden. Sammlung ganz leichter und instruktiv geordneter Stücke. Heft I, II, III. |
| m | **Kreutzer, R.**, Capricen. Heft I. |
| zs | Heft II. |
| m-zs | **Kreutzer**, 19 Etüden. Neue Ausgabe. (Schradieck.) |
| zl-m | **Kreutzer**, 40 Etüden oder Capricen. † |
| m-s | **Libon**, Op. 15. 30 Capricen. †† |
| zl | **Lumbye**, Traumbilder. Phantasie, mit 2. Viol. ad lib. (Hermann.) † |
| m-zs | **Mazas**, Op. 36 Heft I. Etudes spéciales. (Hecker.) Siehe VA. 1534. |
| m-zs | Heft II. Etudes brillantes. (Hecker.) Siehe VA. 1535. |
| zs-s | Heft III. Etudes d'Artistes. (Hecker.) Siehe VA. 1536. |
| m | **Meyerbeer**, Krönungsmarsch aus Der Prophet, D. (Spies.) |
| s | **Paganini**, Op. 1. 24 Capricen. † |
| s | **Paganini**, Op. 1. 24 Capricen. (David.) Heft I. |
| s | Heft II. |
| s | **Paganini**, Op. 8. Der Hexentanz. Variationen, D. (David.) |
| s | **Paganini**, 60 Etüden in Form von Variationen. (David.) † |
| m | **Polledro**, 6 Etüden. (Schradieck.) |
| l-m | **Rode, Kreutzer** und **Baillot**, Übungen in allen Lagen und 50 Variationen. † |
| m-zs | **Rovelli**, Op. 5. 6 neue Capricen. |
| | **Ruhl**, Schule der Geläufigkeit: |
| zs | Heft I. 12 Studien zu den Konzerten älterer Meister. †† |
| s | Heft II. 12 Studien nach Beethoven, Mendelssohn, Spohr u. A. †† |
| s | Heft III. 12 Studien nach den Konzerten neuerer Meister. †† |
| | **Schmelz**, 2 Stücke: |
| m | Nr. 1. Humoreske, C. |
| m | Nr. 2. Lied, G. |
| l-m | **Scholz**, Op. 5. 25 Etüden (1. Lage) mit Vorstudien, technischen Übungen und erläuternden Anmerkungen. †† |
| l-zl | **Scholz**, Op. 8. Etüden für die Jugend vom allerersten Anfang an (mit 2. Viol. ad lib.) †† |
| m | **Scholz**, Op. 11. Das Staccato Studium. Übungen und Etüden. †† |
| m-zs | **Scholz**, Op. 13. Das Studium der Stricharten. Zur Vorbereitung und Ergänzung der R. Kreutzerschen Etüden. †† |
| m-zs | **Schule**, Die hohe, des Violinspiels. (David.) Siehe VA. 375 u. 375a/b. |

s **Seeger,** Cadenzen zu Mozarts Adagio, Rondo concertante und Rondo.
l-s **Spohr,** 50 Übungen und Vortragsstücke aus der Violinschule. (Hermann.) 3 Bde. Siehe VA. 944/946.
**Tartini,** Der Teufelstriller. Sonate, G m. Siehe Konzerte.
m **Wranitzki,** Variationen (Ich bin liederlich), A.

## Konzerte und Konzertstücke.

Je 1 *M*, mit † bezeichnet 1½ *M*, mit †† 3 *M*.

zl **Bach, J. S.,** Konzert, A m.
zl **Bach,** Konzert, E.
zl **Bach,** Konzert, D.
zl **Bach,** Symphonie-Satz, D.
m **Becker,** Op. 66. Konzertstück, G.
m **Becker,** Op. 70. Adagio Nr. 3, E.
m **Beethoven,** Op. 40. Romanze, G. und Op. 50. Romanze, F.
s **Beethoven,** Op. 61. Konzert, D. (David.) †
zl **Campa,** Op. 1. Melodie, F.
m **Chopin,** Op. 37 Nr. 1. Notturno (Orig. G m.). (Wilhelmj.) Em.
zs **David,** Op. 3. Konzertino Nr. 1, A. †
zs **David,** Op. 6. Introduktion u. Variationen über ein russ. Thema (Der rothe Sarafan), E. †
s **David,** Op. 10. Konzert Nr. 1, Em. (Petri.) †
zs **David,** Op. 11. Introduktion u. Variationen über ein Thema (Wenn die Lieb' aus deinen blauen Augen) von Mozart, A. †
s **David,** Op. 15. Introduktion u. Variationen über ein Thema (Lob der Thränen) von Schubert, A. †
zs **David,** Op. 16. Andante und Scherzo capriccioso, D. †
zs **David,** Op. 18. Konzert-Variationen über ein Orig.-Thema, G. †
zs **David,** Op. 21. Introduktion u. Variationen über ein Lied, E. †
s **David,** Op. 23. Konzert Nr. 4, E. †
s **David,** Op. 35. Konzert Nr. 5, D m. †
zs **David,** Op. 39 Nr. 6. Am Springquell. Charakterstück, D m.
s **David,** Kadenzen zu Beethovens Viol.-Konzert Op. 61.
s **Ernst,** Op. 22. Ungarische Melodien, A.
s **Ernst,** Op. 23. Konzert, Fis m. †
s **Gade,** Op. 56. Konzert, D m. (Petri.) †
s **Joachim,** Op. 3. Konzert in einem Satze, G m. †
s **Joachim,** Op. 11. Konzert in ungarischer Weise, D m. ††
s **Lipinski,** Op. 21. Militär-Konzert, D. (David.) †
s **Lipinski,** Allegro a. d. Militär-Konzert, D. Op. 21. (Wilhelmj.)
s **Mathieu,** Konzert, D m. ††
s **Mendelssohn,** Op. 64. Konzert, E m. (David.) †

zs **Molique**, Op. 9. Konzert Nr. 2, A. †
zs **Molique**, Op. 10. Konzert Nr. 3, Dm. (Petri.) †
m **Mozart**, Konzert Nr. 1, B. [Werk 207.]
m **Mozart**, Konzert Nr. 2, D. [211.]
m **Mozart**, Konzert Nr. 3, G. [216.]
m **Mozart**, Konzert Nr. 4, D. [218.]
m **Mozart**, Konzert Nr. 5, A. [219.]
m **Mozart**, Kadenzen zum Adagio, E. [261], Rondo concertant, B. [269], Rondo, C. [373]. (Seeger.)
zs **Nicodé**, Op. 14. Romanze, A.
s **Nováček**, Kadenzen zu Beethovens Violin-Konzert Op. 61 nach Beethovens Kadenzen zu dem nach dem Violin-Konzert bearb. Klavier-Konzert.
s **Paganini**, Op. 6. Konzert Nr. 1, D. (David.)
s **Paganini**, Op. 7. Konzert Nr. 2, Hm. (Ph. Scharwenka.)
zl **Reinecke**, Romanze (Vorspiel z. 4. Akt) a. König Manfred Op. 93, Em.
s **Reinecke**, Op. 141. Konzert, Gm. †
m **Reinecke**, Op. 155. Romanze, Am.
s **Ries**, Konzert, Em. (Petri.) †
s **Rode**, Op. 23. Konzert Nr. 11, D. (Petri.) †
s **Sauret**, Op. 26. Konzert, Dm. ††
s **Scharwenka, Ph.**, Op. 95. Konzert, G. ††
m **Schubert, Frz.**, Konzertstück, D.
m **Schubert**, Rondo, A.
l **Schubert**, Wiegenlied, F.
s **Schumann, Rob.**, Op. 131. Phantasie, C.
s **Sitt**, Op. 11. Konzert Nr. 1, Dm. ††
m **Sitt**, Notturno, F.
s **Spohr**, Op. 1. Konzert Nr. 1, A.
s **Spohr**, Op. 2. Konzert Nr. 2, Dm. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 7. Konzert Nr. 3, C. (Petri.)
s **Spohr**, Op. 28. Konzert Nr. 6, Gm. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 38. Konzert Nr. 7, Em. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 47. Konzert Nr. 8 (Gesangsscene), A. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 55. Konzert Nr. 9, Dm. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 70. Konzert Nr. 11, G. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 92. Konzertino Nr. 2, E.
s **Tartini**, Der Teufels-Triller. Sonate, Gm. (Becker.)
s **Violinkonzerte neuerer Meister.** (David.) Siehe VA. 377.
Einzeln: Siehe Beethoven, Op. 61. — David, Op. 35. — Ernst, Op. 23. — Lipinski, Op. 21. — Mendelssohn, Op. 64. — Paganini, Op. 6.
s **Violinkonzerte neuerer Meister.** II. Reihe (Petri):
Siehe David, Op. 10. — Gade, Op. 56. — Molique, Op. 10. — Ries, Konzert, Em. — Rode, Op. 23. — Spohr, Op. 7.

s **Violinkonzerte neuerer Meister.** III. Reihe:
Siehe David, Op. 23. — Joachim, Op. 11. — Paganini, Op. 7. (Ph. Scharwenka.) — Reinecke, Op. 141. — Scharwenka, Op. 95. — Spohr, Op. 55. (Sitt.)
zs **Viotti,** Konzert Nr. 22, A m.
s **White,** Hedwig-Konzert, D m.

Sämmtliche Violinstimmen der Orchester- und Kammermusik-Bibliothek sind einzeln zu beziehen.

# Violine und Pianoforte.

Pianofortestimme je 1 ℳ (mit † bez. 2 ℳ, mit †† 3 ℳ).

Violinstimme je 30 ₰ (mit † bez. 60 ₰, mit †† 90 ₰).

Der Schwierigkeitsgrad ist bei jedem Werke angedeutet:

l = leicht, zl = ziemlich leicht, m = mittel, zs = ziemlich schwer, s = schwer.

## Sonaten.

Pianofortestimme (Partitur) je 1 ℳ, mit † bezeichnet 2 ℳ, mit †† 3 ℳ.

Violinstimme je 30 ₰, mit † 60 ₰, mit †† 90 ₰.

s **Anzoletti,** Sonate, C m. †† Pianoforte-Partitur 6 ℳ.
zs **Ashton,** Op. 3. Sonate, D. ††
**Bach, J. S.,** Werke für Kammermusik. Gesammtausgabe für den praktischen Gebrauch:
zs Sonate, H moll. (Hermann.)
zs Sonate, A dur. (Hermann.)
zs Sonate, E dur. (Hermann.)
zs Sonate, C moll. (Hermann.)
zs Sonate, F moll. (Hermann.)
zs Sonate, G dur. (Hermann.)
zs Sonate, E moll. (David.)
zs **Bach,** 6 Sonaten. (Hermann.) Siehe VA. 483.
**Bach,** 6 Violin-Sonaten. (Schumann.) Siehe VA. 9.
Einzeln:
s Nr. 1. G moll.
zs Nr. 2. H moll.

