

# CH. DE BÉRIOT

## VIOLIN-SCHULE

TEIL I

ELEMENTARTECHNIK

HEFT 1

( HEERMANN )



EDITION SCHOTT

No. 445 a





# KAMMER-SONATEN

für Violine und Klavier

des 17. und 18. Jahrhunderts nach den Originalen für Violine mit beziffertem Bass

bearbeitet von

**ALFRED MOFFAT**

Eine Sammlung bisher fast durchweg noch nie veröffentlichter prächtiger Sonaten

Vorzüglich für Konzertvortrag und Unterricht geeignet

No. 1	TARTINI . . .	(1692—1770)	Sonata in A
2	GEMINIANI . . .	(1680—1762)	Sonata in d moll
3	TESSARINI . . .	(1690—1762)	Sonata in G
4	HÄNDEL . . .	(1685—1759)	Sonata in F
5	LECLAIR . . .	(1697—1764)	Sonata in A
6	VERACINI . . .	(1685—1750)	Sonata in h moll
7	MASCITI . . .	(ca. 1690—1750)	Sonata in e moll
8	CORELLI . . .	(1653—1713)	Sonata in d moll
9	DE GIARDINI . . .	(1716—1796)	Sonata in G
10	VIVALDI . . .	(ca. 1670—1747)	Sonata in d moll
11	SENAILLÉ . . .	(1687—1730)	Sonata in A
12	ALBINONI . . .	(1674—1745)	Sonata in d moll
13	VERACINI . . .	(1685—1750)	Sonata in a moll
14	FRANCOEUR . . .	(1698—1787)	Sonata in d moll
15	NARDINI . . .	(1722—1793)	Sonata in G
16	SAMMARTINI . . .	(ca. 1700—1740)	Sonata in a moll
17	TELEMAN . . .	(1681—1767)	Sonata in E
18	LOCATELLI . . .	(1693—1764)	Sonata in B
19	PORPORA . . .	(1686—1766)	Sonata in D
20	DALL-ABACO . . .	(1675—1742)	Sonata in h moll
21	TARTINI . . .	(1692—1770)	Sonata in h moll
22	LECLAIR . . .	(1697—1764)	Sonata in F
23	VALENTINI . . .	(1680—1730)	Sonata in h moll
24	TESSARINI . . .	(1690—1762)	Sonata in D
25	SENAILLÉ . . .	(1687—1730)	Sonata in d moll
26	FRANCOEUR . . .	(1698—1787)	Sonata in B

## 15 HÄNDEL-TRIO-SONATEN

für 2 Violinen und Klavier (Violoncell ad. lib.)

bearbeitet von

**E. KRAUSE**

Prächtige, wenig bekannte Kammermusikwerke in vorzüglicher Bearbeitung

9 Trio-Sonaten Op. 2 (nach den Originalen für 2 Violinen oder Flöte  
oder Oboe und Bass)

No. 1 in c moll	No. 4 in B	No. 7 in g moll
2 in g moll	5 in F	8 in g moll
3 in F	6 in g moll	9 in E

6 Trio-Sonaten (nach den Originalen für 2 Oboen und Bass)

No. 1 in B	No. 4 in F
2 in c moll	5 in G
3 in Es	6 in D

**B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ-LEIPZIG**

EDITION SCHOTT

---

# VIOLIN-SCHULE

von

Ch. de Bériot

Op. 102

Neue durchgesehene  
und vervollständigte  
Ausgabe von  
Hugo Heermann

- |                    |          |                                  |
|--------------------|----------|----------------------------------|
| Nr. 8545           | Teil I   | Elementartechnik                 |
| „ 445 <sup>a</sup> | Teil I   | Heft 1                           |
| „ 445 <sup>b</sup> |          | Heft 2                           |
| „ 445 <sup>c</sup> |          | Heft 3                           |
| „ 445 <sup>d</sup> |          | Heft 4                           |
| „ 9220             | Teil II  | Virtuosentechnik                 |
| „ 7045             | Teil III | Vom Vortrag und seinen Elementen |

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ  
LEIPZIG — LONDON — BRÜSSEL — PARIS

## Vorwort des Herausgebers

Der Herausgeber dieser neuen Auflage, welcher, selbst in der *belgisch-französischen* Schule ausgebildet, noch das Glück hatte *De Bériot* zu hören und von ihm trotz vorgerückten Alters und Blindheit einigen Unterricht zu erhalten, hat immer eine grosse Vorliebe für das vorzügliche Werk *De Bériot's* gehabt, fand aber im Laufe der Zeit beim Unterricht, dass einzelne durch heutige grössere Ansprüche bedingte Veränderungen notwendig wurden. Haben sich doch die Fortschritte der Technik seit Erscheinen so erheblich vielseitiger gesteigert, dass der Mangel an zahlreicheren und ausführlicheren Uebungen sowohl in den Lagen als im allgemein Technischen äusserst fühlbar wurde. Während daher einerseits Manches den modernen Anforderungen gemäss erweitert werden musste, so geriet auf der anderen Seite auch Einiges als überflüssig Erscheinendes in Wegfall, wodurch aber die Grundzüge der *De Bériot'schen Methode* in keiner Weise beeinträchtigt wurden. Dieselbe hat sich bis jetzt glänzend bewährt, möge sie auch in vorliegend erneuter Fassung die segensreichsten Früchte tragen.

Herrn Heinrich Dessauer in Linz <sup>u</sup>/D. sei an dieser Stelle für seine werthvollen Beiträge der beste Dank ausgesprochen.

H. Heermann



# Inhaltsverzeichnis des ersten Teiles.

Accordstudien . . . . .	116
Anfangsgründe der Musik . . . . .	2
Bedeutung der Zeichen und Wörterkürzungen . . . . .	8
Bemerkungen, bezüglich des ersten Teiles . . . . .	8
Bogen, Teile desselben . . . . .	9
Bogenstrich auf den leeren Saiten. . . . .	11
„    verschiedener. . . . .	103
Doppelgriffe. . . . .	73
Doppelschlag . . . . .	53
Finger, Aufsetzen der . . . . .	12
Haltung, Vorbemerkungen über die . . . . .	9
„    der Violine. . . . .	10
„    des linken Armes. . . . .	10
„    des Bogens . . . . .	10
Lage, erste . . . . .	19
„    zweite. . . . .	57
„    dritte . . . . .	63
„    vierte. . . . .	82
„    fünfte.. . . . .	93
„    sechste . . . . .	111
„    siebente , . . . . .	112
Schlussbemerkung . . . . .	121
Solfeggio . . . . .	2
Syncopen . . . . .	46
Tonarten . . . . .	5
Töne. . . . .	15
Tonleitern, Uebung in den 24 . . . . .	108
Triller . . . . .	71
Vorschläge . . . . .	49



# Vorwort

Der Erfolg, welchen wir seit dreissig Jahren durch Anwendung unserer Methode beim Unterrichte der Zöglinge erzielten, die wir auszubilden so glücklich waren, verpflichtet uns gewissermassen; die Grundzüge dieser Methode zu veröffentlichen. Das vorliegende Werk ist die Frucht der Erfahrung sowohl als der Forschung. Wie viel Sorge hat es unserem Streben nach Vervollkommnung verursacht, aber auch welche Genugtuung erlebten wir an den Talenten, die nach den in ihm niedergelegten Grundsätzen gebildet sind. Wir sind stolz darauf, zum Studium des Violinspiels einen Beitrag liefern und einen Unterrichtsweg zeigen zu können, welcher auf neuen Grundlagen beruht. Können wir auch nicht Anspruch darauf machen, die Kunst des Unterrichts auf's Höchste vervollkommen zu haben, so sind wir doch versichert, dass wir einen Fortschritt darin erzielten, indem wir die Elemente vereinfachten, den Weg abkürzten.

