

CIMBALOM ISKOLA

Nagyságos

LISZT FERENCZ

úrnak

legmélyebb tisztelettel

ajánlva.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5386. 6592

156592



NAGYSÁGOS

LISZT FERENCZ URNAK

legmelyebb tisztelettel ajánlva
GYAKORLATI

CIMBALOM-ISKOLA

szerkeszté és kiadja

SCHUNDA V. J.

2^{ik} javított és tetemesen bővített kiadás.

Egészen újra átdolgozta, s egy nagyobb gyakorlatokat és hatasos átiratokat tartalmazó füzettel megtoldotta

ALLAGA GÉZA

Ára 4 ft.

S. Hochgeboren Herrn

FRANZ LISZT

CIMBAL-
verfasst und

TISCHE
SCHMOLL
herausgegeben

W. J. SCHUNDA

2^{te} verbesserte und bedeutend erweiterte Ausgabe.

Ganz neu umgearbeitet, und mit einem - grössere Etuden und dankbare Transcriptionen enthaltenden - Anhang versehen

GÉZA ALLAGA

Preis 4 fl.

Konf. Kisb. magy. Könyvtár-Intézet Posner K. L. Budapest



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ELŐSZÓ

a 2-ik javított s bővített kiadáshoz.

Köztudomásu tény, hogy a cimbalom egyre kedveltebbé válik. S hogy szaporodó kedvelőinek nagyobb részét azok képezik, kik nem érve be egy pár dallamocska naturalistikus bemagolásával — alaposabban óhajtják e hangszert tanulni, bizonyítja azon körülmény, hogy az alig két év előtt megjelent legelső cimbalom-iskola példányai mind elkelték, s ma már egy új kiadás lett szükségessé. E két év alatt, míg egyrészt magán a hangszeren is több javítás történt, másrészt a kezdetleges tankönyv néhány megbocsátható gyengéje bizonyulván be, annak gyökeres átdolgozása vált kívánatossá s ennek megvalósítása a jelen 2-ik kiadás.

Tartalma rendszeresebben szerkesztett és sokkal terjedtebb; vagy 90 apróbb föladataon kívül magában foglalja valamennyi lejtőt, a 24 dur és moll hármas — a 12 uralgóhetes — s a három kisebbitett hetesösszhangok tört alakzatát, a legcélszerűbb verőbeosztás és begyakorlási módszer pontos megjelölésével; továbbá 8 nagy eredeti gyakorlatot s körülbelül 30 hálás átíratot.

Az előbbi célszerűtlen, néha hibás verőbeosztás kijavított, és pár jel megfelelőbbel lett fölcserélve. A gyakorlati cimbalom játékot illető magyarázatok kimerítőbbek, s érettebb tapasztalás kifolyásaként helyesebbek. Ellenben az elvont, tisztán elméleti „általános zenetan“ kihagyatott, hogy az iskola megszerezhetése lehetőleg könnyíttessék. E rész zenész vezetése nélkül különben is alig vezet célhoz, a mellett pedig nélkülözhető s ismert dolog, hogy hasznát a legtöbb tanuló nem veszi. A ki azonban birni óhajtja, külön is megszerezheti, vagy kölcsönözze át bármely más elterjedt hangszer-iskolából.