| | |
|---|---|
| | **Bach,** 6 Violin-Sonaten. (Schumann.): |
| zs | Nr. 3. A moll. |
| s | Nr. 4. D moll. |
| zs | Nr. 5. C dur. |
| zs | Nr. 6. E dur. |
| m-zs | **Bach,** 6 Sonaten für Pedal-Klavier. (David.) Siehe VA. 474. |
| | Einzeln: |
| zs | Nr. 1. Es dur. |
| m | Nr. 2. C moll. |
| zs | Nr. 3. D moll. |
| zs | Nr. 4. E moll. |
| m | Nr. 5. C dur. |
| m | Nr. 6. G dur. |
| zs | **Bach,** Sonate, E m. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 9.) † |
| zs | **Bach,** Sonate, C m. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 10.) † |
| zs | **Bach, W. Fr.,** Sonate, Es. |
| m-s | **Beethoven,** Sonaten, Rondo und Variationen. (Serie XII der Gesammtausgabe.) *M* 26.10. |
| zl-s | **Beethoven,** Werke. (Prakt. Gesammt-Ausg. Bd. XX) 20 *M*. |
| m-s | **Beethoven,** Sämmtliche Sonaten. Wohlfeile Ausgabe in 1 Bande. Siehe VA. 1326. |
| m-s | **Beethoven,** Sämmtliche Sonaten. 2 Bände. (Reinecke, Hermann.) Siehe VA. 1246/47. |
| m-s | **Beethoven,** Cello-Sonaten und Variationen. (David.) Siehe VA. 37. |
| zs | **Beethoven,** Op. 12 Nr. 1. Sonate, D. |
| zs | **Beethoven,** Op. 12 Nr. 2. Sonate, A. |
| zs | **Beethoven,** Op. 12 Nr. 3. Sonate, Es. |
| zs | **Beethoven,** Op. 23. Sonate, A m. |
| zs | **Beethoven,** Op. 24. Sonate, F. |
| zs | **Beethoven,** Op. 30 Nr. 1. Sonate, A. |
| zs | **Beethoven,** Op. 30 Nr. 2. Sonate, C m. |
| m | **Beethoven,** Op. 30 Nr. 3. Sonate, G. |
| s | **Beethoven,** Op. 47. Sonate (Kreutzer gewidmet), A. † |
| s | **Beethoven,** Op. 96. Sonate, G. |
| zs | **Beethoven,** Op. 5 Nr. 1. Cellosonate, F. (David.) † |
| m | **Beethoven,** Op. 5 Nr. 2. Cellosonate, G m. (David.) † |
| m | **Beethoven,** Op. 17. Hornsonate, F. (David.) |
| zs | **Beethoven,** Op. 69. Cellosonate, A. (David.) † |
| zs | **Beethoven,** Op. 102 Nr. 1. Cellosonate, C. (David.) |
| s | **Beethoven,** Op. 102 Nr. 2. Cellosonate, D. (David.) |
| l | **Belcke,** Op. 52. 3 leichte Sonatinen. (Die Braut. Fra Diavolo. Der Kolporteur.) |
| s | **Bezecný,** Op. 3. Sonate Nr. 1, C m. † |
| zs | **Biber,** Sonate, C m. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 1.) † |

zs **Bonewitz**, Op. 40. Sonate, A m. †
s **Bossi**, Sonate, E m. †† Pfte. P. 6 ℳ.
s **Chopin**, Op. 65. Cellosonate, G m. (David.)
zs **Czerny**, Op. 686. Große Sonate, H m. †
**Dussek**, Op. 46. 6 leichte Sonaten:
l Nr. 1. C dur.
l Nr. 2. F dur.
l Nr. 3. B dur.
l Nr. 4. C dur.
l Nr. 5. D dur.
l Nr. 6. G dur.
m **Dussek**, Op. 69 Nr. 1. Sonate, B. †
zs **Fauré**, Op. 13. Sonate, A. †† Pfte. P. 6 ℳ.
zs **Gade**, Op. 6. Sonate Nr. 1, A. †† Pfte. P. 5 ℳ.
zs **Gade**, Op. 21. Sonate Nr. 2, D m. †† Pfte. P. 5 ℳ.
zs **Gade**, Op. 59. Sonate Nr. 3, B. †† Pfte. P. 5 ℳ.
m **Geminiani**, Sonate, C m. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 15.) †
zs **Gouvy**, Op. 61. Sonate, G m. †† Pfte. P. 6 ℳ.
s **Grieg**, Op. 13. Sonate, G. ††
m **Haan, de**, Op. 3. Sonate, C. ††
m **Händel**, Sonate, A. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 11.) †
**Händel**, 6 Violinsonaten. Mit Verzierungen und Klavierbegleitung von Gevaert, Bogenstriche und Fingersatz von Colyns:
m Nr. 1. A dur. †
m Nr. 2. E dur. †
m Nr. 3. G moll. †
m Nr. 4. D dur. †
m Nr. 5. F dur. †
m Nr. 6. A dur. †
zl **Hauptmann**, Op. 10. 3 leichte Sonatinen. (Hecker.)
**Haydn**, Sämmtliche Sonaten. (Dörffel.) Siehe VA. 120.
m Nr. 1. G dur.
m Nr. 2. D dur.
m Nr. 3. Es dur.
m Nr. 4. A dur.
m Nr. 5. G dur.
zl Nr. 6. C dur.
m Nr. 7. F dur.
m Nr. 8. G dur. (Mit Flöte oder Violine.)
zl **Hermann**, Sonatenstudien. Band I. Leicht. Siehe VA. 1688.
s **Hofmann**, Op. 67. Sonate, F m. †† Pfte. P. 5 ℳ.
s **Huber**, Op. 42. Sonate, B. Neue Ausgabe. ††
s **Huber**, Op. 102. Sonate Nr. 4, G. ††
m **Hummel**, Op. 50. Sonate Nr. 2, D.

m **Hummel**, Op. 64. Sonate Nr. 1, A.
zs **Klengel, J.**, Op. 2. Sonate Nr. 1, Cm. ††
zs **Klengel**, Op. 3. Sonate Nr. 2, Dm. ††
m **Krause, A.**, Op. 23. 3 instruktive Sonaten. Nr. 1. Cdur. †
m Nr. 2. Ddur. †
m Nr. 3. Emoll. †
zs **Krehl**, Op. 8. Sonate, A. †† Pfte. P. 5 ℳ.
s **Kroeger**, Op. 32. Sonate, Fism. †† Pfte. P. 5 ℳ.
s **Labor**, Op. 5. Sonate, Dm. †† Pfte. P. 5 ℳ.
m-zs **Lacombe**, Op. 8. Sonate, Am. ††
zs **Lacombe**, Op. 17. Sonate Nr. 2, Fm. ††
zs **Leclair**, Sonate (Le Tombeau), Cm. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 5.) †
zs **Leclair**, Sonate, G. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 6.) †
zs **Locatelli**, Sonate, Dm. (Moffat.) †
m **Locatelli**, Sonate, Gm. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 14.) †
zs **Lührß**, Op. 21 Nr. 1. Sonate, D.
zs **Lührß**, Op. 21 Nr. 2. Sonate, G.
zs **Lührß**, Op. 21 Nr. 3. Sonate, A.
zs **Matthison-Hansen**, Op. 11. Sonate, Fm. ††
zs **Mendelssohn**, Op. 4. Sonate, Fm.
zs **Neumann**, Op. 16. Sonate, D. ††
zl-m **Mozart**, Sonaten und Variationen. (Urtextausgabe.) 3 Bde. je 5 ℳ.
**Mozart**, Sonaten u. Variationen. (Serie XVIII der Gesammtausgabe):
zl-m Band I. Nr. 1—23. 18 ℳ.
zl-m Band II. Nr. 24—45. ℳ 30.60.
zl Nr. 1. Sonate, C. [Werk 6.]
m Nr. 2. Sonate, D. [7.]
zl Nr. 3. Sonate, B. [8.]
m Nr. 4. Sonate, G. [9.]
m Nr. 5. Sonate, B. [10.]
zl Nr. 6. Sonate, G. [11.]
zl Nr. 7. Sonate, A. [12.]
m Nr. 8. Sonate, F. [13.]
zl Nr. 9. Sonate, C. [14.]
m Nr. 10. Sonate, B. [15.]
zl Nr. 11. Sonate, Es. [26.]
zl Nr. 12. Sonate, G. [27.]
zl Nr. 13. Sonate, C. [28.]
m Nr. 14. Sonate, D. [29.]
m Nr. 15. Sonate, F. [30.]
m Nr. 16. Sonate, B. [31.]
m Nr. 17. Sonate, F. [55.]
m Nr. 18. Sonate, C. [56.]

**Mozart,** Sonaten und Variationen:

m Nr. 19. Sonate, F. [57.]
m Nr. 20. Sonate, Es. [58.]
m Nr. 21. Sonate, Cm. [59.]
m Nr. 22. Sonate, Em. [60.]
m Nr. 23. Sonate, A. [61.]
m Nr. 24. Sonate, C. [296.]
m Nr. 25. Sonate, G. [301.]
m Nr. 26. Sonate, Es. [302.]
m Nr. 27. Sonate, C. [303.]
m Nr. 28. Sonate, Em. [304.]
m Nr. 29. Sonate, A. [305.]
m Nr. 30. Sonate, D. [306.]
m Nr. 31. Allegro einer Sonate, B. [372.]
m Nr. 32. Sonate, F. [376.]
m Nr. 33. Sonate, F. [377.]
m Nr. 34. Sonate, B. [378.]
m Nr. 35. Sonate, G. [379.]
m Nr. 36. Sonate, Es. [380.]
m Nr. 37. Sonate, A. [402.]
m Nr. 38. Sonate, C. [403.]
m Nr. 39. Sonate, C. [404.]
m Nr. 40. Sonate, B. [454.]
m Nr. 41. Sonate, Es. [481.]
m Nr. 42. Sonate, A. [526.]
m Nr. 43. Sonate, F. [547.]

zl-m **Mozart,** 18 Sonaten. (David.) Siehe VA. 220.

m Nr. 1. Sonate, A. [305.]
m Nr. 2. Sonate, C. [303.]
m Nr. 3. Sonate, D. [306.]
m Nr. 4. Sonate, Em. [304.]
m Nr. 5. Sonate, Es. [302.]
m Nr. 6. Sonate, G. [301.]
m Nr. 7. Sonate, F. [376.]
m Nr. 8. Sonate, C. [296.]
m Nr. 9. Sonate, F. [377.]
m Nr. 10. Sonate, B. [378.]
m Nr. 11. Sonate, G. [379.]
m Nr. 12. Sonate, Es. [380.]
m Nr. 13. Sonate, A. [402.]
m Nr. 14. Sonate für Pianoforte, B. [570.]
m Nr. 15. Sonate, B. [454.]

**Mozart**, 18 Sonaten. (David):
m Nr. 16. Sonate, Es. [481.]
m Nr. 17. Sonate, A. [526.]
m Nr. 18. Sonate, F. [547.]
zs **Müller**, Op. 61. Sonate, A. †† Pfte. P. 5 *M.*
zs **Nardini**, Sonate, D. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 7.) †
zs **Nicolai**, Op. 4. Cello-Sonate, E. †† Pfte. P. 6 *M.*
**Onslow**, Op. 11. 3 große Sonaten:
m Nr. 1. D dur.
m Nr. 2. Es dur.
m Nr. 3. F moll.
m **Onslow**, Op. 15. Große Sonate Nr. 4, F m.
s **Paganini**, Op. 2 u. 3. 12 Sonatinen. Mit Pianofortebegleitung bearb. von David. Heft I.
s Heft II.
s **Pâque**, Op. 32. Sonate Nr. 2, Am. ††
zs **Philips**, Op. 23. Sonate, D. ††
m **Porpora**, Sonate, G. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 3.) †
m **Raif**, Op. 11. Sonate, G m. †
zs **Rappoldi**, Op. 3. Sonate Nr. 2, Am. ††
s **Reinecke**, Op. 89. Cello-Sonate Nr. 2, D. ††
s **Reinecke**, Op. 116. Sonate, E m. †† Pfte. P. 5 *M.*
zs **Richter**, Op. 26. Sonate, A m. ††
zs **Rietz**, Op. 42. Sonate, G m. ††
zs **Röntgen**, Op. 1. Sonate, H m. ††
zs **Röntgen**, Op. 20. Sonate Nr. 2, Fis m. ††
s **Rosenhain**, Op. 98. Sonate, D m. ††
zs **Rubinstein**, Op. 18. Cello-Sonate, D. †† Pfte. P. 5 *M.*
s **Rubinstein**, Op. 19. Sonate Nr. 2, A m. †† Pfte. P. 5 *M.*
s **Rubinstein**, Op. 49. Viola-Sonate, F m. †† Pfte. P. 5 *M.*
zs **Rüfer**, Op. 1. Sonate, G m. †† Pfte. P. 5 *M.*
zs **Scharwenka, X.**, Op. 2. Sonate Nr. 1, D m. †† Pfte. P. 5 *M.*
m **Schubert**, Op. 137. 3 Sonaten. Siehe VA. 1401.
m **Schubert**, Op. 137 Nr. 1. Sonate, D.
m **Schubert**, Op. 137 Nr. 2. Sonate, A m.
m **Schubert**, Op. 137 Nr. 3. Sonate, G m.
zs **Schubert**, Op. 162. Sonate, A.
**Schule, Die hohe, des Violinspiels.** Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts für Violine und Pianoforte bearb. von David. Siehe VA. 375 u. 375 a/b.
zs Nr. 1. Biber, Sonate, C m. †
zs Nr. 2. Corelli, Folies d'Espagne. (Variat.) † S. auch Variationen.
m Nr. 3. Porpora, Sonate, G. †
m Nr. 4. Vivaldi, Sonate, A. †

**Schule, Die hohe, des Violinspiels:**

zs Nr. 5. Leclair, Sonate (Le Tombeau), Cm. †
zs Nr. 6. Leclair, Sonate, G. †
zs Nr. 7. Nardini, Sonate, D. †
zs Nr. 8. Veracini, Sonate, Em. ††
zs Nr. 9. Bach, Sonate, Em. †
zs Nr. 10. Bach, Sonate, Cm. †
m Nr. 11. Händel, Sonate, A. †
zs Nr. 12. Tartini, Sonate, D. †
zs Nr. 13. Vitali, Ciaconna, Gm. † Siehe auch Tänze und Märsche.
m Nr. 14. Locatelli, Sonate, Gm. †
m Nr. 15. Geminiani, Sonate, Cm. †
m Nr. 16. Sonate, Am., ohne Autornamen. †
m Nr. 17. Sonate, Es, ohne Autornamen. †
m Nr. 18. Sonate, Cm., ohne Autornamen. †
m-zs Nr. 19. Fr. Benda, Mestrino, Stamitz, Locatelli, Capricen. †† Siehe auch Capricen.
m Nr. 20. Mozart, Andante, Menuett und Rondo, G. †† Siehe auch Kleinere Vortragsstücke.
zs Nr. 21. Leclair, Andante u. Chaconne. † S. auch Kl. Vortragsstücke.
zs Nr. 22. Leclair, Sarabande und Tambourin. † Siehe auch Tänze und Märsche.
zs Nr. 23. Leclair, Menuett, Gavotte und La Chasse. † Siehe auch Tänze und Märsche.
s **Schumann,** Op. 105. Sonate Nr. 1, Am.
s **Schumann,** Op. 121. Sonate Nr. 2, Dm. †

**Sonatenstudien.** Ausgewählte Sätze aus den Werken klassischer und neuer Meister für Unterricht und praktischen Gebrauch von Hermann.

zl 1. **Mozart,** Andantino sostenuto, Es, a. d. Sonate Nr. 34.
zl 2. **Krause,** Allegro comodo, C, aus der Sonate Op. 23 Nr. 1.
zl 3. **Schubert,** Andante, A, aus der Sonatine Op. 137 Nr. 1.
zl 4. **Bach,** Andante un poco (Canon), Fism., aus der Sonate Nr. 2.
m 5. **Händel,** Allegro (Giga), A, aus der Sonate Nr. 1.
zl 6. **Haydn,** Tempo di Menuetto, D, aus der Sonate Nr. 2.
zl 7. **Weber,** Carattere espagnuolo, G, aus der Sonate Nr. 2.