Die vorliegende Schule zerfällt in drei Teile: der erste und zweite beschäftigen sich mit der Technik, der dritte behandelt die Kunst des Vortrages. Das krampfhaft, einseitige Ringen nach Technik, welches sich in letzter Zeit der Violin-Virtuosen bemächtigt hat, führte dieselben oft von ihrer wahren Aufgabe ab, welche darin besteht, mit der menschlichen Stimme zu wetteifern, während doch gerade diese edle Aufgabe es ist, von deren Bewältigung der Violine der glorreiche Name „Königin der Instrumente“ erstand.

Das Wunder, welches in der Ueberwindung ausserordentlicher technischer Schwierigkeiten liegt, bewirkt sich fast immer auf Unkosten der Schönheit und Reinheit des Tones, der genauen Beachtung des Rhythmus und namentlich des guten Geschmackes im Vortrage.

Die ungeheure Arbeit, welche es allein möglich macht, jene Schwierigkeiten zu besiegen, schreckt die Dilettanten ab. Endlich sind die Kunststücke, welche auf einen Augenblick blenden, bezaubern, weit davon entfernt, für die Anmut und den Reiz der Melodie Ersatz bieten zu können. Es ist daher unsere Absicht, nicht sowohl den technischen Mechanismus noch mehr zu erweitern, sondern vielmehr der Violine ihren wahren Charakter zu erhalten, vermöge dessen sie zum Ausdruck und zum Wiedergeben menschlicher Seelenregungen befähigt ist.

Wir nehmen desshalb den menschlichen Gesang zum Ausgangspunkt, zum Führer und Vorbild. Die Musik ist die Seele des Wortes, dessen Gehaltsinhalt sie vermöge ihrer Ausdehnung darzulegen vermag, so wie anderseits das Wort dazu beiträgt, den Sinn der Musik erfassbar zu machen. Durch diese Beobachtung geleitet, haben wir den grösseren Teil der Beispiele, welche in der dritten Abteilung dieses Werkes enthalten sind, aus dramatischen Werken entnommen. Da die Musik vor Allem eine Gefühlssprache ist, enthält ihre Melodie immer einen poetischen Sinn, eine wirkliche oder gedachte Sprachunterlage, die dem Violinisten immer vorschweben muss, damit sein Bogen ihre rhythmische wie ihre Gefühlsbetonung richtig wiedergebe, kurz, damit das Instrument singe, spreche.

Schliesslich enthalten wir uns hier einer programmässigen Aufzählung der didactischen Vorzüge, durch die sich unser Werk bemerklich machen dürfte. Wir haben darauf gesehen, dass Alles an seinem richtigen Platze gesagt, jede Uebung zu richtiger Zeit angebracht werde. Wir wünschten, dass der vernünftige Unterricht den Zögling an der Hand durch die Pfade führe, welche in unserem Werke gewiesen sind, damit er seiner Zeit, wenn er sie zurückgelegt hat, wo nicht ein grosser Geiger so doch ein Künstler von tüchtiger Fertigkeit und solidem Geschmack sei.





## Violinschule von Ch. de Bériot Op. 102

# EINLEITUNG.

## ÜBER DAS SOLFEGGIO.

Hugo Heermann  
Teil I Heft 1

Die Schwierigkeiten; welche das Erlernen des Violinspiels für den Anfang bietet, sind für denjenigen Zögling, der in der Solfeggiolehre unterrichtet ist zum Theil garnicht vorhanden. Da er mit dem Notenlesen vertraut ist, kann er seine ganze Aufmerksamkeit auf sein Instrument richten und die Bewegung seiner Finger und seines Bogens ohne Mühe lenken. Da er sich Kenntniss des Rhythmus und Taktgefühl erworben hat, so wird er bald sein eigener Herr, und kann - Dank der Erwerbung jener Fertigkeiten, welche ihm gewissermassen als Wegweiser dienen - für sich allein fortarbeiten.

Noch mehr; da die Solfeggiolehre Ohren und Augen zugleich in Anspruch nimmt durch die Gewohnheit, den vorgeschriebenen Ton vernehmbar zu machen, leistet sie dem Studium einen doppelten Vorschub. Denn indem man hört, was man sieht, und sieht, was man hört, übt sich das Gedächtniss, die Melodie ihrem Klang - laut wie ihrem Schriftlaut nach mit allen Nüancen, Betonungen und Tonfärbungen zu behalten.

Die Solfeggiolehre ist die Grundlage aller musikalischen Bildung. Um so betrübender ist es zu sehen, wie so manche junge Musiker diese kostbaren Anfangsgründe vernachlässigen, theils weil sie von der Wichtigkeit derselben keinen Begriff haben, theils weil es ihrer Stimme an Kraft und Umfang gebricht. Um dieser Letztern willen namentlich schien es uns nothwendig, diesem Unterrichtswerke einen kurzen Abriss der Solfeggio-Elementarlehre voran zu schicken, worin die Taktarten, die Intervalle, der rhythmische Werth der Noten und Pausen, mit einem Wort alle in der Musik gangbaren Schriftzeichen erklärt sind.

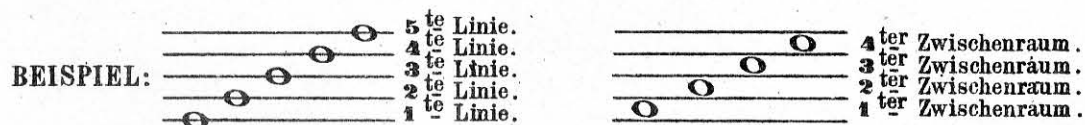
Wir können dem Zögling nicht genug empfehlen, sich diese ersten Anfangsgründe der Musik in's Gedächtniss zu prägen; der darauf verwandte Fleiss wird immer von guten Folgen für die Zukunft eines Künstlers sein, indem sie seinem Talent das Gefühl des Rhythmus und eine reine Intonation sichert.

## Die Anfangsgründe der Musik.

### DIE NOTENSCHRIFT.

Die Noten werden auf und zwischen fünf gleichlaufenden Linien geschrieben. Die Linien und Zwischenräume werden von unten nach oben gezählt.

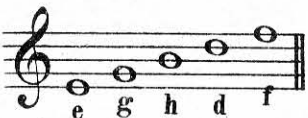
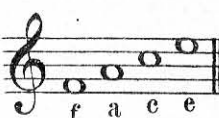
Die fünf Linien und deren Zwischenräume, auf welchen man die Noten vorzeichnet heissen System.


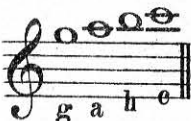


Geht eine Note über die Grenzen dieses Systemes hinaus, sei es nach oben wegen ihrer Höhe oder nach unten wegen ihrer Tiefe, so bedient man sich zu ihrer Aufzeichnung kurzer Ergänzungslinien.