A javított hangfogós cimbalom rendszeres játéka újabb keltű levén, természetesen számosak ellenei. A jámborabb rész vízőzön előtti álláspontjából azt kérdi: hogy „minek a cimbalomhoz kóta?“ a haladás ezen barátainak csakis mosolylyal lehet válaszolni; a másik szélsőség hivei fitymálva nézik le az eddig tagadhatlanul kezdetleges szerepet játszott hangszert. (Hogy egyes naturalisták csillogó, de üres egyoldalú kézügyességet fejtenek ki rajta, ezen nem sokat változtat.) E kicsinylőkkel szemben bátran lehet azt állítani, hogy igen is: a cimbalom — különösen a javított pedál cimbalom — megérdemli, hogy az eddiginél diszesb helyet foglaljon el a zenében, mert nem egyoldalubb pl. a a hárfánál, melylyel az összehasonlítást bizvást kiállja; s hogy náluknál sokkal mérvadóbb tekintélyek ennél aránytalanul jelentéktelenebb hangszerekre is kiterjesztve figyelmüket, nem ily finyás válogatók. Marx pl. világhírű hangszerelési tankönyvében jónak látja a mandolin s guitarre-t is részletesen ismertetni; pedig a cimbalom mind hangerő, mind jellemzetesség tekintetében magasan ezek fölött áll. Erről bárki meggyőződhetik „Bánk bán“-ban, s több újabb népszínmű egyes jeleneteiben, melyeknek érdekét szembetűnően emeli. Azonkívül a cimbalom egyik nemzeti hangszerünk is, mely majdnem kizárólag csak nálunk van — még pedig fokozódó használatban. Azért ne hagyja a tanuló — ki e hangszert választá — az érintett naiv vagy szenvedő ferde nézetek által kedvét lehűteni, hanem maradjon állhatatosan mellette, azon biztosan megvalósulandó hitben, hogy a ráfordított szorgalmat nem lesz oka megbánni.

Budapest, 1876.

A szerző.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A cimbalom játékról általában.

A cimbalom ülőhelyzetben játszatik, (lásd az I-ső táblát) s a játészó ülése kellő magas legyen, és akként berendezve, hogy a legmagasb s legmélyebb hangokat is erőltetés nélkül érinthesse. Játékközben a testnek nem szabad jelentékenyen előre-hátra vagy oldalt hajolni. A karok könnyedén, fesztelenül fügnek, s a könyök a testtől ne álljon oldalt el. Ha egyik karnak a tulsó felen van teendője e mozdulatot nagyobb részst a kézcsukló közvetíti.

A verők — mint a II-ik tábla mutatja — minden egyes kéz 2-ik és 3-ik ujja közt olyformán tartatnak, hogy a mutatóujjnak első ize jól beleillesztetik a verőnek erre szánt vájulatába, a 3-ik újj pedig az említett szemben, s hosszúsága miatt kissé meghajtva, alulról eszközli az ellennyomást; a hüvelyk hegye a mutatóujjhoz szoríttatik, alsó hússos része pedig a verő nyelvéhez simul, hogy így az ütést kormányozza. A többi újj nem vesz közvetlen részt a verőtartásban, hanem úgy hajlittatik a 3-ik alá, hogy azt támogatva akadályt ne képezzen. Jól megjegyzendő itt, hogy a verőt az érintett, 3 főujjal ha nem is egész mereven, de mindenesetre **határozottan** kell tartani, s nem csak úgy könnyeden, mint az gyakorlott játészóknál lenni **látszik**, mert különben gyors és nagyobb ugrásoknál lehetetlen azt biztosan kezelni. Legjelentékenyebb szerep a hangok megütésénél a **kézcsuklónak** jut, mert minden ütésnek lehetőleg csak tőle kell származni, s legnagyobb hiba volna, a verőket az egész kar súlyával hozni mozgásba, mely esetben szép könnyed megütés helyett, esetlen kalapálás lenne az eredmény. A kar csak legnagyobb „forte”-ban, egyes erős akkordok ütésekor **segít** kissé a csuklónak, s egyébkor telhető nyugodt maradjon.