Heft 1. †

m 8. **Gade,** Romanze, Es, aus der Sonate Op. 59.
zl 9. **Krause,** Presto, Em., aus der Sonate Op. 23 Nr. 3.
m 10. **Mozart,** Allegro, Es, aus der Sonate Nr. 26.
z 11. **Dussek,** Rondo, C, aus der Sonate Op. 36.
z 12. **Händel,** Larghetto, Hm., und Allegro con brio, D, aus der Sonate Nr. 4.

Heft 2. †

**Sonatenstudien:**

| | | |
|---|---|---|
| m | 13. **Beethoven,** Adagio, D, aus der Sonate Op. 30 Nr. 1. | Heft 3. † |
| m | 14. **Haydn,** Allegro moderato, D, aus der Sonate Nr. 2. | |
| m | 15. **Schubert,** Allegro moderato, Gm., aus der Sonatine Op. 137 Nr. 3. | |
| m | 16. **Mozart,** Allegro, Em., aus der Sonate Nr. 22. | |
| m | 17. **Beethoven,** Allegro molto, Am., a. d. Sonate Op. 23. | Heft 4. † |
| m | 18. **Bach,** Adagio, E, aus der Sonate Nr. 3. | |
| m | 19. **Dussek,** „Les soupirs". Adagio cantabile, Es, aus der Sonate Op. 69 Nr. 1. | |
| m | 20. **Onslow,** Andantino, Em., aus dem Duo Op. 29. | |
| m | 21. **Weber,** Largo e Polacca, Cm., aus der Sonate Nr. 2. Op. 13. | Heft 5. † |
| m | 22. **Hummel,** Rondo pastorale, D, aus der Sonate Op. 50. | |
| m | 23. **Schubert,** Allegro moderato, Am., aus der Sonatine Op. 137 Nr. 2. | |
| m | 24. **Haydn,** Rondo presto, G, aus der Sonate Nr. 3. | |
| m | 25. **Hummel,** Allegro con garbo, A, a. d. Son. Op. 64 Nr. 1. | Heft 6. † |
| m | 26. **Weber,** Rondo, D, aus der Sonate Nr. 3. | |
| m | 27. **Onslow,** Allegro agitato, Gm., aus dem Duo Op. 31. | |
| zs | 28. **Grieg,** Allegretto tranquillo, Em., a. d. Sonate Op. 13. | Heft 7. † |
| m | 29. **Röntgen,** Con animazione, Fism., aus der Sonate Nr. 2. Op. 20. | |
| m | 30. **Gade,** Allegro di molto, A, aus der Sonate Op. 6. | |
| m | 31. **Händel,** Sonate Nr. 6, A. | Heft 8. † |
| zs | 32. **Huber,** Allegro con fuoco, G, aus der Sonate Op. 102. | |
| s | 33. **Rubinstein,** Allegro non troppo, Am., aus der Sonate Nr. 2. Op. 19. | |
| zs | 34. **Scharwenka, X.,** Romanze, B, a. d. Son. Nr. 1. Op. 2. | Heft 9. † |
| s | 35. **Reinecke,** Allegro con fuoco, Em., a. d. Son. Op. 116. | |
| zs | 36. **Rubinstein,** Scherzo, F, aus der Sonate Nr. 2. Op. 19. | |

s **Speer,** Op. 4. Sonate Nr. 1, D. ††

zs **Street,** Op. 21. Sonate Nr. 1, B. ††

zs **Street,** Op. 28. Sonate Nr. 2, Es. ††

s **Tartini,** Der Teufelstriller. Sonate, Gm., mit Kadenzen. (Becker.) †

zs **Tartini,** Sonate, D. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 12.) †

zs **Veracini,** Sonate, Em. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 8.) ††

m **Vivaldi,** Sonate, A. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 4.) †

l **Walter,** Op. 2. 3 leichte Sonatinen. †

zs **Weyermann,** Op. 10. Große Sonate Nr. 3, Em. †

zs **Zeckwer,** Op. 7. Sonate Nr. 2, D. †† Pfte. P. 5 *M.*

## Variationen, Rondos und Scherzos.

Pianofortestimme (Partitur) je 1 ℳ, mit † bez. 2 ℳ, mit †† 3 ℳ.
Violinstimme je 30 ₰, mit † 60 ₰, mit †† 90 ₰.

s **Bazzini**, Op. 3. Brillante Variationen und Finale über ein Thema aus Die Nachtwandlerin von Bellini, A.
m **Becker**, Op. 34. Neue Variationen über ein altes Lied, D m. ††
m **Becker**, Op. 47 Nr. 2. Scherzo, H m. †
m **Beethoven**, Variationen u. Rondos. (Reinecke, Hermann.) S. VA. 1248.
zl-s **Beethoven**, Werke. (Prakt. Gesammt-Ausg. Bd. XX.) 20 ℳ.
m **Beethoven**, Rondo, G, aus der Sonate Op. 5 Nr. 2. (David.)
m **Beethoven**, Thema und Variat., B, aus dem Septett Op. 20. (Ritter.)
m **Beethoven**, 12 Variationen (Ein Mädchen oder Weibchen) Op. 66, F.
m **Beethoven**, Op. 105. 6 variirte Themen. Heft I.
m Heft II.
m **Beethoven**, Op. 107. 10 variirte Themen. Heft I.
m Heft II.
m Heft III.
zl Heft IV.
m Heft V.
zl **Beethoven**, Rondo, G.
m **Beethoven**, 7 Variationen (Bei Männern, welche Liebe), Es. (David.)
m **Beethoven**, 12 Variationen (Judas Maccabäus v. Händel), G. (David.)
m **Beethoven**, 12 Variat. (Se vuol ballare a. Figaros Hochzeit v. Mozart), F.
m **Berlyn**, Op. 60. Erinnerung an Leipzig. Rondo über Themen aus Die Braut v. Auber, E. †
m **Broch**, Lied mit Variationen, D m.
m **Centola**, Op. 3 Nr. 2. Scherzo, G.
zs **Chopin**, Op. 31. Scherzo (Orig. B m.). (Damrosch.) D. †
zs **Corelli**, Folies d'Espagne (Variationen), D m. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 2.) †
zs **David**, Variationen (Konzertstücke). Siehe VA. 1260.
zs **David**, Op. 6. Introduction und Variationen über ein russ. Thema (Der rothe Sarafan), E. †
zs **David**, Op. 11. Introduction und Variationen über ein Thema von Mozart (Wenn die Lieb' aus deinen blauen Augen), A. †
s **David**, Op. 15. Introduction und Variationen über ein Thema von Schubert (Lob der Thränen), A. †
zs **David**, Op. 16. Andante und Scherzo capriccioso, D. †
zs **David**, Op. 18. Konzert-Variationen über ein Originalthema, G. †
zs **David**, Op. 21. Introduction und Variationen über ein Lied, E. †
s **Ernst**, Op. 22. Ung. Melodien mit Variationen, A. †
zl **Götz**, Op. 2 Nr. 3. Rondo, G.

zl **Haydn,** Thema mit Variationen (Gott erhalte Franz den Kaiser), G, aus dem Quartett Op. 76 Nr. 3. (Naumann.)

m **Hummel,** Introduction und Variationen über ein deutsches Lied. (Nachgel. Werk Nr. 2.)

zs **Lipinski,** Op. 20. Variationen über Der Barbier von Sevilla von Rossini, E.

**Mazas,** 4 leichte Arien mit Variationen:

l Nr. 1. Tyroler Liedchen, G.

l Nr. 2. Thema von Mercadante, G.

l Nr. 3. Thema von Donizetti, Es.

l Nr. 4. Thema von Bellini, B.

m **Mendelssohn,** Scherzo, G m., a. d. Sommernachtstraum Op. 61.

zs **Molique,** Op. 11. Variationen u. Rondo über ein Orig.-Thema, A. †

m **Mozart,** Rondo, C. [Werk 373.] (Hermann.)

m **Mozart,** Konzertantes Rondo, B. [269.] (Hermann.)

m **Mozart,** Rondo aus der Sonate Nr. 17, A. [526.]

zl **Mozart,** Rondo aus dem Violin-Konzert Nr. 3, G. [216.] (Waldersee.)

zl **Mozart,** 12 Variationen, G. [359.]

m **Mozart,** 6 Variationen, G m. [360.]

s **Paganini,** Op. 8. Der Hexentanz. Variationen, D. (David — Hermann.)

zs **Pott,** Op. 16. Konzert-Variationen über ein Originalthema (Das Minnelied), G.

m **Rentsch,** Op. 9. Scherzo, A m.

zl-m **Ritter,** Transkriptionen aus klassischen Instrumentalwerken. 2 Bände. Siehe VA. 455/456.

Einzeln: Siehe Beethoven, Thema und Variationen aus dem Septett Op. 20.

m **Röntgen,** Op. 21. Nordisches Volkslied. Variationen, D. †

m **Rosellen** und **Lecorbeiller,** Op. 9. Brillante und konz. Variationen über eine Cavatine von Mercadante, D.

m **Schubert,** Op. 70. Rondo, H m. †

m **Schubert,** Scherzo aus der Symphonie, C dur. (Hermann.)