Beim Violinspiel bedient man sich des Violin- oder G-Schlüssels er umschliesst mit seinem Ringe die zweite Linie (g) dadurch erhalten wir folgende Notenreihe:

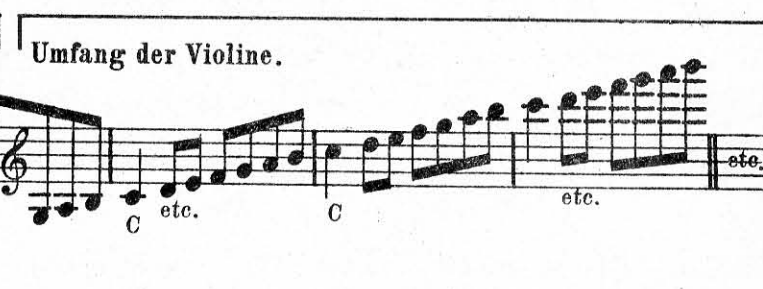
A) Noten auf den Linien:  B) Noten zwischen den Linien: 

C) Noten unter dem Notensystem:  D) Noten über dem Notensystem: 

Für Instrumente deren Tonumfang tiefer geht als der der Violine benützt man noch andere Schlüssel als den G-Schlüssel.

Beispielsweise ist für die tiefen Töne des Klaviers der Bass- oder F-Schlüssel im Gebrauch. 

BEILÄUFIGER UMFANG  
VOM PIANOFORTE UND DER INSTRUMENTE.

Register der tiefen Instrumente.  Umfang der Violine. 

DIE DAUER ODER GELTUNG DER NOTEN UND DER PAUSEN.

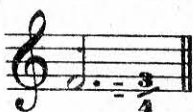
Die Dauer der Noten (Tonzeichen) und der Pausen (Schweigezeichen) wird durch ihre äussere Gestalt gekennzeichnet.

Vergleichende Uebersicht vom verschiedenen Werthe der Noten und der denselben entsprechenden Pausen.

Eine ganze Note ist gleich:	2 Halben,	od. 4 Vierteln,	od. 8 Achteln,	od. 16 Sechzehnteln,	od. 32 Zweiunddreissigsteln N.
					
Eine ganze Taktpause ist gleich:	2 Halben,	od. 4 Viertels-	od. 8 Achtels-	od. 16 Sechzehntels-	od. 32 Zweiunddreissigstels Paus:
					

DER PUNKT HINTER EINER NOTE.

Der Punkt hinter einer Note verlängert deren Dauer um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes. Die halbe mit Punkt gilt also  $\frac{3}{4}$ .



Stehen zwei Punkte hinter einer Note, so verlängert der zweite Punkt den ersten um die Hälfte seines Werthes. Eine halbe Note mit zwei Punkten gilt also  $\frac{7}{8}$ .

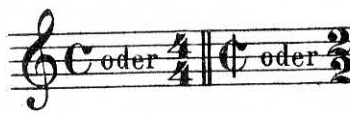






## DIE EINTEILUNG DER NOTEN IN TAKTE.

Takteintheilung ist die Einteilung eines Tonstückes in kleine Abschnitte von vollständig gleichlanger Zeitdauer. Durch senkrechte Striche, (|) Taktstriche werden diese gleichgemessenen Teile des Tonstückes äusserlich kenntlich gemacht. Es giebt zwei Taktarten: A) die geraden Taktarten (zweiteilige) und B) die ungeraden (dreitheilige). Die Art des Taktes steht immer zu Anfang eines Stückes.

Folgende Taktarten sind am gebräuchlichsten:

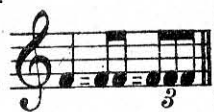
A) zweitheilige  auch Allabreve  genannt.

B) dreitheilige  C) Zusammengesetzte Taktart 

Beispiel für den C ( $\frac{4}{4}$ ) Takt.  Beispiel für den Dreivierteltakt. 

### TRIOLEN UND SEXTOLEN.

Eine Triole entsteht durch die dreifache Theilung eines ursprünglich zweitheiligen Werthes. Sie wird mit einer schiefen 3 bezeichnet.



Die Sextole entsteht durch die sechsfache Theilung eines ursprünglich viertheiligen Werthes. Sie wird mit einer schiefstehenden 6 bezeichnet.





### GANZ-UND HALB-TÖNE.


Beim stufenweisen Aufeinanderfolgen der bisher gelernten Töne liegen die Töne *e-f* und *h-c* äusserst eng beisammen. Man nennt diese kleine Entfernung der Töne voneinander Halbton. Bei den übrigen Tönen ist die Entfernung doppelt so gross; sie heisst Ganzer Ton oder das Intervall (Zwischenraum) der grossen Secunde. Das stufenweise Aufeinanderfolgen von Ganz- und Halbtönen nach bestimmten Regeln heisst Tonleiter. (Siehe nächste Seite.)


### VON DEN VERSETZUNGSZEICHEN.

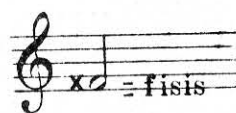
Um einen Ton gegen seine ursprüngliche Tonhöhe zu verändern bedient man sich der Versetzungszeichen (Kreuz, Be, Doppel-Kreuz u Doppel-Be.) Ein Kreuz (#) vor einer Note erhöht sie um einen halben Ton. Ein Be (b) erniedrigt sie um einen halben Ton. Ein Doppelkreuz vor einer Note (x) erhöht sie um einen ganzen Ton, ein Doppel-Be (bb) erniedrigt sie um einen ganzen Ton. Ein Auflösungszeichen (natural sign) hebt die durch ein # oder b verursachte Aenderung der Tonhöhe wieder auf und stellt die ursprüngliche Tonhöhe wieder her.

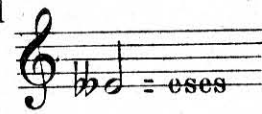
Will man eine Note vor der ein Doppelkreuz (x) steht um einen halben Ton tiefer machen so ist folgende Bezeichnung nöthig: 

Will man eine Note vor der ein Doppel-Be (bb) steht um einen halben Ton höher machen dann ist die Bezeichnung dafür: 

Durch die Versetzungszeichen tritt auch eine Änderung in der Benennung der Noten ein. Bei vorgesetztem Kreuz vor eine Note erhält ihr Name die Silbe *is* angehängt. 

Bei vorgesetzten b erhält der Name der Note die Silbe *es* oder den Buchstaben *e* angehängt. 

Bei vorgesetzten Doppelkreuz wird dem Namen die Silbe *isis* angehängt. 

Bei vorgesetzten Doppel-Be wird der Name der Note verdoppelt. 

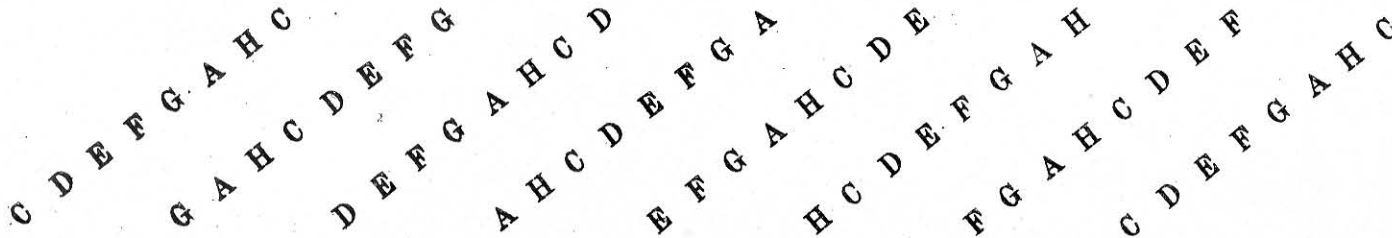
Eine Ausnahme von dieser Art der Benennung macht der Ton *h*. Wird die Note *h* um einen halben Ton erniedrigt (b) dann heisst sie *be*.