Kezdők — nem bírván még csuklójuk elég ruganycs erővel — rendesen tulságos **magasra** emelik a verőket, pedig ez minden tekintetben hátrányos. Inkább legyenek eleinte az ütések gyengébbek (az igazi erő gyakorlat által majd megjö) de jó már kezdetől hozzá szokni ahoz, hogy a verők ne távolíttassanak el tovább a húroktól, mint épen szükséges. Szoros mértéket adni e távolságot illetőleg nem ajánlatos, figyelmes tanuló úgy is rá jön magától, s előre elégséges azon tanács, hogy a magasra emelgetéstől óvakodjék. Soha figyelmen kívül nem hagyandó főszabály még az — hogy a kar, csukló s verő egyáltalán **ne tegyen oly mozdulatot mely elkerülhetlenül nem szükséges**. Ha a verő egy hangot megütött, rögtön fölemeltetik, és ugyanazon húrkar fölött megáll; ez által rövid idő alatt meglepő biztosság éretik el, míg ha — mi kezdőnél rendes dolog — a megütött hang után ugyan azon verő céltalanul ide s tova tántorog, leginkább **vissza** vonatik, vagy a másiknak igen is félénken **messzire** kitér, nagyon hátrányos ingadozás válik szokássá. Mindezekre kezdetben gondosan kell ügyelni; úgy szinte arra is, hogy a két verő, ha egymás mellett működik, lehető közelségben elférjen, a nélkül hogy egymást érintse; ellenkező esetben az egyik igen közel a lábaknál kemény fahangot — a másik nagyon a húr szabad közepe felé, elmosódott-üreset hozna létre; mert épen nem közönyös az, hogy hol ütjük meg a húr? Általában ott kell őket érinteni, hol a III-ik táblán az illető hangjegyek irvák. Azon pontot hol legtömörebb ép hang nyerhető, kevés próbálgatás és egészséges hallással könnyű meglelni. Természetes azomban, hogy a mélyebb s így hosszabb húroknál e pont a lábaktól távolabb fekszik, és ugyanazon arányban a mint fölfelé a hurok, megfelelőn a fokoként magasuló hangoknak, rövidebbek lesznek, a keresett pont is közelebb esik a lábához. Kivételt képez a III-ik és IV-ik lábsoron közösen nyugvó magas „G—A—H” (I-ső, 3-ik s 5-ik húrkar) ezeket **két** különböző helyen lehet megütni, mi gyakran nagy könnyítést okoz — és pedig vagy az egyik, vagy a másik lábsor mellett (de soha középen) a mint az előadandó hely fekvése kívánja.

Már e helyen nem lesz fölösleges a tanulót egy nehézségre figyelmeztetni, melynek legyőzésére a legnagyobb gond s kitartó szorgalom fordítandó. E nehézség a **balkéz gyámoltalansága** a sokkal fejlettebb jobbal szemben. A cimbalom játészónak a leggyorsabb — s nehezebb helyeket **csak két** verővel kell kivinnie, s e magában már kényes feladat még nehezebbé válik a kezek egyenlőtlensége által, pedig a legegyszerűbb hangmenet, egyenlőtlenül előadva, már élvezhetlen. Minden erővel oda kell tehát kezdetől fogva törekedni, hogy a gyenge balkéz lehetőleg elérje a másiknak ügyességét, erejét; ez okból sokkal többet kell azt, **külön egyedül** is és **folyton** gyakorolni; mert e nélkül a hangszer egyik legszebb sajátóságos hatása, a „tremoló” mindig tökéletlen marad.

A hangolásról.

A hangolási rendszer, mely ez iskola alapját képezi, e III-ik táblán van föltüntetve. A mi magát a meghangolást illeti, erre némi gyakorlat s türelem mellett mindenki képes, ki jó hallás — és a hangközök tiszta fogalmával bir, ha az elsorolandó utasításokat követi.