**Schule, Die hohe, des Violinspiels.** (David.) S. VA. 375 u. 375a/b.

zs Nr. 2. Corelli, Folies d'Espagne (Variationen), D m. †

m **Schumann,** Andante und Variationen für 2 Pfte. aus Op. 46, B. (Hermann.)

m **Schumann,** Romanze und Scherzo aus der Symphonie Nr. 4, D m. Op. 120. (Hermann.) Siehe auch Capricen, Notturnos usw.

m **Sinigaglia,** Op. 19. 12 Variationen über ein Thema (Haideröslein) von Schubert. †

zs **Wehrle,** Op. 4. Berceuse, A und Scherzo, E m. †

s **Wieniawski,** Op. 15. Originalthema mit Variationen, A. †

# Phantasien und Suiten.

Pianofortestimme (Partitur) je 1 ℳ, mit † bez. 2 ℳ, mit †† 3 ℳ.
Violinstimme je 30 ₰, mit † 60 ₰, mit †† 90 ₰.

s **Alard**, Op. 20. Konz.-Phantasie üb. die Favoritin v. Donizetti, Dm. ††
l-zl **Armand**, Op. 13. Miniaturen. 4 Phantasiestücke. †
**Auber**, Die Sirene. Siehe Lecarpentier, Op. 94.
**Auber**, Die Stumme von Portici. Siehe Kummer, Op. 11.
**Bach, J. S.**, Werke für Kammermusik. Ausg. f. d. praktischen Gebrauch:
zs Suite, A dur.
zl **Bagge**, Op. 16. Kleine Suite über den Namen Hagenbach, E m. ††
m **Becker**, Op. 35. Phantasie, E. ††
**Bellini**, Die Nachtwandlerin. Siehe Carri, Op. 12 Nr. 3.
**Bellini**, Norma. Siehe Carri, Op. 12 Nr. 2.
**Bellini**, Die Puritaner. Siehe Lipinski, Op. 28.
m **Bossi**, Op. 99. 4 Stücke in Form einer Suite. ††
**Carri**, Op. 12. 6 Divertimente über bekannte Motive:
m Nr. 1. Aus Der Freischütz von Weber, D. †
m Nr. 2. Aus Norma von Bellini, G. †
m Nr. 3. Aus Die Nachtwandlerin von Bellini, A. †
m Nr. 4. Aus Lucia von Lammermoor von Donizetti, E. †
m Nr. 5. Aus Lucrezia Borgia von Donizetti, E. †
m Nr. 6. Aus Karneval von Venedig, A. †
m **Corelli**, 3 Suiten. (David.) †
m **Corelli**, 2 Suiten. (David.) †
**Donizetti**, Die Favoritin. Siehe Alard, Op. 20. — Kalkbrenner und Panofka, Op. 166.
**Donizetti**, Lucia von Lammermoor. Siehe Carri, Op. 12 Nr. 4.
**Donizetti**, Lucrezia Borgia. Siehe Carri, Op. 12 Nr. 5.
zs **Dreyschock** und **Panofka**, Op. 66. Konzert-Duo über Der Prophet von Meyerbeer, Cism. †
m **Eichhorn**, Op. 12. 1. Suite für Waldhorn, F. †
s **Ernst**, Op. 24. Brill. Phantasie über Der Prophet von Meyerbeer, E m.
m **Förster**, Op. 36. Suite. Nr. 1. Novellette, G.
m Nr. 2. Intermezzo, G.
m Nr. 3. Duo, D.
zs **Gade**, Op. 31. Volkstänze. Phantasiestücke. (Hermann.) ††
**Gilis**, 3 Phantasien:
zl Op. 117. Fête villageoise, F.
zl Op. 118. Fête hongroise, D.
zl Op. 119. Fête Viennoise, G.
**Halévy**, Die Jüdin. Siehe Kalkbrenner u. Panofka, Op. 164.
**Halévy**, Karl VI. Siehe Kalkbrenner u. Panofka, Op. 168.
**Halévy**, Die Königin von Cypern. S. Kalkbrenner u. Panofka, Op. 167.

| | |
|---|---|
| | **Hiller**, Op. 86. Suite in canonischer Form. Siehe Konzerte. |
| m | **v. Holstein**, Der Erbe von Morley. 4 Lieder und Arien daraus. (Rauch.) † |
| m | **v. Holstein**, Der Haideschacht. 4 Lieder und Arien daraus. (Rauch.) † |
| m | **Kalkbrenner** und **Lafont**, Op. 133. Große brillante Phantasie über Die Hugenotten von Meyerbeer, D. |
| m | **Kalkbrenner** u. **Panofka**, Op. 164. Duo über Die Jüdin v. Halévy, A. |
| m | **Kalkbrenner** u. **Panofka**, Op. 166. Duo üb. die Favoritin v. Donizetti, Am. |
| m | **Kalkbrenner** und **Panofka**, Op. 167. Duo über Die Königin von Cypern von Halévy, G. |
| m | **Kalkbrenner** u. **Panofka**, Op. 168. Duo üb. Karl VI. v. Halévy, Em. |
| m | **Kienzl**, Op. 7. 3 Phantasiestücke. † |
| l | **Kummer**, Op. 11. Divert. über Die Stumme von Portici von Auber, G. |
| zs-s | **v. Kwitka**, Phantasie über eine böhmisch-russische Weise, G. |
| l | **Lecarpentier**, Op. 94. Leichte Phantasie üb. d. Sirene v. Auber, G. |
| l | **Lecarpentier**, 44. Bagatelle über Otello von Rossini, F. |
| s | **Lipinski**, Op. 28. Große Phantasie (Reminiscenzen) aus Die Puritaner von Bellini, D. |
| zl | **Lumbye**, Nebelbilder. Phantasie. (Hermann.) † |
| zl | **Lumbye**, Traumbilder. Phantasie. (F. L. Schubert.) † |
| | **Meyerbeer**, Die Hugenotten. Siehe Kalkbrenner u. Lafont, Op. 133. |
| | **Meyerbeer**, Der Prophet. Siehe Dreyschock u. Panofka, Op. 66. — Ernst, Op. 24. — Ritter, Duo. |
| | **Rauch**, Der Erbe von Morley. Siehe v. Holstein. |
| | **Rauch**, Der Haideschacht. Siehe v. Holstein. |
| zl | **Reinecke**, Op. 43. 3 Phantasiestücke. †† |
| zl | **Ritter**, Leichtes Duo über Der Prophet von Meyerbeer. |
| zs | **Röntgen**, Op. 24. Phantasie, Am. †† |
| | **Rossini**, Otello. Siehe Lecarpentier, 44. Bagatelle. |
| | **Scharwenka, Ph.**, Op. 99. Suite. Siehe Konzerte. |
| zs | **Schubert**, Op. 159. Phantasie, C. † |
| zs | **Schumann**, Op. 12. Phantasiestücke. (Abel.) † |
| zs | **Schumann**, Op. 12 Nr. 2. Aufschwung, Fm. (Abel.) |
| zs | **Schumann**, Op. 73. Phantasiestücke. |
| s | **Schumann**, Op. 131. Phantasie, C. (Horn.) |
| zs | **Schuppan**, Op. 12. Phantasie, Gm. † |
| zs | **Seiß**, Op. 1. Phantasiestücke. † |
| s | **Thalberg** und **Beriot**, Op. 54. Großes konzertantes Duo über Semiramis von Rossini, Am. † |
| m | **Wagner**, Lohengrin. Phantasie, B. (Wichtl, Op. 97.) †† |
| m | **Wagner**, Lohengrin. Potpourri. (Hermann.) Siehe VA. 1519. |
| m | **Walter**, Op. 13. Phantasie und Capriccio. |
| | **Weber**, Der Freischütz. Siehe Carri, Op. 12 Nr. 1. |
| m | **Weckbecker**, Suite, Em. † |
| | **Wichtl**, Op. 97. Lohengrin. Phantasie. Siehe Wagner. |

## Capricen, Notturnos, Romanzen und Serenaden.

Pianofortestimme (Partitur) je 1 ℳ, mit † bez. 2 ℳ, mit †† 3 ℳ.
Violinstimme je 30 ₰, mit † 60 ₰, mit †† 90 ₰.

m **Agniez**, Romanze, G m.
m **Arnold**, Op. 32. Amerikanisches Ständchen (Minstrel-Serenade), B.
zl-s **Beethoven**, Werke. (Prakt. Gesammt-Ausg. Bd. XX.) 20 ℳ.
m **Beethoven**, Op. 8. Serenade, D, für Viol., Bratsche u. Vcell. (Brißler.) †
zl-m **Beethoven**, Romanzen. (David.) Siehe VA. 1172.
zl **Beethoven**, Op. 40. Romanze, G.
m **Beethoven**, Op. 50. Romanze, F.
m **Benda**, Capricen. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 19.) ††
m **Blumenthal**, Op. 1. Die Quelle (La Source). Caprice, G. (Hermann.)
zs **Bonvin**, Op. 19. Romanze, G.
m **Brauer**, Op. 9. Romanze Nr. 2, D m.
zs **Burmeister**, Op. 7. Konzert-Romanze, G. †
m **Carri**, Op. 14. Notturno nach Chopin, Op. 9 Nr. 2, Es.
l **Centola**, Op. 2 Nr. 1. Romanze, A m.
zs **Centola**, Op. 6. Serenade, D m.
s **Centola**, Op. 7. Capriccio, E m. †
**Chopin**, Op. 9 Nr. 2. Notturno, Es. Siehe Carri, Op. 14.
zs **Chopin**, Op. 27 Nr. 2. Notturno (Orig. Des). Transkr. (Wilhelmj.) D. †
m **Chopin**, Op. 37. 2 Notturnos. (Kissner.) †
m **Chopin**, Op. 37 Nr. 1. Notturno (Orig. G m.). (Wilhelmj.) E m.
m **Chopin**, Op. 48. Notturno, Cm. (Damrosch.)
zl **Chopin**, Op. 55 Nr. 1. Notturno, F m. (Kissner.)
zs **David**, Op. 39. Dur und Moll. 25 Etüden, Capricen u. Charakterstücke in allen Tonarten: Heft I. Pfte. 6 ℳ, Viol. 3 ℳ.
zs Heft II. Pfte. 6 ℳ, Viol. 3 ℳ.
zl **Engels**, Romanze, C. (Hermann.)
zs **v. Fielitz**, Op. 25. Romanze, G m. †
zs **Forberg**, Op. 22. Romanze, E m.
m **Gade**, Romanze, B, aus dem Violin-Konzert Op. 56. (Orth.)
zs **Gloeßner**, Op. 2. Romanze, F.
l **Götz**, Op. 2 Nr. 2. Romanze, Es.
l **Haydn**, Romanze, Es, aus der Symphonie (La Reine), B. (Ritter.)
l **Hering**, Notturno, G, aus den 30 Miniaturen für 2 Violinen Op. 19.
m **Hermann**, Op. 4. Serenade, D. ††
l **Huet**, Sérénade d'Arlequin, G.
m **Joachim**, Op. 2 Nr. 1. Romanze, B.
zl **Lefébure-Wély**, Op. 102. Das Hirtenglöckchen. Notturno, A. (Hermann.)
zs **Locatelli**, Caprice. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 19.) ††
m **Maas**, Op. 2 Nr. 3. Nachtgesang. Romanze, E.
zl **Mendelssohn**, Notturno, E, a. d. Sommernachtstraum Op. 61. (Hermann.)

m **Mestrino**, Caprice. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 19.) ††
zl **Mozart**, Serenade. Eine kleine Nachtmusik, G. (Ph. Scharwenka.) ††
zs **Nicodé**, Op. 14. Romanze, A. †
s **Paganini**, Op. 1. 24 Capricen. (David.) Heft I. ††
s **Paganini**, Op. 1. 24 Capricen. (David.) Heft II. ††
s **v. Perepelitzin**, Op. 3. Caprice burlesque.
l **Pergolese**, Tre giorni. Romanze, Fm.
zl **Reinecke**, Op. 43 Nr. 1. Romanze, As.
zl **Reinecke**, Op. 93. Romanze (Vorspiel z. 4. Akt) aus Manfred, Em.
m **Reinecke**, Op. 155. Romanze, Am. †
zl-m **Ritter**, Transkriptionen aus klassischen Instrumentalwerken. 2 Bände. Siehe VA. 455/456.
Einzeln: Siehe Haydn, Romanze a. d. Symphonie (La Reine), B.
m **Rosenhain**, Romanze, A.
m **Scharwenka, Ph.**, Op. 104 Nr. 3. Notturno, Bm.
**Schule, Die hohe, des Violinspiels.** (David.) Siehe VA. 375 u. 375a/b.
m-zs Nr. 19. Benda, Mestrino, Stamitz und Locatelli, Capricen. ††
m **Schumann, Cl.**, Op. 22. 3 Romanzen. †
m **Schumann, Rob.**, Op. 94. 3 Romanzen. Siehe auch VA. 847.
m **Schumann**, Romanze u. Scherzo aus der Symphonie Nr. 4, Dm. Op. 120. (Hermann.)
zl **Schuppan**, Op. 13. Serenade, D.
zl **Siebmann**, Op. 31. 4 Romanzen.
m **Sitt**, Notturno, F. †
m **Spies**, Op. 24. Serenade, G.
zs **Stamitz**, Caprice. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 19.) ††
**Stücke**, Lyrische. Zum Gebrauch für Konzert und Salon. (Hermann): Siehe Engels, Romanze, C. — Mendelssohn, Notturno aus Sommernachtstraum. — Pergolese, Tre giorni. — Rosenhain, Romanze, A.
m **Tardif**, Caprice, Hm.
l **Tours**, Romanze, B. (Ph. Scharwenka.)
**Viotti**, Op. 23. 6 Serenaden:
m Heft I. D, G, C. †
m Heft II. A, D, G. †
m **Volkmann**, Op. 7. Romanze, E.

## Kleinere Vortragsstücke.

Pianofortestimme (Partitur) je 1 ℳ, mit † bez. 2 ℳ, mit †† 3 ℳ
Violinstimme je 30 ₰, mit † 60 ₰, mit †† 90 ₰.