## VON DER DUR-TONART.

Die Dur-Tonleitern sind, wie man es aus der ursprünglichen C-Durleiter ansehen kann, aus zwei ganz gleichen Hälften zusammengesetzt,



Die Reihe der Dur-Tonleitern schreitet in auf- resp: absteigenden Quinten folgendermassen fort.



Jene Dur-Tonleitern, welche nebeneinander liegen und eine Hälfte mit einander gemeinschaftlich haben, heissen in ihrem Verhältniss zu einander verwandte Tonleitern oder Tonarten.

So ist die G-Leiter verwandt mit der C-Leiter, weil sie mit der zweiten Hälfte der letzteren anfängt.

Damit aber diese G-Leiter aus zwei, den Intervallen nach gleichen Hälften bestehe wie die C-Leiter, so muss man das darin vorkommende F um einen halben Ton erhöhen.

Will man eine Note um einen halben Ton erhöhen, so setzt man vor dieselbe ein Kreuz #.

Dasselbe Verhältniss besteht zwischen den Leitern von G und D, D und A, A und E, E und H, H und Fis, Fis und Cis, so dass jede weitere Leiter ein Kreuz mehr erhält wie folgt:

ANMERKUNG. Die Kreuze und Been, welche einer Tonart zukommen, werden neben den Schlüssel auf diejenigen Plätze notirt, welche den zu erhöhenden oder zu erniedrigenden Tönen zukommen.

in C. 

in G. 

in D. 

in A. 

in E. 

in H. 

in Fis. 

in Cis. 



So ist die F-Leiter verwandt mit der C-Leiter, weil sie mit der ersten Hälfte der letzteren endigt.

Damit aber diese F Leiter aus zwei den Intervallen nach gleichen Hälften bestehe, wie die C-Leiter, muss man das darin vorkommende H um einen halben Ton erniedrigen.

Will man eine Note um einen halben Ton erniedrigen, so setzt man vor dieselbe ein Be  $\flat$ .

Dasselbe Verhältniss besteht zwischen den Leitern von F und B, von B und Es, Es und As, As und Des, Des und Ges, Ges und Ces, so dass jede weitere Leiter ein Be  $\flat$  mehr erhält, wie folgt:

in C. 

in F. 

in B. 

in Es. 

in As. 

in Des. 

in Ges. 

in Ces. 

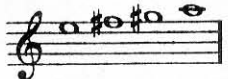
Will man eine Note, welche durch ein vorgesetztes Kreuz oder Be erhöht oder erniedrigt war, wieder auf ihre ursprüngliche Tonstufe zurückführen, so setzt man vor dieselbe ein Quadrat oder Auflösungszeichen  $\natural$ .

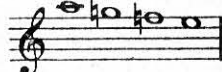
### VON DER MOLL-TONART.

Die Moll-Tonleiter ist nicht nach derselben Regel gebildet, wie die Dur-Tonleiter, sie unterscheidet sich von der letzteren durch kleine Terz und Sexte, welche beide Intervalle um einen halben Ton erniedrigt sind.

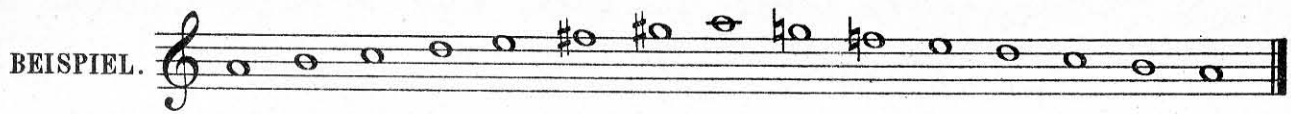
BEISPIEL. 

Dies ist die wahre Gestalt der Moll-Tonleiter; allein da es Schwierigkeiten macht, den Raum von anderthalb Tönen, welcher zwischen der sechsten und siebenten Stufe F-G liegt, zu überspringen, so bedient man sich regelmässig folgender Abänderungen: beim Aufsteigen nähert man die Sexte der Septime, indem man erstere um einen halben Ton

erhöht: z. B.  beim Absteigen nähert man die Septime der Sexte, indem man erstere um einen hal-

ben Ton erniedrigt, z. B. 

VOLLSTÄNDIGE MOLL-TONLEITER.



In dieser Gestalt wird die Moll-Tonleiter gewöhnlich angewendet.

Das # wodurch G erhöht wird, die Septime der Mollleiter, welche man wohl auch Leiteton nennt, wird nicht vorn neben dem Schlüssel angezeigt, weil es öfter wieder wegfällt und daher als eine zufällige Bezeichnung angesehen ist.

Vorstehende A Moll-Leiter, bei der am Schlüssel weder # noch b vorgezeichnet sind, ist natürlich diejenige, welche sich am meisten der ursprünglichen C Dur-Tonleiter nähert.

Dasselbe Verhältniss besteht bei allen Tonarten; d.h. jede einzelne Dur-Tonart hat eine Moll-Tonart zur Seite, welche mit der nämlichen Vorzeichnung versehen ist und eine kleine Terz tiefer liegt. Wenn daher bei einem Tonstücke keine Vorzeichnung steht, so geht dasselbe entweder aus C-Dur oder A-Moll; wenn ein # vorgezeichnet ist, so geht es aus G-Dur oder E-Moll u.s.w.



Will man eine Note um einen ganzen Ton erhöhen, so setzt man vor dieselbe ein Doppelkreuz (x). Will man eine Note um einen ganzen Ton erniedrigen, so setzt man vor dieselbe ein Doppel-Be (bb). Will man eine Note, welche durch ein Doppelkreuz erhöht war, um einen halben Ton erniedrigen, so setzt man vor dieselbe ein Auflösungszeichen und ein Kreuz (x#). Will man eine Note, welche durch ein Doppel-Be erniedrigt war, um einen halben Ton erhöhen, so setzt man vor dieselbe ein Auflösungszeichen und ein Be (b#).



# Bemerkungen.

## BEZÜGLICH DER ERSTEN ABTHEILUNG.

Der Lehrgang in dieser Abtheilung unsrer Violinschule bezweckt, kein für die Technik des Violinspiels wesentliches Element zu vernachlässigen. Wir bringen eines dieser Elemente nach dem andern in kleinen melodisch gehaltenen Abschnitten, wodurch wir das Studium derselben von Trockenheit fern halten und dem Zögling zugänglicher machen.

Die hauptsächlichlichen Elemente der Technik sind: die verschiedenen Tonarten, die verschiedenen Lagen (Positionen), die Bogenstrich=Arten, die Doppelgriffe u.s.w.

Damit die Bogenführung nicht verspätet, oder über einseitigen Übungen vernachlässigt werde, so haben wir es für zweckmässig erachtet, schon bei den Tonleitern verschiedene Rhythmen und Stricharten einzuführen, ohne darum die Schwierigkeiten des Fingersatzes zu vermehren. Das hindert nicht, dass der Zögling die sämtlichen Tonleitern in ganzen Noten spiele, wenn es der Lehrer am Platze findet.

Der Zögling zieht aus diesem Lehrgang den Nutzen, seinen Bogen auf alle Rhythmen einzuüben, und die hierauf verwandte Arbeit wird sich in seinem Spiele leicht und gewissermassen von selbst vortheilhaft bemerklich machen.

Wir haben denselben Weg eingeschlagen für die gestossenen Bogenstriche. Wir muthen dem Zögling nicht mehr zu, als was er durchaus erlernen muss, wie man bei Durchnahme unserer Übungsstücke leicht ersehen kann.