A hangok emelését vagy szállítását a csavarokra alkalmazott kulcs segélyével a job kéz eszközli; a bal ezalatt egy tollszáracskával az illető húrt pengeti, míg e módon a kellő hang létre hozatik. Azon húrok hangolása melyek csak **egy** hangot adnak (mint a mély húrok) igen egyszerű s könnyű; ellenben a több (2—3) hangot adók (pl. a III-ik lábsoron fekvők) kihangolása már nehezebb, mert ezeknél a megosztott húrrészek **kiegyenlítésére** is kell ügyelni. Rendesen ugyanis fölhúzáskor a csavarhoz közelebb eső rész jobban megfeszül (az elválasztó láboni súrlódás miatt) a távolabbinál, az az igen magas lesz; ilyenkor addig kell a húrt emelni míg a távolabbi rész valamivel magasabban szól a szükségesnél, s aztán visszaeresztve addig egyengetni az elkülönített részeket, míg a kellő hangköz tiszta adják. Hogy ép hang csak úgy nyerhető, ha a karok egyes húrjai (5—4—3) egymással tökéletesen egyenlővé vannak hangolva, az természetes.

A hangolás legcélszerűbben a 17-ik számú húrkaral kezdetik, mely az egyszer vonalzott A—D tiszta ötödre hangolandó; ezt követi a most hangolt „A” alsó nyolcada, a 14-ik számú húrkar, utánna ennek felső quintája — a 15-ik húrkar „—E—H”-ra, s így tovább leginkább tiszta ötödre, mint legmegbízhatóbb hangközre, s közben átmenetül ezek oktáviaira támaszkodva. Legnehezebb a 7-ik-től 19-ik-ig terjedő rész tisztába hozatala. (S leginkább igényli az utánhangolást is.) Ha ez meg van, sőt már kisebb terjedelemből is, lehet egyes dūr és moll akkordot próbakép segélyül venni, úgy szinte ajánlható a fölhangolt részen egyszerű meneteket is közbejátszani, hogy a tán lankadó hallás fölfrissüljön. A mély húrokat, ha már a többi rendben van, egyszerűen a megfelelő nyolcadokhoz alkalmazzuk.

Van rá eset, hogy az I-ső IV-ik különösen a III-ik lábsoron hangok minden kiegyenlítési kísérlettel dacolnak; ez esetben a megfelelő láb- vagy lábsor fekvése hibás; s ilyenkor csak is annak mozditása segíthet. E mozditást a láb (vagy lábsor) ellenkező oldalára alkalmazott, mérsékelt ütések által lehet elérni; természetesen csak csekély arrább csúsztatásról van szó, mert már ez is lényeges változást eredményez. A mely oldal felé a mozditás történik, az arra fekvő hang magasabbá lesz. Ha pl. a 19-ik húrkar bal („G”) oldala aránylag magas a jobb („C”) részhez képest, a III-lábsor 10-ik sz. lába (mely az érintett hangokat képezi) kissé jobbra, az igen mély „C” felé tolatik. Ez eljárás különben csak kikerülhetlen szükség esetén, s mindjárt a hangolás kezdetekor — alkalmazandó mert a legcsekélyebb mozgatás rögtön megzavarja a többi hangok arányát is. A II-ik és V-ik lábsort soha se kell helyéből kimozditni.

A III-ik táblán látható még az „A—B—C—D”-vel jelelt **húrvédő-táblácska**. Ez csak a leg-újabb hangszeren található. (De lehet bár melyikre alkalmazni.) Célja a karoknak igen óhajtott támpontot nyújtani, s azon előnnyel is bir, hogy széles tört akkordoknál a rajta nyugvó könyökök nem fojtják el a mély húrok zengését; — (a megütendő részek szabadok, s könnyen hozzá szokhatni.)

Jegyzetek és utasítások a mellékelt gyakorlatok — s átíratokhoz.

Az „1”-el jelzett hangok **bal-**, a „2”-vel jelzettek **jobb kézzel** játszandók. Valamely szám után következő vonalka azt jelenti, hogy az alatta [vagy fölött] levő hangok szinte az előbb jelelt kézzel játszatnak. Ha egy számmal ellátott hangjegy után számozatlanok következnek, ezeket rendszeresen fölváltva kell játszani. Számozva egyebként csak a legszükségesebb helyek vannak, hogy a tanuló lassan önállósághoz szokjék.