**Alard**, Op. 18. 10 charakteristische Etüden:
zs Heft I. ††
zs Heft II. ††
zs Heft III. ††

l **Armand**, Op. 11. 6 Kinderstücke. †
zl-m **Aubert** (Vater), Aria, Presto, Gavotta, Giga und Presto. (David.) †
m **Aus alten Zeiten.** Sammlung kleiner Stücke alter Meister. (Wehrle.) Siehe VA. 1483.
m **Bach, C. Ph. Em.**, Andante aus einer Sonate, D. (Wehrle.)
zl **Bach, J. S.**, Adagio, G m., aus dem Konzert, D m. (Spiro.)
zl **Bach**, Adagio aus der Sonate Nr. 1, H m. (Hermann.)
zl **Bach**, Adagio, H m., aus dem Oster-Oratorium. (Waldersee.)
m **Bach**, Andante aus dem Violin-Konzert, A m. (Saran.)
m **Bach**, Arie und Gavotte aus der Suite für Orchester, D. (Ritter.)
zl **Bach**, Lied mit Zwischenspiel und Arie. (Wehrle.)
zl **Bach**, Präludium, E m., aus dem wohltemperirten Klavier. (Hermann.)
m **Bargiel**, Op. 38. Adagio für Violoncell, für Violine eingerichtet, G. †
m **Barnett**, Legende, G m. †
m **Barnett**, Pensée mélodique, D.
m **Bazzini**, Op. 16. 2 Salonstücke. (Ave Maria, E, und Immer glücklich, G.)
m **Becker**, Op. 47 Nr. 1. Ballade, A m. †
m **Becker**, Op. 70. Adagio Nr. 3, E. †
m **Becker**, Op. 81. Adagio Nr. 5, D m. †
m **Becker**, Op. 86. Adagio Nr. 6, A m. †
m **Becker**, Op. 94. Adagio religioso Nr. 7, G. †
m **Becker**, Op. 95. Adagio Nr. 8, C m. †
zl-s **Beethoven**, Werke. (Prakt. Gesammt-Ausg. Bd. XX.) 20 ℳ.
m **Beethoven**, Op. 20. Septett, Es. (Hermann — Ritter.) †
zl **Beethoven**, Adagio, As, aus dem Septett Op. 20. (Ritter.)
m **Beethoven**, Adagio, Cis m., aus der Sonate Op. 27 Nr. 2. (Hermann.)
m **Beethoven**, Adagio, B, aus Die Geschöpfe des Prometheus. Op. 43.
zl **Beethoven**, Andante, As, a. d. Symphonie Nr. 5, C m. Op. 67. (Ritter.)
m **Beethoven**, 2 Stücke (Cavatine und Lento) aus den Quartetten Op. 130 und 135. (Naumann.)
m **Beethoven**, Andante, F. (Hermann.)
m **Bezecný**, Op. 5. Bagatellen. †
zl **Boccherini**, Larghetto, B, aus dem 13., und Menuett, Es, aus dem 5. Quintett. (Ritter.)
m **Böhme**, Op. 3. Allegro molto, F. †
zl **Bordonel**, Invocation. Thema aus der Pfingstmesse, C.
zs **Bosen**, Bluette, D.
m **Bott**, Op. 23. 3 Salonstücke.
m **Bruch**, Op. 55. Canzone, B für Vcell. Für Violine einger. v. Hermann. †
m **v. Brucken Fock**, Op. 7. Elegie, D m.
s **Carri**, Op. 8. Elfentanz. Konzert-Etüde in Terzen, A m.
zs **Carri**, Op. 13. Ave Maria nach Franz Schubert, E.
m **Centola**, Op. 1 Nr. 1. Andante cantabile, H m.
zl **Centola**, Op. 2 Nr. 3. Erinnerung, A.

m **Centola**, Op. 2 Nr. 4. Wiegenlied, G.
m **Centola**, Op. 2 Nr. 5. Orientalisches Stück, A.
m **Centola**, Op. 3 Nr. 1. Präludium, Gm.
zs **Centola**, Op. 4. Erinnerung an Neapel. Brillantes Stück, A. †
zs **Centola**, Op. 5. Scherz. (Plaisanterie.) Brillantes Stück, D. †
m **Centola**, Op. 9. Elegie, Hm. †
s **Chausson**, Op. 25. Poème, Es. †
s **Chopin**, Larghetto, A, a. d. Konzert, Fm. Op. 21. Transfr. (Wilhelmj.)
zl **Chopin**, Largo, B, aus der Cello-Sonate, Gm. Op. 65. (Hermann.)
zl **Corder**, Rumänische Weisen. Heft I. †
m Heft II. †
m **David**, Salonstücke. Siehe VA. 415.
m **David**, Op. 24. 12 Salonstücke. Heft I. ††
m Heft II. ††
m Heft III. ††
zs **David**, Op. 25. Salon-Duett üb. ein Lied v. Haase: „Der kecke Finlay", D. ††
m **David**, Op. 28. 5 Salonstücke (Notturno, Lied, Capriccio, Romanze, Barkarole.) ††
m **David**, Op. 36. Kammerstücke. Heft I. ††
m Heft II. ††
zs **David**, Op. 39 Nr. 6. Am Springquell. Charakterstück, Dm.
m **Deprosse**, Op. 18. 12 Miniatur-Tonbilder. †
l **Dietel**, 12 kleine Lieder ohne Worte. Siehe VA. 1028.
m **Dietz**, Op. 46. 4 Charakterstücke.
zl **Döhler**, Op. 71. Andante, Am.
zs **Dupont**, Op. 14. Duo, E. †
l **Eichhorn**, Op. 9 Nr. 1. Wiegenlied, Es. (Hermann.)
zs **Elgar**, Op. 17. Die Capricieuse. Genrestück, E.
s **Ernst**, Op. 18. Der Karneval von Venedig, A. (Petri.) Siehe VA. 1603.
s **Ernst**, Op. 22. Ungarische Melodien. †
m-zs **v. Fielitz**, Op. 35. 3 Kompositionen. ††
zs **Fitzenhagen**, Op. 24. Perpetuum mobile, D. (Rossi.) †
m **Floersheim**, Idylle, D.
m **Forberg**, Op. 21. Pastorale, D.
l **Förster**, Op. 9. Musikal. Bilderbuch. Kleine Klavierstücke für die Jugend. Siehe VA. 1026.
zl **Förster**, Die Schmetterlingsjagd, G, und Auf der Wiese, B. 2 Stücke aus Op. 9. (Hermann.)
l-zl **Franke**, Op. 63. Für's Haus. 6 Charakterstücke. Siehe VA. 1025.
zl **Gade**, Allegretto, Fis m., a. d. Symphonie Nr. 3, Am. Op. 15. (Hermann.)
m-zs **Gade**, Op. 62. Volkstänze (im nordischen Charakter). ††
l **Gluck**, Arie der Iphigenia aus Iphigenia auf Tauris, A. (Hermann.)
m **Goltermann**, Andante, E a. d. Violoncell-Konz., Am. Op. 14. (Rowe.)
zl **Götz**, Op. 2. 3 leichte Stücke. ††

zs **Graff**, Op. 6. 2 Stücke. (Erinnerung an Windsor. Notturno und Mazurka caractéristique.)
m **Grieg**, Op. 13 Nr. 2. Allegretto tranquillo, Em., aus der Sonate, G.
zs **Grieg**, Op. 13 Nr. 3. Allegro animato, G, aus der Sonate, G.
l **Haeßner**, Op. 26. Commerslieder-Potpourri. 4 *M.*
zl **Händel**, Larghetto mit Variat. a. d. Conc. grosso Nr. 12, Hm. (Seeger.)
l-zl **Händel**, Larghetto, F, und Siciliano, Dm. (Rundnagel.)
zl **Händel**, Largo und Fuge aus dem Konzert Nr. 2. (Ritter.)
zl **Haydn**, Adagio, Es, a. d. Quartett Nr. 44, B. Op. 50 Nr. 1. (Ritter.)
m **Haydn**, Adagio, A, u. Presto, D, a. d. Streichquart. Nr. 7, D. (Hermann.)
zl **Haydn**, Andante, G, aus der Symphonie, Nr. 4, D. (Ritter.)
l **Haydn**, Andante, A, aus der Symphonie, D. (Ritter.)
zl **Haydn**, Hymne, G, aus dem Quartett Op. 76 Nr. 3. (Ritter.)
zl **Henley**, Op. 4. La Capricciosa. Salonstück, E. †
zl **Henselt**, Op. 5 Nr. 4. Ave Maria, F. (Ph. Scharwenka.)
zl **Henselt**, Op. 5 Nr. 11. Liebeslied, B. (Hermann.)
l-zl **Hering**, Op. 14. 16 Musikstücke in fortschreitender Ordnung. †
l-zl **Hering**, Op. 21. 8 Stücke. †
m **Hiller**, Op. 87. Toccata, Adagio und Capriccio. †
l **Hillgenberg**, Op. 8. Fröhliche Musikstunden. Heft I, II, III.
m **Hofmann**, Op. 19. Italienische Liebesnovelle. 6 Stücke. ††
m **Hubay**, Elegie, Gm.
zl **Huet**, Chants élégiaques, Fism.
l **Huet**, Berceuse de Polichinelle, G.
**Huet**, Sérénade d'Arlequin. Siehe Capricen.
l **Huet**, Joyeux Carillon, G.
l **Huet**, Histoire terrible, Em.
zs **Huet**, Toccata (Allegro de Concert), Gm.
zl **Hüllweck**, Op. 15 Nr. 1. Preghiera, A.
zl-m **Hüllweck**, Op. 21. 6 Albumblätter. †
m-zs **Jentsch**, Op. 25. 2 Stücke. Nr. 1. Rêverie, Em.
zs **Jentsch**, Op. 25 Nr. 2. Humoreske, A. †
m-zs **Joachim**, Op. 2. 3 Stücke. (Romanze, Phantasiestück, Frühlingsphantasie.) ††
s **Joachim**, Op. 5. 3 Stücke. (Lindenrauschen, Abendglocken, Ballade.) ††
m **Klassisches und Modernes.** Sammlung ausgewählter Stücke. 3 Bände Siehe VA. 374, 567, 1425.
zs **Kotek**, Op. 10. 3 Stücke. (Melodie, Notturno, Walzer.) †
m **Leclair**, Allegretto, Giga, Adagio, Corrente und Gavotta. (David.) ††
m **Leclair**, Allegro, Sarabanda, Allegro, Scherzo, Gavotta und Giga. (David.) ††
m **Leclair**, Allemanda, Aria, Giga, Musette und Gavotta. (David.) ††
zs **Leclair**, Andante und Chaconne, Cm. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 21.) †

m **Leclair,** Aria, Allegro, Giga, Andante und Aria. (David.) †
m **Leclair,** Aria, Allegro, Prestissimo, Adagio und Gavotta. (David.) †
m **Leclair,** Largo, Gavotta, Largo, Aria und Giga. (David.) †
m **Leclair,** Sarabanda, Giga, Allegro, Sarabanda und Allegro. (David.)†
s **Lipinski,** Allegro aus dem Militärkonzert, D. (Wilhelmj.) †
m **Listemann,** Op. 2. Idylle, A.
l **Longo,** Op. 22. 3 Stücke. (Berceuse, Canzonetta, Tempo di Gavotta.) †
m **Lucas,** Op. 30. Elegie, C m.
zl **Lully,** Air, Courante und Sarabande. (Wehrle.)
**Maczewsky,** Op. 3. 6 Stücke für Pianoforte und Viola oder Violine:
m-l Heft I, II. ††
m **Maier,** 6 Stücke. ††
zl **Marpurg,** L'Engageante, G. (Wehrle.)
zl **Mendelssohn,** Op. 72. 6 Kinderstücke. (Hermann.)
zl **Moffat,** Op. 32. 6 leichte Stücke. ††
l **Moffat,** 6 schottische Volksweisen.
m **Moore,** Legende slave, G m.
zl **Mozart,** Adagio, E. [Werk 261.] (Hermann.)
Violinstimme dazu mit Kadenz von H. Heermann.
zl **Mozart,** Adagio, D, aus dem Klarinettenkonzert. [622.] (Naumann.)
zl **Mozart,** Andante, B, aus dem Quintett für Horn. [407.] (Naumann.)
m **Mozart,** Andante, Menuett und Rondo, G. [250.] (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 20.) ††
m **Mozart,** Andante, F, aus einem Streichquintett. [515.] (Naumann.)
zl **Mozart,** Andante, F, aus der Symphonie Nr. 4, C. [551.] (Ritter.)
zl **Mozart,** Andante, A, aus der Symphonie Nr. 8, D [250.] (Ritter.)
zl **Mozart,** Larghetto, D, aus d. Klarinettenquintett, A. [581.] (Hermann.)
zl **Mozart,** Larghetto, D, aus d. Klarinettenquintett, A. [581.] (Naumann.)
zl **Mozart,** Larghetto, D, aus dem Klarinettenquintett, A. [581.] (Ritter.)
l **Muffat,** Arie, G. (Wehrle.)
zl **Nardini,** Larghetto, A, aus einer Sonate. (David.)
s **Paganini,** Op. 10. Der Karneval von Venedig, A. (David.)
zs **Paganini,** Op. 11. Moto perpetuo. Konzert-Allegro, C. (David.)
zs **Ptaschnikow,** Paraphr. üb. Wagners Tristan u. Isolde. Heft I. † II. ††.
zs **Radecke,** Op. 1. 4 Stücke. †
zl **Rameau,** Rigodon, G, aus der Oper „Dardanus". (Ritter.)
zl **Rebiček,** Andante cantabile, As und Allegro appassionata, E.
zl **Reinecke,** Op. 43 Nr. 3. Jahrmarkt-Scene. Eine Humoreske, G.
zl **Reinecke,** Andante, F, aus König Manfred Op. 93. (Hermann.)
l **Reinecke,** Unsere Lieblinge. Die schönsten Melodien alter und neuer Zeit in leichter Bearbeitung. 4 Bde. Siehe VA. 1029/31 u. 1057.
zl **Rensburg,** Op. 4. Am Meeresstrande. 3 Charakterstücke. †
l **Rentsch,** Op. 13. 3 Stücke.
zl **Ritter,** 10 Melod. a. Lohengrin v. Wagner als Vortragsstücke. S. VA. 1027.