Schliesslich empfehlen wir, unsere Studien nicht in allzusehnlichem Zeitmass zu üben; durch ein langsameres Tempo wird Genauigkeit und Gewandtheit erzielt. Man versehe sich daher mit einem Zeitmesser (Metronom) und beachte genau die Zeitmasse (Tempi), welche wir in doppelten Ziffern an der Spitze jedes Übungsstückes angegeben haben, so zwar, dass man mit dem ersten für die Einübung bestimmten Zeitmasse beginnt, dann stufenweise im Tempo fortschreitet, bis man im Stande ist, das Stück in dem für den eigentlichen Vortrag angegebenen Zeitmass zu spielen.

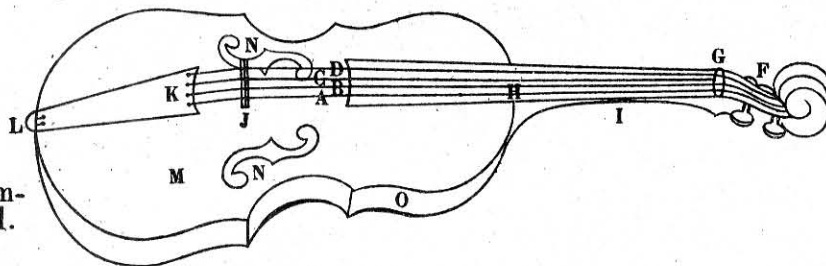
Was dem Spiele junger Violinisten gewöhnlich abgeht, ist das *Mezza voce*. Diesem Mangel zu begegnen, waren wir bestrebt, den Melodien, welche zur übersichtlichen Übung der technischen Elemente in unserer Schule bestimmt sind, eine grosse Verschiedenheit des Charakters zu verleihen. Dieselben sind abwechselnd von sanftem und kräftigem Ausdruck, damit sich der Zögling jene Biagsamkeit des Spieles aneigne, welche so selten mehr erreicht wird, wenn man sich von Anfang angewöhnt hat, immer stark zu spielen. Die letztere Art zu studiren, verdirbt beim Zögling die Feinfühligkeit des Gehörs; eine täppische und wehthuende Rauheit bemächtigt sich seines Spieles auf Unkosten der Anmuth, welche allein Reiz für den Zuhörer hat und seine Aufmerksamkeit fesselt.


## BEDEUTUNG DER IN DER ERSTEN ABTHEILUNG ANGEWANDTEN ZEICHEN DER WÖRTER.

- ▭ . . . . . Abstrich.
- ^ . . . . . Aufstrich.
- p* *Piano, dolce* . . . . . Sanft.
- pp* *Pianissimo od. Dolcissimo* . . . Sehr sanft.
- f* od. *Forte* . . . . . Stark.
- ff* od. *Fortissimo* . . . . . Sehr stark.
- mf* od. *Mezzo forte* . . . . . Halb stark.
- ◀ *Crescendo od. cresc.* . . . . Anwachsend im Ton.
- ▶ *Diminuendo od. dim.* . . . . Abnehmend im Ton.
- ..... . . . . Gehämmert oder kurz gestossen.
- ||||| . . . . . Mit grossem Strich in der Mitte des Bogens.
- Pizzicato od. pizz.* . . . . . Die Saite mit dem Finger gegriffen.
- tr* . . . . . Triller.
- D.C. Da Capo* . . . . . Vom Anfang an zu wiederholen.
- ⤿ *Bogen* . . . . . Die Noten, welche sich unter dem Zeichen befinden, unter einen Bogenstrich zu binden.

## THEILE DER VIOLINE.

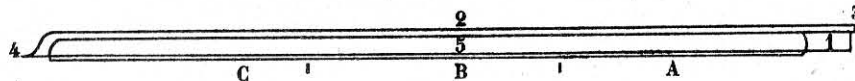
- A. Erste (E) Saite oder Quinte.  
 B. Zweite (A) Saite.  
 C. Dritte (D) Saite.  
 D. Vierte (G) Saite.  
 E. Schnecke.  
 F. Wirbel oder Stimmnägeln.  
 G. Sattel.



- H. Griffbrett.  
 I. Hals.  
 J. Steg.  
 K. Saitenhalter.  
 L. Knopf.  
 M. Decke.  
 N. Schalllöcher. oder:   
 O. Zarge, Schienen.

## THEILE DES BOGENS.

1. Der Frosch.  
 2. Die Stange.  
 3. Die Schraube.  
 4. Spitze.  
 5. Haar.



## EINTHEILUNG DES BOGENS.

- A. Am Frosch 1<sup>tes</sup> Dritttheil.  
 B. In der Mitte 2<sup>tes</sup> Dritttheil.  
 C. An der Spitze 3<sup>tes</sup> Dritttheil.

## VORBEMERKUNGEN ÜBER DIE HALTUNG.

In den Künsten wie in den Gewerken ist der Beginn der Ausübung der wichtigste Schritt, derjenige, auf welchen der Zögling die grösste Aufmerksamkeit verwenden muss. Ist der Zögling Meister geworden, so wird es ihm schwer, wo nicht unmöglich, die üblen Gewohnheiten vollständig abzulegen, welche er bei den ersten Schritten auf seiner Laufbahn angenommen hat. Wenn man das Studium des Violinspiels beginnt, muss man vor allem mit der anhaltendsten Aufmerksamkeit die ersten Vorschriften über Haltung des Körpers, Führung des Bogens und Bewegung der Finger beobachten.

Wenn der Zögling unter Leitung des einsichtsvollen Lehrers eine richtige Haltung angenommen hat, so wird er bestrebt sein, sich die grösste Biegsamkeit in den Bewegungen des rechten Armes und der linken Hand zu erhalten, während Kopf und Leib im Übrigen völlig unbeweglich bleiben.

Während der ersten Unterrichtsstunden muss der Zögling öfter ausruhen, einmal um sich daran zu gewöhnen, seine regelrechte Stellung mit Leichtigkeit wieder anzunehmen, dann aber auch um jene nervöse Ungeduld und jene Ermattung besiegen zu lernen, welche im Gefolge einer länger andauernden Unbeweglichkeit oft eintreten.

Begreiflicherweise verlangen wir die ernsthafte Aufrechterhaltung dieser Grundsätze nur für das Studium der Technik. Sie ist für den Meister selbst weder eine Nothwendigkeit, noch eine Sache des Systems. Meinten wir es anders, so würde man uns mit Recht entgegen:

„ Dass der Solospieler nicht die kalte Unbeweglichkeit einer Statue bewahren könne; dass der Handgriff, welcher für den Vortrag einer kräftigen, entschiedenen Phrase nothwendig ist, sich nicht auch auf einen zarten, leidenschaftlichen Gesang anwenden lasse, dass weiterhin der Künstler seine Haltung modificiren müsse, um unmerklich den Nüancen des Stückes zu folgen, welches er vorträgt; dass seine Haltung die Durchdringung, die Ueberzeugung von dem Gegenstand, den er behandelt, bekunden müsse; dass er endlich das Ansehen haben müsse, als ob seine Seele in den Tönen des Instrumentes, welches er spielt, aufgegangen sei, wenn er anders seine Zuhörer überzeugen, hinreisen wolle.“

Dies Alles wissen wir recht wohl; wir wissen aber ebenso gut, dass eine lange Erfahrung und das feinste Gefühl für Anmuth und Schönheit dazu gehören, um sich die unendlich zarten und mannigfaltigen Schattirungen des Vortrags anzueignen, ohne welche der Künstler unnatürlich wird. Jenes schwer zu bezeichnende Etwas, das man vielleicht Manieren nennen möchte, darf den Zögling nicht beschäftigen, ist er nur erst vom Gefühl der Wahrheit durchdrungen, so werden sich ihm alle Geheimnisse der Kunst, gleichviel ob sie auf das Wohlgefallen der Sinne oder der Seele gerichtet sind, erschliessen, ohne Mühe, ohne gewaltsame Anstrengung.