A cimbalomnál igen gyakori „tremoló” a szokott helyett, mely az olvashatóságot sokszor nehezíti — többnyire eként: ~~~~~ van jelelve.

A verőbeosztásról.

A verők egymás utánjának alapelvei, a hangszer kevésbé rendszeres hangfekvése miatt, csak főbb vonalaiban, és így is, a sok kivétel következtében, némileg ingadozón állapíthatók meg.

A mély húrokon, a nagy távolság okáért legcélszerűbb a balra eső hangokat **bal**, a jobboldaliakat **jobb** kézzel játszani, még oly esetben is ha 4 hang következne egymásután ugyanazon kézzel. Ha már 5 egymást követő hang játszandó egy oldalon, a 3-ikat átveszi a másik kéz, melynek így a megelőző s követő hangok alatt van ideje a hosszú utat oda s vissza megtenni, s ekként a 2—2 hangot játszó sincs túlterhelve.

A magasabb hangok **kétféleképp** játszatnak: rendszeren váltakozó verőkkel, vagy úgy, hogy egy kézre esetleg 2—3 jut. Az előbbi mód különösen oly kisebb meneteknél alkalmas, hol nem igen maradnak ki közbeeső húrkarok, pl. a C dúr lejtőnél, az egyszer vonalzott „C”-től fölfelé; bár ez is gyakran játszható előnyösen úgy, hogy az első nyolcadban minden verő 2—2 hangot vesz, miáltal a karok állása nem oly bizonytalan. Rendszeres váltakozás különben — előnyös egyenletessége dacára, a hangok szétszórt fekvése miatt ritkábban érvényesíthető. Azért azon kell lenni, hogy a másik, egészen gyakoribb módon is képesítve legyünk — legalább tűrhető egyenletesen játszani, az az úgy, hogy a fül ne egy könnyen érezze ki, hány hangot vett ez — hányat ama kéz? Nagyobb terjedelmű meneteknél, pl. a széles C dúr skálánál, legcélszerűbb az illető helyen megjelelt beosztás. Alul, nagy ugrások kikerülése kedvéért több hangot érint egy kéz; az egyszer vonalzott „C”-től kezdve — mintegy átmenetül szabályosan kettőt-kettőt; s legfelül (hol a kinyújtott karoknak már terhes 3—3-at pedig így következne — ütni) rendszeren váltakoznak a verők. — Az „A”-dúr lejtőnél egy kis kísérettel könnyen meggyőződhetni arról, hogy a kis „gis”-től kezdve a 2-szer vonalzott „D”-ig, sokkal könnyebb 2—2 venni, (a karok nyugodtabbak lévén) mint sorban váltakozni, bár így se lehetetlen — mert a karoknak az utóbbi mód szerint kellemetlen föladatuk van: egyre ide-oda ugrálni, a mi bizonytalanságot szül. A tört akkordoknál is sokszor kell egy kézzel több, még szétesőbb hangot is venni; p. o. a C-dúr összhangnál sokkal biztosabb (kivált gyorsabb tempóban) a basszus „C-E-G”-t **jobb** kézzel venni, mint a balkézzel a mély „G”-ről az „E”-re ugrani.

A hangtompítóról. (Hangfogó, pedál vagy sordin.)