zl **Ritter**, Transkriptionen aus klassischen Instrumentalwerken. 2 Bde. S. VA. 455/456.
Einzeln: Siehe Bach, J. S., Arie u. Gavotte a. d. Suite f. Orch., D. — Beethoven, Adagio aus dem Septett Op. 20. — Beethoven, Adagio aus Die Geschöpfe des Prometheus Op. 43. — Beethoven, Andante a. d. 5. Symphonie Op. 67. — Boccherini, Larghetto a. d. 13. Quintett. — Händel, Largo und Fuge a. d. 2. Konzert. — Haydn, Adagio a. d. Quartett Op. 50 Nr. 1. — Haydn, Andante a. d. Symphonie, D. — Haydn, Andante a. d. Symphonie, D. — Haydn, Hymne a. d. Quartett Op. 76 Nr. 3. — Mozart, Andante aus der Haffner-Serenade. — Mozart, Andante a. d. Symphonie Nr. 41, C. — Mozart, Larghetto a. d. Quintett. [Werk 581.] — Rameau, Rigodon a. d. Oper Dardanus.
m **Romberg**, Op. 21. Ständchen von Schubert, Dm.
l **Röntgen, J.**, 2 Stücke aus Julklapp. Op. 12. (Hermann.)
m-zs **Röntgen, J.** und **Am.**, Schwedische Weisen und Tänze. ††
m **Rubinstein**, Andante, As, aus der Sonate, Fm. Op. 49.
zs **Ruckgaber**, Op. 41. Duo, Gm.
zl **Scarlatti**, Pastorale, F. (Wehrle.)
zs **Scharwenka, Ph.**, Op. 24. Menuett, D, u. Perpetuum mobile, Am. ††
m **Scharwenka**, Op. 52 *a*. Barkarole, G. †
m **Scharwenka**, Op. 104 Nr. 1. Legende, D.
m **Schmidt**, Op. 45. Exaltation. Charakterstück, Gm.
zl-m **Schubert**, Op. 50. Sentimentale Walzer. (Schaab.)
m **Schubert**, Ave Maria. Siehe Carri, Op. 13.
**Schule, Die hohe, des Violinspiels.** (David.) S. VA. 375 u. 375 a/b.
m Nr. 20. Mozart, Andante, Menuett und Rondo, G. [250.] ††
zs Nr. 21. Leclair, Andante und Chaconne. †
m **Schumann**, Sämmtliche Duos. Siehe VA. 546.
zs **Schumann**, Op. 9. Karneval. (Hüllweck.) †
zl **Schumann**, Op. 15. Kinderscenen. (Hüllweck.)
zl **Schumann**, Am Camin u. Träumerei aus Op. 15. (Hüllweck.)
m **Schumann**, Op. 21 Nr. 4. Novellette, D. (Hermann.)
m **Schumann**, Op. 29 Nr. 3. Zigeunerleben, G. (Hermann.)
zs **Schumann**, Op. 44. Streichquintett, Es. (Hermann.) ††
l **Schumann**, Chor der Houris aus Paradies u. Peri. Op. 50. (Hermann.)
zl **Schumann**, Arie und Schlußchor aus dem 2. Theile von Paradies und Peri. Op. 50. (Hermann.)
m **Schumann**, Op. 70. Adagio und Allegro, As.
zl **Schumann**, Op. 85 Nr. 12. Abendlied, D. (Ph. Scharwenka.)
m **Schumann**, Op. 102. 5 Stücke im Volkston.
m **Schumann**, Op. 113. Märchenbilder. 4 Stücke.
l **Schumann**, Alpenkuhreigen und Entr'akt aus Manfred. Op. 115. (Hermann.)

zl **Schumann,** Erscheinung eines Zauberbildes und Rufung der Alpenfee aus Manfred. Op. 115. (Hermann.)
l **Schumann,** Manfreds Ansprache an Astarde a. Manfred. Op. 115. (Tillmetz.)
l-m **Schumann,** Lyrisches und Romantisches aus seinen Werken. (Hermann.) Siehe VA. 475.
m **Schwab,** Op. 10. 2 Melodien. †
zl **Sitt,** 4 Stücke aus Namenlose Blätter, Op. 10. (Nestmann.) †
m **Speaight,** Albumblatt, A.
zl **Speaight,** Barkarole, F.
m **Spies,** Op. 32. 3 Stücke. (Romanze, Scherzo, Imitation.)
zl **Sternfeld,** Op. 4. 2 Albumblätter. †
m **Streben,** Op. 11. Liebesfrühling. Duo, G.
**Stücke,** Lyrische. Zum Gebrauch für Konzert und Salon. (Hermann.) Siehe Bach, Präludium, Em. — Beethoven, Adagio a. d. Sonate Op. 27 Nr. 2. — Chopin, Largo a. d. Gm.-Sonate Op. 65. — Gluck, Arie a. Iphigenia. — Mozart, Larghetto a. d. Quintett, A. — Reinecke, Andante a. König Manfred.
m **Tardif,** Elegie, Es.
l **Taubert,** Liebesliedchen, C, aus Der Sturm. Op. 134. (Hermann.)
m **Vorstudien zur hohen Schule.** Leichte Stücke aus Werken berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. (David.) Siehe VA. 376. Einzeln: Nr. 1/6, 8/9, siehe Aubert und Leclair. Nr. 7 u. 10, siehe Corelli, Suiten.
zl **Wagner,** 10 Melodien aus Lohengrin als Vortragsstücke. (Ritter.) Siehe VA. 1027.
**Wagner,** Lyrische Stücke aus Lohengrin. (Hille):
m Nr. 1. Elsas Traum: „Einsam in trüben Tagen", A.
m Nr. 2. Elsas Gesang an d. Lüfte: „Euch Lüften, die mein Klagen", B.
zl Nr. 3. Elsas Ermahnung an Ortrud: „Du Ärmste kannst wohl", G.
m Nr. 4. Brautlied: „Treulich geführt ziehet dahin", B.
zl Nr. 5. Lohengrins Verweis an Elsa: „Athmest du nicht mit mir", C.
m Nr. 6. Lohengrins Ermahnung an Elsa: „Höchstes Vertrau'n", A.
m Nr. 7. Lohengrins Herkunft: „In fernem Land", C.
m Nr. 8. Lohengrins Abschied: „O Elsa! Nur ein Jahr", G.
m Nr. 9. König Heinrichs Aufruf: „Habt Dank, ihr Lieben", A.
**Wagner,** 4 Stücke aus Lohengrin. (Hermann):
m Nr. 1. Zug der Frauen zum Münster, Es. †
m Nr. 2. Einleitung zum 3. Akt, A. †
zl Nr. 3. Brautlied, B. †
m Nr. 4. Schwanenlied aus Elsas Jubelgesang, A. †
**Wagner,** 3 Stücke aus Lohengrin. (Hille):
m Nr. 1. König Heinrichs Gebet, Es., und Lohengrins Sieg, B.
m-zs Nr. 2. Festspiel, G. †
m Nr. 3. Elsas Brautzug zum Münster, Es.

zs **Wagner**, Isoldens Liebes-Tod. Schlußscene aus Tristan und Isolde, H. (Ritter.) †
**Wagner**, Paraphrase über Tristan und Isolde. Siehe Ptaschnikow.
m **Wallnöfer**, Meditation über das Adagio aus Beethovens Sonate in Cis moll Op. 27 Nr. 2 (Quasi una Fantasia).
m **Walter**, Kavatine, E.
m **Weckbecker**, Op. 6 Nr. 1. Melodie, A.
m-zs **Wehrle**, Op. 4. Berceuse, A und Scherzo, Em. †
m **Wehrle**, Berceuse, A, aus Op. 4.
m **Wehrle**, Gondoliera, D.
m **Wehrle**, Legende, Dm.
**Wilhelmj**, Allegro aus dem Militär-Konzert. Siehe Lipinski.
zl-m **Wolff**, Op. 7. 4 Stücke. (Abendlied, Capriccietto, Notturno, Volkslied.) †
s **Ysaye**, Op. 12. Poëme elégiaque, Dm. †
l-zl **Zoellner**, Op. 3. 6 kleine Stücke.

## Konzerte und Konzertstücke.

Pianofortestimme (Partitur) je 1½ *M*, mit † bez. 3 *M*, mit †† 6 *M*.
Violinstimme je 1 *M*, mit † 1½ *M*, mit †† 3 *M*.

m-zs **Alard**, Op. 25. Großes konzertantes Duo, Hm. †
zs **Bach, J. S.**, Konzert, G. (Spiro.)
zs **Bach**, 3 Violin-Konzerte. (Saran): Nr. 1. Amoll.
m Nr. 2. Edur.
m Nr. 3. Ddur.
m **Becker**, Op. 66. Konzertstück, G.
**Becker**, Op. 70. Adagio Nr. 3, E. Siehe Kleinere Vortragsstücke.
zl-s **Beethoven**, Werke. (Prakt. Gesammt-Ausg. Bd. XX.) 20 *M*.
**Beethoven**, Op. 40 u. 50. Romanzen, G. u. F. Siehe Capricen usw.
s **Beethoven**, Op. 61. Konzert, D. (Reinecke.) †
s **Busoni**, Op. 35a. Konzert, D. ††
**Chopin**, Op. 37 Nr. 1. Notturno (Orig. Gm.). (Wilhelmj.) Siehe Capricen usw.
zl-m **Coverley**, Op. 41. Konzertstücke.
zs-s **David**, Konzertstücke. Siehe VA. 1260.
zs **David**, Op. 3. Konzertino Nr. 1, A. †
**David**, Op. 6. Introduction und Variationen über ein russ. Thema (Der rothe Sarafan), E. Siehe Variationen.
s **David**, Op. 10. Konzert Nr. 1, Em. (Petri.) †
**David**, Op. 11. Introduction u. Variationen üb. ein Thema v. Mozart (Wenn die Lieb'), A. Siehe Variationen.
**David**, Op. 15. Introduction u. Variationen üb. ein Thema v. Schubert (Lob der Thränen), A. Siehe Variationen.
**David**, Op. 16. Andante u. Scherzo capricciosa, D. S. Variationen usw.