Endlich aber muss auch der fertige Künstler, wie gross immer seine Fertigkeit sei, bei seinen Privatstudien immer wieder auf die ruhige Haltung, auf die ersten Grundlagen der Technik zurückkommen, weil sie das einzige Mittel sind, ihn vor dem Ausschreiten in den Bewegungen zu bewahren, welches immer von einer Unvollkommenheit der Technik herrührt, oder vor jener masslosen Sucht, Effekt zu machen auf Unkosten des Geschmacks und der Wahrheit:

*Schön ist nur die Wahrheit, sie allein gefällt.*

## STELLUNG.

1. Man richte den Pult so ein, dass der oberste Theil desselben mit dem Auge des Spielers in einer Linie liege.
2. Man stelle sich der linken Seite des Musikheftes gegenüber.
3. Man setze den linken Fuss beinahe im rechten Winkel gegen den Pult, ein wenig nach aussen gebogen.
4. Man setze den rechten Fuss etwas vor im rechten Winkel dem Pulte zu, so dass die Absätze beider Füsse etwa zehn bis zwölf Centimeter auseinander zu stehen kommen.
5. Man halte den Körper gerade, auf dem linken Bein ruhend, ohne dass jedoch die Hüfte hervortrete.

## VON DER HALTUNG DER VIOLINE.

1. Man halte die Violine über dem linken Schlüsselbein an den Hals gestemmt, wo sie durch den Kragen des Ueberrocks und der Weste getragen und ein wenig nach rechts gewendet wird.

Solche welche einen langen Hals haben oder Kinder, welche wegen ihrer leichteren Kleidung der Stütze am Hals entbehren, wollen sich der Unterlage eines Sacktuches oder eines kleinen Kissens bedienen, damit sie nicht in die Unart verfallen, das Instrument mit hinaufgezogener Schulter festzuhalten.

2. Der Druck des Kinns, welcher kein übermässiger sein soll, muss zwischen Saitenhalter und Decke fallen und gerade hinreichen, um zu verhindern, dass die Violine in Folge der Bewegungen der linken Hand ausgleite.

3. Die Violine muss waggerrecht gehalten werden und zwar in einer Richtung mit dem linken Fuss.

## HALTUNG DES LINKEN ARMES

### UND DER LINKEN HAND.

1. Der Ellbogen wird unter die Mitte der Violine gehalten.

2. Man muss den Hals der Violine tragen, ohne ihn zu sehr zwischen das erste Glied des Daumens und das letzte des Zeigefingers einzuklemmen; diese Haltung ist wohl zu beobachten, damit der Hals nicht auf den Ballen des Daumens herabsinke welcher an die innere Handfläche stösst. (Siehe Fig. 5.) Im Allgemeinen muss wenigstens bei Benutzung der ersten Lagen, der freie Raum zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger gross genug sein, dass etwa die Spitze des Bogens darin Platz hätte.

3. In der ersten Lage (Position) hat der Daumen seinen Platz am A der G Saite. (Siehe Fig. 7.)

4. Das Handgelenk bleibe in geschmeidiger aber natürlicher Haltung beinahe in gerader Linie mit dem Vorderarm; man hüte sich, es bei den Ausdehnungen des kleinen Fingers zurückzuziehen. (Siehe Fig. 6.)

## VON DER HALTUNG DES BOGENS.

1. Der Bogen wird von allen Fingern am Frosch angefasst.

2. Die Bogenstange wird quer gehalten vom ersten und zweiten Gelenk des Zeigefingers bis zur Spitze des kleinen Fingers.

3. Der Daumen kömmt dem Mittel- und Goldfinger gegenüber zu liegen, weder gebogen noch zu sehr ausgestreckt, sondern dergestalt seitwärts gehalten, dass die Stange den Fingernagel gegen die Mitte hin berührt. Die Finger dürfen weder zu eng aneinander, noch zu weit auseinander liegen, noch gestreckt werden. (Siehe Fig. 8.)

4. Das Handgelenk muss, damit ihm die nöthige Geschmeidigkeit erhalten bleibe, in gerader Linie mit dem Vorderarm stehen, so dass es die Stange stets beherrschen kann.

5. Spielt man mit der Spitze des Bogens, so gelangt der Ellbogen auf eine Linie mit dem Handgelenk; niemals aber darf er diese Linie überschreiten. (Siehe Fig. 4.)

6. Der Bogen fällt senkrecht auf die Saiten, die Stange wird ein wenig nach dem Griffbrett zu geneigt. Bei Passagen, welche viel Kraft erheischen, oder bei hüpfenden Bogenstrichen, ziehe man die Stange sorgfältig zurück, um eine unwillkürliche Berührung der Saiten zu verhüten.

7. Streicht man mit dem Bogen nach oben, so wendet sich das Handgelenk, bis es die Höhe des Mundes ungefähr erreicht hat. (Siehe Fig. 2)

8. Für die Reinheit und Schönheit des Tones ist es unbedingt nöthig, dass der Bogen in möglichst gerader Linie die Saite durchlaufe. Desshalb stelle man sich so vor den Spiegel, dass das Auge im Spiegel den Steg der Violine als eine gerade Linie sieht und mache dann in dieser Stellung auswendig einige Uebungen. Dieses Verfahren möge der Schüler öfter wiederholen.



VORBEREITENDE ÜBUNGEN  
DES BOGENS AUF DEN LEEREN SAITEN.

Die erste Schwierigkeit bei Anwendung des Bogens ist die, die Saiten durch das Gewicht des Handgelenkes nicht zu sehr zu quetschen zumal wann die Hand sich der Violine nähert.

Um dies zu verhüten, hält man den Bogen so, dass nur ein kleiner Theil des Haares in Anwendung kömmt, und führt ihn mit vollständigster Gleichmässigkeit hinsichtlich des Druckes und der Bewegung, ein wenig nach dem Griffbrette zugeneigt

Die ersten Übungen auf den leeren Saiten. (auswendig)

Erste Übung: Der Bogen wird mit seiner Mitte auf die A-Saite gesetzt und nach Feststellung der richtigen Arm und Handstellung lasse man den Anfänger ganz kleine, leichte Striche aus dem Handgelenk ausführen. Ebenso verfähre man auf den übrigen Saiten.

Zweite Übung: Dieselben Übungen wie ad 1.) am Frosch und an der Spitze des Bogens.

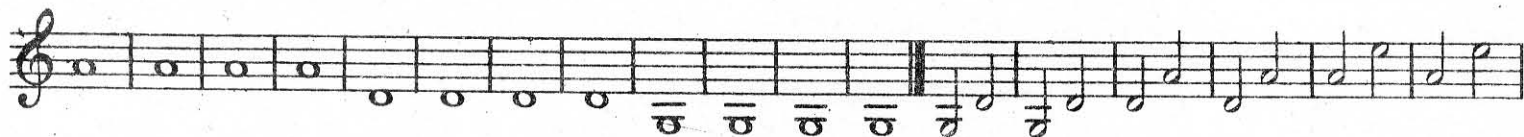
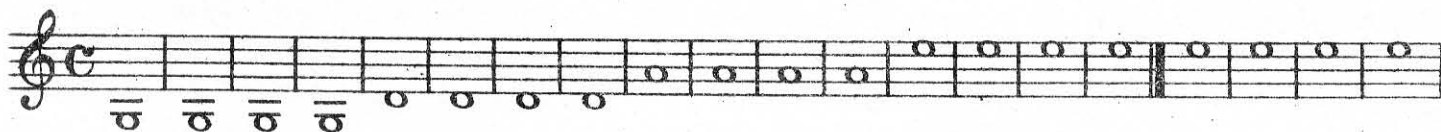
Dritte Übung: Strich mit halber Bogenlänge von der Mitte bis zur Spitze des Bogens bei ruhig gehaltenem Oberarm.