Kezdetben minden zárt tompítóval játszandó, s csak akkor, ha már a tanítvány jól előrehaladt a gyakorlatokban, ismétlje azokat most már e készülék igénybe vételével. Kielégítő szabályokat ennek használatára csak összhangzattani ismeretekkel bírónak lehet adni; annyit azonban megkísértünk itt körvonalozni, mennyinek megfigyelése mellett minden jó hallású s szorgalmas tanuló begyakorolhatja a pedál célszerű alkalmazását. — Általános főszabály: hogy azon helyek, melyek inkább **hanglejtőkből** alkotvák nagyobbára **zárt** — a tulnyomón **tört akkordokra** támaszkodók **nyitott** hangfogóval játszanak; természetesen valahányszor az akkord változik, a pedál mindig egy pillanatra elzárandó. — A legtöbb hely e két alakzat mindenféle fokú vegyülékéből áll, s a mint egyik vagy másik elem uralkodó, a szerint alkalmazzuk a tompítót sűrűbben vagy ritkábban. Csak a lejtőkből álló menetek pl. az egész forte s fortissimót kivéve mindig tompítva adatnak elő, ellenben a tisztán tört akkordokból alkotottak, mindig — még pianos pianissimóban is, az egy staccatot leszámítva — tompító nélkül.

Egy gyakori tévedés földerítéseért legyen itt megjegyezve, hogy a hangfogó célja épen nem csak az: hogy általa a hang **erősebb** vagy **gyengébb** legyen; mert lehet, sőt kell zárt hangfogóval erősen és nyitottal a leggyengébben is játszani; hanem főfeladata az: hogy az össze nem illő hangok **zürzavarát megfékezze** s erre mindenesetre alkalmasb, mint az eddigi primitív „karokkali fojtogatás.”

Ha egy hely tulnyomóan valamely akkordot tüntet elő, de közbe tán pár idegen átfutó zöngé is vegyül, nem szükséges a pedált mindjárt félénken elzárni, csak a hely érthetősége ne szenvedjen jelentékeny csorbát. Ha nagyon sok idegen, vagy épen chromatikus hang torlódik össze, a pedál leeresztése magától értetik. Hasonló esetekben az izlés van hivatva — az érintett ismeretek hiányában — bíraskodni, s e föladatának, egy kis jó akarattal többnyire meg is felelend. Egyes hangokat

magával a verővel lehet néha elhalgattatni. A pedál begyakorlását a 11-től 30-ig terjedő gyakorlatokon kell kezdeni, ezekben az összhangzat rendszeren minden ismétlési jegynél változik a pedállal együtt. A nagy gyakorlatok előtt van pár példácska pedál megjelöléssel. (Ped. a fölemelést * az elzárást jelzi) valamennyit ilyenmel ellátni olvashatlanságot eredményezett volna, ezért célszerűbbnek ajánlkozott a gondolkodó tanítvány belátásában megbízni.

Némely újabb cimbalom hangfogója kettős lábtóval van összekötve, melyek egyike egészen, másika csak kissé nyitja fel e készüléket, s így — bár begyakorlása valamivel összetettebb, alkalmas középhang színezetet nyújt oly helyek számára, melyek egyszerű pedállal vagy összezúgnak vagy igen röviden hangzanak. Mindenesetre jobbak az újabb hangszeren általánosan alkalmazott oly tompítók, melyek (mint a zongorán) saját **sulyoknál** fogva nehezednek a húrokra, s **emeltyű** által nyitvatnak fel, mint a régiebbek, melyek ellenkezőleg gyakran romló s megbízhatlan rugók által tartattak **magasan** és a lábtó segélyével **húztak** le.

E helyen még egy alaptalanul elterjedt előítéletről kell megemlékeznünk. Sokszor hallani azon felületes megjegyzést, hogy „a régi s egyáltalán pedál nélküli cimbalom **jobb** az új, pedálosnál.” A kik ezt csak úgy röviden állítják, feledik, hogy ha az ujakon a pedál fölnyitattik (pedig ez csak egy lábmozdulatba kerül) csak ugyanazon régi pedál nélküli hangszer áll előttük, melyet ok nélkül a javított fölé helyeznek s hogy így a két hangszer közt nincs is lényeges különbség; mindössze is az ujnak építése jobban megfelelő a tartósságnak, beosztása célszerűbb, hangja legalább olyan (a felsők határozottan szebbek,) kiállítása pedig tetszetősb, s míg a pedállal bíró hangszert egyetlen nyomás által lehet a réGINEK minden állítólagos előnyeivel felruházni, addig ezen az érthetlen hangzavart nem lehet másként elnémitani, mint elég tökéletlenül azon komikus művelet által, hogy a játészó „könyökig turkál a hangokban.” Mert a könyök képviseli itt az ügyefogyott tompítót, s e kecses teendőjét is csak akkor végezheti, ha van rá játékközben idő.