**David**, Op. 18. Konz.-Variat. üb. ein Originalthema, G. S. Variationen.
**David**, Op. 21. Introduct. u. Variat. über ein Lied, E. S. Variationen.
s **David**, Op. 23. Konzert Nr. 4, E. †
s **David**, Op. 35. Konzert Nr. 5, D m. (Eibenschütz.) †
s **David**, Op. 35. Konzert Nr. 5, D m. (Freie Bearbeitung v. Wilhelmj.) †
**David**, Op. 39 Nr. 6. Am Springquell. Charakterstück, D m. Siehe Kleinere Vortragsstücke.
s **Eckhold**, Op. 5. Konzertstück, A m.
**Ernst**, Op. 22. Ungarische Melodien. Siehe Kleinere Vortragsstücke.
s **Ernst**, Op. 23. Konzert, Fis m. (Eibenschütz.)
s **Gade**, Op. 56. Konzert, D m. (Orth.) ††
s **Gerke**, Op. 28. Konzert Nr. 1, E m.
s **Hille**, Op. 40. Konzert Nr. 1, C. †
m **Hiller**, Op. 86. Suite in canonischer Form. †
zs **Huber**, Op. 17. Phantasie, G m. †
s **Joachim**, Op. 3. Konzert in einem Satze, G m. †
s **Joachim**, Op. 11. Konzert in ungarischer Weise, D m. ††
s **Lipinski**, Op. 21. Konzert, D.
**Lipinski**, Allegro a. d. Militär-Konzert, D. Op. 21. (Wilhelmj.) Siehe Kleinere Vortragsstücke.
s **Mathieu**, Konzert, D m. ††
s **Mendelssohn**, Op. 64. Konzert, E m.
zs **Molique**, Op. 9. Konzert Nr. 2, A. †
zs **Molique**, Op. 10. Konzert Nr. 3, D m. (Petri.) † S. auch VA. 1783.
zs **Molique**, Op. 21. Konzert Nr. 5, A m. (Hermann.) † S. a. VA. 1797
m **Mozart**, Sämmtliche Konzerte. (Waldersee.) Siehe VA. 521.

| | | |
|---|---|---|
| Nr. 1. B dur. [Werk 207.] | Nr. 3. G dur. [216.] | Nr. 5. A dur. [219.] |
| Nr. 2. D dur. [211.] | Nr. 4. D dur. [218.] | Nr. 6. Es dur. [268.] |

**Nicodé**, Op. 14. Romanze, A. Siehe Capricen, usw.
m **Onslow**, Op. 29. Duo, E.
m **Onslow**, Op. 31. Duo, G m.
s **Paganini**, Op. 6. Konzert, D. (Eibenschütz.)
s **Paganini**, Op. 7. Konzert Nr. 2, H m. (Ph. Scharwenka.)
zs **Panofka**, Op. 24. Großes Konzertstück, A.
s **Prume**, Op. 8. Konzertstück, A.
**Reinecke**, Romanze (Vorspiel z. 4. Akt) a. Manfred. Op. 93. S. Capr. usw.
s **Reinecke**, Op. 141. Konzert, G m. ††
**Reinecke**, Op. 155. Romanze, A m. Siehe Capricen usw.
s **Ries**, Konzert, E m. (Petri.) Pfte. P. 5½ *M*.
s **Rode**, Op. 23. Konzert Nr. 11, D. (Petri.)
s **Sauret**, Op. 26. Konzert, D m. (Horn.) ††
s **Scharwenka, Ph.**, Op. 95. Konzert, G. (Petri.) ††
s **Scharwenka**, Op. 99. Suite. ††
s **Schorsch**, Konzert, A m.

**Schumann**, Op. 131. Phantasie. Siehe Phantasien.
s **Sitt**, Op. 11. Konzert, Dm. (Brodsky.) ††
**Sitt**, Notturno, F. Siehe Capricen usw.
s **Spohr**, Op. 1. Konzert Nr. 1, A.
s **Spohr**, Op. 2. Konzert Nr. 2, Dm. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 7. Konzert Nr. 3, C. (Petri.)
s **Spohr**, Op. 28. Konzert Nr. 6, Gm. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 38. Konzert Nr. 7, Em. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 47. Konzert Nr. 8 (Gesangsscene), A. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 55. Konzert Nr. 9, Dm. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 70. Konzert Nr. 11, G. (Sitt.)
s **Spohr**, Op. 92. Konzertino Nr. 2, E.
s **Spohr**, Op. 95. Konzertantes Duo, Gm.
**Tartini**, Der Teufelstriller, Gm. Siehe Sonaten.
m **Taubert**, Op. 15. Duo Nr. 2, Gm.
m **Tausch**, Op. 3. Duo, Hm.
s **Trneček**, Op. 10. Konzertstück, Am. †
**Violin-Konzerte** neuerer Meister:
Siehe Beethoven, Op. 61. — David, Op. 35. — Ernst, Op. 23. — Lipinski, Op. 21. — Mendelssohn, Op. 64. — Paganini, Op. 6.
s **Violin-Konzerte** neuerer Meister. II. Reihe (Petri):
Siehe David, Op. 10. — Gade, Op. 56. — Molique, Op. 10. — Rode, Op. 23. — Spohr, Op. 7.
s **Violin-Konzerte** neuerer Meister. III. Reihe: Siehe David, Op. 23. — Joachim, Op. 11. — Paganini, Op. 7. (Ph. Scharwenka.) — Reinecke, Op. 141. — Ph. Scharwenka, Op. 95. — Spohr, Op. 55. (Sitt.)
zs **Viotti**, Konzert Nr. 22, Am.
s **White**, Hedwig-Konzert, Dm. †

## Tänze und Märsche.

Pianofortestimme (Partitur) je 1 ℳ, mit † bez. 2 ℳ, mit †† 3 ℳ.
Violinstimme je 30 ₰, mit † 60 ₰, mit †† 90 ₰.

zl **Bach, J. S.**, Bourrée Nr. 1 u. 2, Badinerie und Gigue aus der Suite, D.
zl **Bach**, Bourrée mit Double, Hm., aus der Sonate Nr. 2. (Schumann.)
zs **Bach**, Chaconne, Dm. (Mendelssohn.)
zs **Bach**, Chaconne, Dm. (Schumann.) Siehe VA. 1335.
zl **Bach**, Gavotte, Dm. (Ritter.)
zl **Bach**, Sarabande, A, aus einer Klavier-Suite. (Naumann.)
m **Bach**, Sarabande und Bourrée aus der 2. engl. Suite. (Naumann.)
m **Bach**, Sarabande und Gavotte aus der 3. engl. Suite. (Naumann.)
zl **Baltzar**, Allemande, Cm. (Wehrle.)
zl **Beethoven**, Türk. Marsch a. d. Ruinen von Athen Op. 113, B. (Ritter.)
l **Beethoven**, 6 Deutsche.

m **Centola**, Op. 1 Nr. 2. Gavotte, D.
zl **Centola**, Op. 2 Nr. 2. Spanischer Walzer, G m.
m **Centola**, Op. 2 Nr. 6. Walzer, G.
m **Centola**, Op. 8 Nr. 1. Gavotte, G. †
m **Centola**, Op. 8 Nr. 2. Giga, D m. †
m **Centola**, Op. 8 Nr. 3. Saltarella, D m. †
m **Chopin**, Walzer. (David.) Siehe VA. 91.
m **Chopin**, Op. 17. 4 Mazurkas. (Kissner.)
m **Chopin**, Op. 18. Walzer (Orig. Es). (David.) E.
zl-m **Chopin**, Op. 18. Walzer (Orig. Es). (Kissner.) D.
zs **Chopin**, Op. 26. 2 Polonaisen. (Lipinski.)
s **Chopin**, Op. 26 Nr. 1. Polonaise (Orig. Cis m.). (Wilhelmj.) D m.
m **Chopin**, Op. 34 Nr. 1. Walzer (Orig. As). (David.) A.
m **Chopin**, Op. 34 Nr. 2. Walzer, A m. (David.)
m **Chopin**, Op. 34 Nr. 3. Walzer, F. (David.)
zl **Chopin**, Trauermarsch, A m., aus der Sonate, B m. Op. 35. (Hamm.)
m **Chopin**, Op. 42. Walzer (Orig. As). (David.) A.
m **Chopin**, Op. 64 Nr. 1. Walzer (Orig. Des). (David.) D.
m **Chopin**, Op. 64 Nr. 2. Walzer, Cis m. (David.)
m **Chopin**, Op. 64 Nr. 3. Walzer (Orig. As). (David.) A.
zl **Couperin**, 2 Gigues. (Wehrle.)
zl **Gluck**, Balletmusik aus Paris und Helena. (Hermann.)
zl **Götz**, Op. 2 Nr. 1. Marsch, G.
m **Grieg**, Menuett, E m., aus der Sonate Op. 7. (Scharwenka.)
zs **Härtel**, Op. 3. Erinnerung an St. Petersburg. Bravour-Galopp, D.
l **Haydn**, Menuett, G. (Hermann.)
l **Haydn**, 2 Menuetten aus den Symphonien, C u. B.
m **Heller**, Op. 85 Nr. 2. Tarantelle (Orig. As). (Hermann.) A. †
zl **Hermann**, Sammlung der berühmtesten deutschen, französischen und italienischen Gavotten. †
l **Hiller**, Menuett, G (Kanon in der Quinte), aus Op. 86.
m **v. Holstein**, Tanz (Dalspolska), D, aus Der Haideschacht. (Rauch.)
zl **Kirnberger**, 3 Polonaisen. (Wehrle.)
zs **Leclair**, Menuett, Gavotte und La Chasse. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 23.) †
zs **Leclair**, Sarabande und Tambourin. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 22.) †
zs **Listemann**, Op. 1. Konzert-Polonaise, E. †
**Lumbye**, Tänze.
m Nr. 1. Eine Sommernacht in Dänemark. Galopp, E m.
zl Nr. 2. Krolls Ballklänge. Walzer, E.
zl Nr. 3. Amelie-Walzer, G.
zl Nr. 4. Amalia-Walzer, H.
zl Nr. 5. Kathinka-Polka-Mazurka, Fis m.

| | |
|---|---|
| | **Lumbye**, Tänze. |
| zl | Nr. 6. Lisbeth-Walzer, E. |
| zl | Nr. 7. Anna-Polka, A. |
| m | Nr. 8. Petersburger Champagner-Galopp, E. |
| zl | Nr. 9. Elise-Polka, E. |
| zl | Nr. 10. Silberne Hochzeit-Polka, D. |
| l | **Martini**, Gavotte, F. |
| zl | **Mattheson**, Sarabande und Allemande, Em. |
| zl | **Mendelssohn**, Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum Op. 61, C. (Hermann.) |
| zl | **Mendelssohn**, Kriegsmarsch der Priester a. Athalia Op. 74, F. (Hermann.) |
| m | **Meyerbeer**, Krönungsmarsch aus Der Prophet, Es. (Hermann.) |
| l | **Mozart**, 2 Menuetten aus den Symphonien Nr. 3, Es, u. 5, D. (Ritter.) |
| zl | **Purcell**, Allemande, Sarabande und Cebell. (Wehrle.) |
| zl | **Rameau**, Gavotte (Le Tambourin), Em. (Hermann.) |
| zl | **Ritter**, Transkriptionen aus klassischen Instrumentalwerken. 2 Bde. S. VA. 455/456. |
| | Einzeln: Siehe Bach, J. S., Bourrée Nr. 1 u. 2, Badinerie u. s. w. — Beethoven, Türkischer Marsch. — Haydn, 2 Menuetten. — Mozart, 2 Menuetten. |
| s | **Sauret**, Op. 20. Walzer-Caprice Nr. 2, F. † |
| m | **Scharwenka, Ph.**, Op. 30 Nr. 2. Walzer, Es. (Wehrle.) † |
| m | **Scharwenka**, Op. 52 b. Polonaise, Am. †† |
| m | **Scharwenka**, Op. 104 Nr. 2. Mazur, Em. |
| zs | **Scharwenka**, Op. 104 Nr. 4. Alla Polacca, Dm. † |
| zs | **Scharwenka, X.**, Op. 3. Polnische Nationaltänze. †† |
| zs | **Scharwenka**, Op. 3 Nr. 1. Polnischer Nationaltanz (Orig. Es m.). (Holländer.) Em. |
| | **Schule, Die hohe, des Violinspiels.** (David.) S. VA. 375 u. 375a/b. |
| zs | Nr. 13. Vitali, Ciaconna, Gm. † |
| zs | Nr. 22. Leclair, Sarabande und Tambourin. † |
| zs | Nr. 23. Leclair, Menuett, Gavotte und La Chasse. † |
| m | **Schumann**, In modo d'una Marcia a. d. Quintett Op. 44, Cm. (Hermann.) |
| zl | **Schumann**, Op. 130. Kinderball. 6 leichte Tanzstücke. (Schaab-Hermann.) |
| m | **Schwab**, Op. 20. Polonaise, Em. |
| | **Stücke**, Lyrische. Zum Gebrauch für Konzert und Salon. (Hermann): Siehe Haydn, Menuett, G. — Martini, Gavotte, F. |
| l | **Tardif**, Bouquet de Marguerites. Tempo di Valse, G. |
| l | **Tardif**, Valse lente, F. |
| zs | **Vitali**, Ciaconna, Gm. (David, Hohe Schule des Violinspiels Nr. 13.) † |
| m | **Wallnöfer**, Friedens-Liga-Marsch, Es. (Hermann.) |
| zl | **Weckbecker**, Op. 6 Nr. 2. Gavotte, Dm. |
| s | **Ysaye**, Op. 11. Lointain Passé. Mazurka Nr. 3, Hm. † |

## Symphonien, Symphoniesätze, Ouverturen u. andere Orchesterwerke.

Pianofortestimme (Partitur) je 1 ℳ, mit † bez. 2 ℳ, mit †† 3 ℳ.
Violinstimme je 30 ₰, mit † 60 ₰, mit †† 90 ₰.