Vierte Übung: Strich mit halber Bogenlänge vom Frosch bis zur Mitte des Bogens. Der Oberarm bewegt sich dabei etwas nach vorn beim Hinaufstrich, etwas nach rückwärts beim Herabstrich.

Fünfte Übung: Langsamer Bogenstrich mit der ganzen Bogenlänge.

Sechste Übung: Der Übergang von einer Saite auf die andere durch kleine Handgelenkstriche am Frosch, Mitte und Spitze des Bogens.

Übungen auf den leeren Saiten nach Noten.



Erklärung  $\left\{ \begin{array}{l} \square = \text{Abstrich.} \\ \vee = \text{Hinaufstrich.} \end{array} \right.$   
 der Zeichen:  $\left\{ \begin{array}{l} \text{H} \\ \text{T} \end{array} \right. = \text{Halbton.}$

### DAS AUFSETZEN DER FINGER.

Bereit die Saite zu berühren, dürfen die Finger weder zu nahe noch zu entfernt von derselben sein; zwei oder drei Centimeter Abstand genügen, damit dieselben mit Präcision und Geschmeidigkeit niederfallen.

A-Saite D-Saite

C.L. MEERTS.

H.T. 2 2 H.T.

H.T. 3 3

H.T. H.T.

G-Saite MEERTS.

H.T.

Manchem Anfänger fällt es nicht leicht den ersten Finger zum Ton F der E-Saite zurückzubiegen; wir bringen deshalb vorerst Fis; das F der E-Saite erscheint erst Seite 18.

E-Saite. (\*)

0 1 2 3  
H.T. H.T.

H.T. H.T. H.T.

Der Bindebogen.

H.T. H.T. H.T. H.T.

H.T. H.T. H.T. H.T. tr

H.T. H.T. H.T. H.T.

H.T. H.T. H.T.

Aufsetzen des 4<sup>ten</sup> Finger's.

Meerts.

H.T. Meerts. H.T. 4 tr

H.T. 4 H.T. 4 H.T.

\*) Ein Kreuz (#) erhöht die Note vor welcher es steht um einen halben Ton.



Moderato.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Moderato.' and a common time signature 'C'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions such as 'h.T.' and '4'. The music is written in a single system across ten staves.

Wenn die Finger auf der Saite liegen, so dürfen sie weder flach, noch senkrecht, sondern müssen rund gehalten werden, damit sie nicht die benachbarten Saiten berühren, und dadurch die Schwingungen derselben verhindern.

*Lento.*

Von den gehaltenen Tönen.

### VON DEN GEHALTENEN TÖNEN.

Vor Beginn der Tonleiter glauben wir auf einen Fehler aufmerksam machen zu müssen, vor dem man sich sehr in Acht zu nehmen hat. Er besteht in einem gewissen nervösen Zucken, welches sich des Zöglings bemächtigt, so oft er mit dem Bogenstrich einen gehaltenen Ton beendet. Dasselbe rührt von der Ungeduld her, welche einen andern Ton anfangen möchte, bevor der eine beendet ist.

## FEHLERHAFTE ART.

Langsam. BEISPIEL.

Abstrich. Aufstrich. Abstrich. Aufstrich.

Frosch. Spitze. Spitze. Frosch.

Der Zögling, welcher sich unwillkürlich zu diesem Fehler geneigt fühlt, kann sich dagegen wahren, indem er in einer demselben entgegengesetzten Richtung übt. Er legt nämlich Nachdruck auf den Anfang des Tones, ohne allzu starke Betonung, um jede Rauheit zu vermeiden. Auch kann er den Bogenstrich langsamer werden lassen, so dass der Ton leise verklingt.

## ART, DEN FEHLER ZU VERMEIDEN.

BEISPIEL.

Abstrich. Aufstrich. Abstrich. Aufstrich.

Frosch. Spitze. Spitze. Frosch.

Um sich im Nachfolgenden reiner Intonation zu versichern, muss man die Probe an den leeren Saiten machen. Zu diesem Behufe haben wir die Töne *D*, *A* und *E* in zwei halben Noten angegeben, wovon die eine mit dem kleinen Finger gegriffen die andere auf der leeren Saite angegeben wird, um die Richtigkeit der Intonation darnach zu bestimmen.

halber Ton. h.T. h.T. h.T. h.T. h.T.

Andante.

## VON DER BEWEGUNG DER FINGER

## DER LINKEN HAND BEI DEN AUF-UND ABSTEIGENDEN TONLEITERN.

Die Bewegung der Finger der linken Hand bei den aufsteigenden Tonleitern hängt von der Bewegung der Tonleitern selbst ab. Wenn die Tonleitern mehrere Saiten durchlaufen, so ist es notwendig, dass die Finger ihre Stellung nach und nach verlassen und sich dadurch vorbereiten, auf die nächstfolgende Saite niederzufallen. Wenn die Finger auf der nämlichen Saite eine rückgängige Bewegung machen, d. h. wenn man abwärts dieselben Noten wiederholt, die man auf-



wärts gespielt hat, so lässt man die Finger unbeweglich auf der Saite liegen, damit man für die absteigende Bewegung derselben richtigen Intonation sicher sei, und sich unnütze Bewegungen erspare.

Ein Strich(—)bedeutet, dass der so bezeichnete Finger an seinem Platz bleiben soll bis zu Ende des Striches.

ÜBUNGEN.

★) Der Punkt nach einer Note oder Pause verlängert sie um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes.

★★) Die E und A Saite gleichzeitig niederdrücken.

VOM SCHLEIFEN DER NOTEN.  
VORBEREITENDE ÜBUNGEN AUF DEN LEEREN SAITEN.

Wenn man unter einem Bogenstrich von einer Saite auf die andere übergeht, so muss dies sauber und so behende geschehen, dass man nie die beiden Saiten zumal erklingen hört.

1.

Wenn mehrere Noten unter einem Bogenstrich zu schleifen sind, so müssen die Finger, deren Aufgabe es ist, den Übergang von einem Ton zum andern anzugeben, mit völlig mechanischer Genauigkeit und Schnelligkeit auf die Saite niedergelassen und von derselben erhoben werden. Dann muss der Zögling namentlich bei Entfernung des kleinen Fingers Rechnung tragen, denn wenn dieser Finger nicht senkrecht aufgehoben wird, so entsteht daraus immer eine rückgängige Bewegung und eine kleine Verspätung, welche aus seiner ungeschickten Lage entspringt.

3.

4.

5.

6.

C-DUR.

1<sup>ste</sup> LAGE.  
ÜBUNGEN.

Beim Übergehen von einer Saite auf die andere darf der Zögling den Bogen nicht aufheben.

TERZEN.

QUARTEN.

QUINTEN.

SEXTEN.

OCTAVEN.

\*) = Den Finger gleichzeitig auf zwei Saiten (D- und A-Saite) aufstellen.



$\frac{1}{2}$  = Halbton.

# 1. MELODIE.

VIOLINE 1. *Moderato*  
VIOLINE 2.