Egyes példákra vonatkozó megjegyzések.

- 1-től 10-ig. Kezdetleges lejtőszéri gyakorlatok a leggyakrabban használt és legkönnyebben kezelhető közép hangterjedelemben.
- 10—20. Gyakorlatok a C dur hangnem 3 főakkordján.
- 20—30. Vegyes példák és kettős ütések.
- 31—34. Két egymásutáni hang egy verővel; a C lejtő is e másik mód szerint.
- 34—44. Nagyobb terjedelmű beosztási föladatak.
44. A balkéz erősítésére.
- 45—46. Némi gyorsaság elérésére.
- 1—16. Egyszerű olvasási és tájékozási gyakorlatok basszusban.
- 16.—22. Terjedelmes példák.
- 23—24. Különös gonddal tanulandók be, a széles összekötött hangterj — s azon nehézségnél fogva, melyet a 2 kulcs olvasása kezdetben okoz.
25. Gyakori egyenletesen begyakorlandó verőbeosztás.
26. Tört akkordok, előbb lassan, később gyorsan hárfaszerűn játszandók.
27. Egyes hangok kiemelése.
28. Harmad-hatod és nyolcadok.
- 29—30. Beosztási gyakorlatok.
31. Gyakori alakzat, mindig váltott verőkkel.
32. Előkék.
33. Tremoló **egy** verővel; erre a cimbalom játészó sűrűn levén utalva, lelkiismeretesen gyakorlandó be, előbb lassan, aztán sebesebben, de mindig egyenletesen és csak a kézfej s csuklóval.
34. Tremoló **két** kézzel; az előbbinél valamivel könnyebb, de szintoly jelentékeny és a cimbalom egyik jellemző, semmi más hangszeren hasonló eredménnyel nem érvényesíthető hatása. (Melylyel ép ezért a legtöbb játészó egyoldalúan vissza is szokott élni.)

Ha a tanuló az eddigi gyakorlatokat kellően áttanulta, kezdje a hanglejtőket gyakorolni és pedig a C durban részletezett **mód szerint, valamennyit sorban** (mialatt az előbbieket egyre ismétli.) Ha a 3 nyolcad terjedeleme már jól megy, hozzá lehet még toldani az azonfelül s alul eső kis hangjegyeket is. A lejtők végén jelzett hosszan kitartandó és valamennyi nyolcadon játszandó **tremolók** átvezetnek a következő skálába.

A moll lejtők csak fölfelé gyakorlandók az előadott részletezés szerint, visszafelé hasonlóak lévén az őket megelőző duruskálákkal. Mind a 24 kemény s lágy lejtő — úgy a félhangos is tompítóval — (vagy féltompítóval — hol ilyen van) játszatik.

A skálák után hasonló szorgalmat igényelnek a tört akkordok; ezek is a C durban mutatott mód szerint gyakoroltatnak be azon különbséggel, hogy itt csak kezdetben alkalmazunk tompítót s később mindig nyitott pedállal játszatnak.

Ha mindezek jól mennek, kezdheti a tanuló a 8 nagy gyakorlatot, melyek már hatással előadhatók is.

I.

Kiválóan a mostoha balkéz erősítését célozza, a mozgás nagyjából ennek levén osztva. A jobbat mérsékelni kell hogy gyengébb vetélytársát — mely főszólamot visz — el ne nyomja. A megjegyzett helyen a jobb kéz a bal fölött átugorva érinti a mély „G“-t — a mi könnyen — s csak így — vihető ki. Egy kis előadási izlés is elkel már e darabban.