zl **Beethoven,** Finale aus der Symphonie Nr. 1, C. Op. 21. (Ritter.)
zl **Gade,** Op. 1. Nachklänge von Ossian. Ouverture, Am. (Hermann.) †
m **Haydn,** Finale aus der Symphonie Nr. 7, C. (Ritter.)
m-zs **Haydn,** Symphonie Nr. 13, G. †
zl **Haydn,** Finale aus der Symphonie Nr. 13, G. (Ritter.)
m-zs **Haydn,** Symphonie Nr. 14, D. †
zl **Haydn,** Finale aus der Symphonie Nr. 14, D. (Ritter.)
**Méhul,** Die beiden Blinden. Ouverture. Siehe Klav.-Bibl.
m **Mendelssohn,** 11 Ouverturen. (Hermann.) Siehe VA. 169.
m **Mendelssohn,** 11 Ouverturen in 2 Bänden. Siehe VA. 169 a/b.
m **Mendelssohn,** Op. 10. Die Hochzeit d. Camacho. Ouverture, E. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 11. Symphonie Nr. 1, Cm. (Sitt.) †
m **Mendelssohn,** Op. 21. Sommernachtstraum. Ouverture, E. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 24. Ouverture für Harmoniemusik, C. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 26. Die Hebriden (Fingalshöhle). Ouverture, Hm. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 27. Meeresstille und glückliche Fahrt. Ouverture, D. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 32. Märchen von der schönen Melusine. Ouverture, F. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 36. Paulus. Ouverture, A. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 52. Symphonie aus dem Lobgesang, B. (Hermann.) †
m **Mendelssohn,** Op. 56. Symph. Nr. 3 (Schottische), Am. (Hermann.) †
m **Mendelssohn,** Op. 74. Athalia. Ouverture, F. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 89. Heimkehr a. d. Fremde. Ouverture, A. (Hermann.)
zs **Mendelssohn,** Op. 90. Symphonie Nr. 4 (Italienische), A. (Hermann.) †
m **Mendelssohn,** Op. 95. Ruy Blas. Ouverture, Cm. (Hermann.)
m **Mendelssohn,** Op. 101. Ouverture in C. (Trompeten-).
m **Mendelssohn,** Op. 107. Symphonie Nr. 5 (Reformations-), Dm. (Hermann.) †
zl **Mozart,** Ouverture zu Ascanio in Alba, D. (Paul Graf Waldersee.)
m **Reinecke,** Op. 93. Ouverture zu König Manfred, E. (Hermann.) †
l **Reinecke,** Op. 93. Vorspiel zum 5. Akt aus Manfred, F. (Hermann.)
zl **Ritter,** Transkriptionen aus klassischen Instrumentalwerken. 2 Bände. Siehe VA. 455/456.
Einzeln: Siehe Beethoven, Finale a. d. Symph. Nr. 1, Op. 21. — Haydn, Finale a. d. Symphonie Nr. 7, C. — Haydn, Finale a. d. Symph. Nr. 13, G. — Haydn, Finale a. d. Symph. Nr. 14, D.
m **Schubert,** Symphonie, C. (Hermann.) ††
m **Schubert,** Symphonie, Hm. (Hermann.) †

m **Schumann,** Op. 38. Symphonie Nr. 1, B. (Hermann.) †
m **Schumann,** Op. 61. Symphonie Nr. 2, C. (Wehrle.) †
m **Schumann,** Op. 81. Ouverture zu Genoveva, C m. (Hermann.)
m **Schumann,** Op. 97. Symphonie Nr. 3, Es. (Wehrle.) †
m **Schumann,** Op. 115. Ouverture zu Manfred, E m. (Hermann.)
zs **Schumann,** Op. 120. Symphonie Nr. 4, D m. (Hermann.) †
zs **Wagner,** Eine Faust-Ouverture, D m. (Hermann.) ††
m **Wagner,** Vorspiel zu Lohengrin, A. (Hermann.)
m **Wagner,** Vorspiel zu Tristan und Isolde, A. (Ritter.) †
m **Winderstein,** Op. 11. Ständchen, C.

# Für 2 Violinen.

Jede Violinstimme 1 ℳ (mit † bez. 2 ℳ, mit †† 3 ℳ).

Der Schwierigkeitsgrad ist bei jedem Werke angedeutet:

l = leicht, m = mittel, s = schwer.

**Blumenthal,** Op. 83. 3 Konzert-Duos:
m Nr. 1. Es dur.
m Nr. 2. D dur.
m Nr. 3. G moll.
l **Bruni,** Op. 34. 6 Duos für Anfänger.
m **Campagnoli,** Op. 9. 3 konzertante Duos.
l **Campagnoli,** Op. 14. 6 leichte und fortschreitende Duos.
l **Campagnoli,** Op. 20. 101 leichte und fortschreitende Stücke, mit 2. Violine ad lib. Heft I.
Heft II.
**David,** Op. 44. Zur Violinschule. 24 Etüden für Anfänger. (1. Lage.) Siehe VA. 1231.
l Heft I. (Partitur.) 3 ℳ.
l Heft II. (Partitur.) 3 ℳ.
**David,** Op. 45. Zur Violinschule. 18 Etüden mit Benutzung der höheren Lagen. Siehe VA. 1428.
m Heft I. (Partitur.) 3 ℳ.
m Heft II. (Partitur.) 3 ℳ.
l **David,** Charakterstücke. (Übungen in der 1. Lage.) Siehe VA. 1520.
l **David,** Unsere Lieblinge. Die schönsten Melodien alter und neuer Zeit in leichter Bearbeitung. (1. Lage.) 4 Bde. Siehe VA. 1032/34 u. 1063.
l **Henley,** Op. 8. 12 leichte Duos.
l **Hering,** Op. 15. 2 Duos. (1. Lage.)
l-m **Hering,** Op. 16. Dur- und Moll-Tonleitern. 25 Übungsstücke. (Partitur.) 2 ℳ.

m **Hering**, Op. 17. Große Sonate, G m.
l **Hering**, Notturno, G, und Wiegenlied, G, aus den 30 Miniaturen, Op. 19. (Partitur.) 1 ℳ.
m **Hermann**, Op. 16. Dekameron. 10 Vortragsstücke. †
**Hermann**, Op. 21. Die ersten Übungen für Zusammenspiel. 25 Stücke. (1. Lage.)
l Heft I. (Partitur.) 3 ℳ.
l Heft II. (Partitur.) 3 ℳ.
l **Hüllweck**, Op. 18. 24 leichte Übungsstücke in melodiösem und rythmischem Stile, mit 2. Viol. ad lib. Heft I. †
l-m Heft II. †
s **Kalliwoda**, Op. 14. Brillante Variationen, E.
m **Klengel, P.**, Op. 9. 5 Stücke. (Romanze, Humoreske, Menuett, Ständchen, Scherzo.)
l **Köhler**, Op. 156. 3 leichte und instruktive Duos und Präludien für 1 Violine.
m **Lumbye**, Traumbilder. Phantasie, mit 2. Violine ad lib. (Hermann.)
l **Mazas**, Op. 38. 18 kleine Duette. (Petri.) 3 Hefte. Siehe VA. 1526/28.
m **Mendelssohn**, Hochzeitsmarsch, C, a. d. Sommernachtstraum. Op. 61. (Holmes.)
m **Meyerbeer**, Die Hugenotten. Heft I.
m Heft II.
l **Mozart**, Duo, C. [Werk 487.] Partitur 1/2 ℳ.
l **Mozart**, Duo, C. [Werk 487.]
m **Müller, B.**, Op. 6. 3 Duette. †
l **Pleyel**, Op. 8. 6 leichte Duette. (Hecker.) Siehe VA. 1537.
l **Pleyel**, Op. 48. 6 leichte Duette. (Hermann.) Siehe VA. 1515.
m **Rode**, 6 Duos. Heft I.
m Heft II.
l-m **Rolla**, 24 Tonleitern und kleine leichte Stücke mit 2. Viol. ad lib. (Partitur.) 2 ℳ.
**Scholz**, Op. 8. Etüden für die Jugend vom allerersten Anfang an mit 2. Viol. ad lib. (Partitur.) Siehe Für eine Violine.
m-s **Spohr**, Op. 39. 3 Duette. (Hermann.) Siehe VA. 996.
m-s **Spohr**, Op. 67. 3 Duette. (Hermann.) Siehe VA. 1145.
l-s **Spohr**, 50 Übungen und Vortragsstücke aus der Violinschule. (Hermann.) 3 Hefte. Siehe VA. 944/46.
s **Thalmann**, Op. 3. Duo, D.

# Für Violine und Viola.

Jede Stimme 1 ℳ.

Der Schwierigkeitsgrad ist bei jedem Werke angedeutet:

l = leicht, m = mittel, s = schwer.

m **Bach, J. S.**, Duette nach den Duetten für Klavier. (David.)
m **Bach**, Duette nach den 15 zweistimmigen Inventionen f. Klavier. (David.)
l **Mozart**, 12 Duette für zwei Bassethörner. Zum praktischen Gebrauch eingerichtet. [Werk 487.] (Partitur.) 1 ℳ.
l **Mozart**, Duo, G. [423.] (Partitur.) 1 ℳ.
m **Mozart**, Duo, B. [424.] (Partitur.) 1 ℳ.

# Für Violine und Violoncell.

Jede Stimme 1 ℳ, mit † bezeichnet 2 ℳ.

Der Schwierigkeitsgrad ist bei jedem Werke angedeutet:

l = leicht, m = mittel, s = schwer.

m **Bohrer** (Gebrüder), Konzertantes Duo über Schweizer Alpenlieder, C.
m **Grünberger**, Op. 16a. Suite.
s **Kummer, F. A.**, Op. 15. 3 konzertante und brillante Duos. †
s **Kummer**, Op. 67. 2 Konzert-Duos. (Brill. Phantasie über ein Thema von Bellini und Introduktion u. Variationen über ein Schweizerlied.)
m **Romberg, A.**, Op. 2. 3 Duos. †
m **Romberg, A. u. B.**, Op. 2. 3 konzertante Duos. †
**Schubert, Fr. u. Kummer**, Konzertante Duos:
m-s Heft I. Über Themen aus Zampa von Herold, D. †
m-s Heft II. Über Themen aus Wilhelm Tell von Rossini, G. †

# Für Violine und Orgel.

Orgelstimme je 1 ℳ, mit † bezeichnet 2 ℳ.

Violinstimme je 30 ₰, mit † bezeichnet 60 ₰.

Der Schwierigkeitsgrad ist bei jedem Werke angedeutet: l = leicht, m = mittel, s = schwer.

m | **Bach, Joh. Seb.**, Adagio aus der E moll Sonate, H m. (Becker.)
m | **Becker, Alb.**, Op. 27. Adagio Nr. 2, D. †
m | **Becker**, Op. 70. Adagio Nr. 3, E. †
m | **Becker**, Op. 81. Adagio Nr. 5, D m. †
m | **Becker**, Op. 86. Adagio Nr. 6, A m. †
m | **Bossi**, Op. 84. Adagio, As.
s | **Gade**, Op. 56. Romanze aus dem Konzert, B. (Werner.)
l–zl | **Händel**, Larghetto, F, und Siciliano, D m. (Rundnagel.)
m | **Litzau**, Op. 26. Abendlied, G.
m | **Reinecke**, Op. 93. Vorspiel zum V. Akte aus König Manfred, F. (R. Lange.)

# Breitkopf & Härtels Bibliotheken.

## I. Volksausgabe Breitkopf & Härtel.

## II. Bibliotheken für Konzert-, Schul- und Hausgebrauch.

**Breitkopf & Härtels Partiturbibliothek.** 1600 Werke.
**Breitkopf & Härtels Orchesterbibliothek.** 17 700 Hefte und Stimmen.
**Breitkopf & Härtels Hausmusik.** (Kleines Orchester.)
**Breitkopf & Härtels Chorbibliothek.** 5050 Hefte und Nummern.
**Breitkopf & Härtels Kammermusikbibliothek.** 2200 Hefte.
**Breitkopf & Härtels Bibliothek der Klavierauszüge.** 1250 Werke.
**Deutscher Liederverlag.** 3000 Hefte und Nummern.
**Breitkopf & Härtels Klavierbibliothek.** 7500 Hefte.
**Breitkopf & Härtels Orgel- und Harmoniumbibliothek.** 400 Hefte.
**Breitkopf & Härtels Violinbibliothek.** 1900 Hefte.
**Breitkopf & Härtels Viola- und Violoncellbibliothek.** 1250 Hefte.
**Breitkopf & Härtels Bibliothek für Blas-, Schlag- und andere Instrumente.** 650 Hefte.

---

**Breitkopf & Härtels Musikbücher.** Textbibliothek und Kleine Konzertführer von **H. Kretzschmar.**

**Ausführliche Verzeichnisse kostenfrei.**

Leipzig. **Breitkopf & Härtel.**


---

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.