Metr. ♩ = 96.

Moderato.

Musical notation for the Moderato section, measures 1-12. It consists of five staves of music. The first staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The second staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The third and fourth staves are in treble clef with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (0, 1, 4). There are also some markings like 'V' and '0' above notes.

Andantino.

Musical notation for the Andantino section, measures 1-2. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The second staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). There are also some markings like 'x' and 'C' above notes.

Andante.

F. MAZAS.

Musical notation for the Andante section, measures 1-8. It consists of two staves of music. The first staff is in treble clef with a 4/4 time signature and a dynamic marking of *mf*. The second staff is in bass clef with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). There are also some markings like 'x' and 'C' above notes.

Musical notation for the Andante section, measures 9-12. It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The second and third staves are in treble clef with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). There are also some markings like 'V' and '0' above notes.

# 2. MELODIE.

Metr. ♩ = 76.

Andantino.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melody with notes and rests, and includes fingerings 0, 1, 2, 3, 4, and 0. The lower staff is in bass clef and features a continuous accompaniment of eighth notes, with some notes beamed together and slurs.

The second system continues the piece. The upper staff has notes and rests with fingerings 4, 0, and 0. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern.

The third system continues the piece. The upper staff has notes and rests with fingerings 0, 0, 4, and 0. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern.

The fourth system continues the piece. The upper staff has notes and rests with fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 0, and 0. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern.

The fifth system continues the piece. The upper staff has notes and rests with fingerings 4, 1, and 1. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern.

The sixth system continues the piece. The upper staff has notes and rests with fingerings 1, 3, and 4. The lower staff continues the eighth-note accompaniment pattern, ending with a double bar line.



Met. ♩ = 76. Zur Einübung.  
♩ = 108. Richtige Ausführung  
im Zeitmass.

1<sup>ste</sup> LAGE.

### 3. MELODIE.

Moderato.

The musical score is written for a single instrument, likely a violin or viola, in 1st position. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Moderato'. The score includes various musical notations such as fingerings (1, 2, 4), ornaments (x), and performance instructions like 'pizz.' and 'arco'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

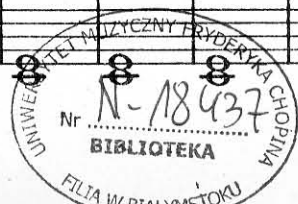
ÜBUNGEN.

Metr. ♩ = 96. Zur Einübung.  
 ♩ = 72. Richtige Ausführung  
 im Zeitmass.

1<sup>ste</sup> LAGE.

4. MELODIE.

Andante.





# Die grossen Standard-Werke für den Violin-Unterricht

## Hohmann-Dessauer Violinschule

Neue erweiterte Ausgabe mit Liederanhang

kpl. (Edition Schott Nr. 580)

Einzeln in 5 Heften (Edition Schott Nr. 581-585)

## Bériot-Heermann Violinschule

Neue durchgesehene und vervollständigte Ausgabe

Edition Schott Nr.  
444 Teil I Elementar-Technik  
445a/d Dasselbe in 4 Heften  
446 Teil II Virtuosen-Technik  
447 Teil III Vom Vortrag

## Meyer-Heim: Violin-Unterricht

Das unentbehrliche Werk der Praxis

### Teil I Etüdenschule

in 7 Heften

Eine Sammlung von Etüden für Violine in fortschreitender Schwierigkeit, neu bearbeitet von Fritz Meyer

Edition Schott Nr.

- 729 Vorstufe
- 730 Klavierbegleitung hierzu
- 731 1. Lage
- 732 1. und halbe Lage
- 733 1. und 2. Lage
- 734 3. Lage und Wechsel 1. u. 3. Lage
- 735 4. und 5. Lage
- 736 6. und 7. Lage

### Teil II Vortragsschule

in 10 Heften

Eine Sammlung von Vortragstücken (Stücke, Sonaten, Suiten, Konzertsätze) aller Stufen für Violine mit Klavierbegleitung, neu bearbeitet und genau bezeichnet von Fritz Meyer

Edition Schott Nr.

- 737a/b 1. Lage . . . . . 2 Hefte
- 738a/b 1. Lage . . . . . 2 Hefte
- 739a/b 1. und 2. Lage . . . 2 Hefte
- 740a/b Stücke bis zur 3. Lage 2 Hefte
- 741a/b Stücke bis zur 5. Lage 2 Hefte

### Teil III Duoschule

in 14 Heften

80 auserlesene klassische Duette aller Schwierigkeitsgrade, bearbeitet und herausgegeben von Fritz Meyer

Edition Schott Nr.

- 742a/b 25 Duos im Umfange der 1. Lage
- 743a/b 17 Duos im Umfange der 1. u. 3. Lage
- 744a/c 12 Duos im Umfange der 1. bis 5. Lage
- 745a/c 13 Duos bis zur 7. Lage
- 746a/d 13 schwere Duos in allen Lagen

## Ossip Schnirlin: Der neue Weg

zur Beherrschung der gesamten Violinliteratur

Eine Sammlung der technisch oder musikalisch in irgend einem Belang bedeutungsvollen Stellen der Violinliteratur

Band I (Ed. Schott Nr. 1051): Sololiteratur — Band II (Ed. Schott Nr. 1052): Kammermusik ohne Klavier, Violine I

Band III (Ed. Schott Nr. 1053): Kammermusik mit Klavier, Violine I

Jeder Band dauerhaft gebunden / Ausführlicher Prospekt kostenlos.

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ / LEIPZIG / LONDON / BRÜSSEL / PARIS



# Neue Klass. Violin-Konzerte

aus den Programmen

Kreisler, Elman, Ysaye, Dushkin, Sauret, Thibaut, Nachèz etc.

# Nouveaux Concertos classiques

du Répertoire

## Viol. & Piano

Ed. Schott No.

T. Albinoni,	Concerto A dur — La majeur	(E. Pente)	1222
L. Boccherini,	Concerto D dur — Ré majeur	(S. Dushkin)	690
P. Castrucci,	Concerto g moll — sol mineur (La Cintola — Der Gürtel)	(A. Moffat)	1225
W. A. Mozart,	Concerto D dur — Ré majeur nach einem Divertimento   d'après un divertissement	(W. Kees)	851
P. Nardini,	Concerto A dur — La majeur	(T. Nachèz)	852
P. Nardini,	Concerto e moll — mi mineur	(E. Pente)	853
G. Tartini,	Concerto G dur — Sol majeur	(E. Pente)	877
A. Vivaldi,	Concerto a moll — la mineur	(T. Nachèz)	900
A. Vivaldi,	Concerte g moll — sol mineur	(T. Nachèz)	901
A. Vivaldi,	Concerto G dur — Solmajeur	(T. Nachèz)	902
A. Vivaldi,	Concerto B dur — Si b majeur	(T. Nachèz)	903
A. Vivaldi,	Concerto d moll — ré mineur	(T. Nachèz)	1223
A. Vivaldi,	Concerto c moll — ut mineur	(A. Moffat)	904

Zu sämtlichen Konzerten ist auch eine Begleitung  
für kleines Orchester — größtenteils mit Orgel —  
erschienen

Pour tous les concertos:  
Accompagnement pour petit orchestre ou (pour  
quelquesuns) accompagnement d'orgue

## 2 Viol. & Piano

Ed. Schott No.

J. S. Bach,	Concerto c moll — ut mineur	(C. Berner)	907
A. Vivaldi,	Concerto a moll — la mineur	(T. Nachèz)	1262

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ-LEIPZIG