II.

Cimbalomra igen alkalmas játéknem, rendesen változó verőkkel. Gördülékeny egyöntetűség, a jelek pontos számba vétele s némi melegség, kellékei.

ZENEAKADÉMIA
III.
LISZT MÚZEUM

Az egészen játszi szeszélyesség vonul át; a dallamhangok kissé kiemelendők s folyton nagy könnyűséggel játszandó.

IV.

Vidám, élénk gyakorlat. A bevezetésben többször előforduló kéz-keresztelés némi gyakorlat után nem nehéz; végig gyorsan s könnyűen kell lepergetnie.

V.

Szinte kézügyesség kifejtésére van szánva, s alkalmat nyújt a f. és p. gyakorlására.

VI.

Nagy s hálás gyakorlat, mely a ráfordított fáradságot megjutalmazza. Ha minden jel figyelembe vétetik, egyéb utasítás fölösleges.

VII.

E gyakorlattal — szépen előadva — hárfaszerű hatás érhető el. Nagy gondot kell rá fordítani, hogy a nehezebben szétfekvő akkordok is könnyűséggel s gömbölyűn legyenek megütve, s ennek elérése miatt legjobb őket (különösen a nehezebbeket) egyenként többször is játszani, míg a kéz hozzá szokik. Az egy verővel veendő hangok részben az eddigtől eltérőleg vannak megjelölve.

VIII.

Kedélylyel adandó elő, s az f. és p. éles megkülönböztetésével. Kiváló tanulmányt igényel a középtétel E moll — G dur dallama, s ennek játszi kísérete. Jól előadni legnehezebb mindannyi közt; végül még legyen megjegyezve, hogy e 8 gyakorlatban szándékosan van a tremoló kerülve, annak bebizonyításául: hogy igen is lehet a cimbalmon mással is hatást kelteni, mint pusztán **örökös tremolóval**; továbbá azon állításunk is megerősítettik általuk, hogy e hangszer komolyabb föladatoknak is képes megfelelni.

Ide érve a szorgalmas tanuló már maga is megtalálja a helyes verőbeosztást, mi okból az nincs is tovább előírva.

Az idecsatolt átiratokban egyelőre elég tanulni és játszani való nyújtatik a cimbalom kedvelőinek, s ezeken kívül időnként kedvelt zenerészek átiratait — s eredeti cimbalom szerzeményeket tartalmazó füzetek fognak megjelenni.

Legvégül álljon még itt az „Ez az én szeretőm“ népdalnál előforduló kivételes 4 szólamú tremoló magyarázata. Ezt úgy kell játszani, hogy a jobb kéz verője egyszerre közösen érinti a szomszédos magas „Cis és E“ hurkart — a bal pedig ugyanígy az egymásmelletti „B-G“-t, mi által az egész akkord teljesen hangzik, s vigyázattal szép hatású.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



VORWORT

zur zweiten verbesserten und vermehrten Ausgabe.

Es ist eine allgemein bekannte Thatsache, dass das Cymbal von Tag zu Tag beliebter wird, und dass die zunehmende Zahl seiner Liebhaber zumeist aus solchen besteht, welche sich nicht damit begnügen auf Naturalistenart einige unbedeutende Liedchen einzuwerkeln, sondern dies Instrument gründlicher erlernen wollen, beweist jener Umstand, dass alle Exemplare der ersten, vor kaum zwei Jahren erschienenen Cymbalschule vergriffen sind, und schon eine neue Auflage nothwendig geworden ist.

Während dieses Zeitraums wurden theils an dem Instrumente selbst mehrere Verbesserungen angebracht, theils zeigten sich einige verzeihliche Schwächen der ersten primitiven Ausgabe, und es erschien sehr erwünscht, dieselbe einer vollständigen Umarbeitung zu unterziehen; die gegenwärtige zweite Auflage ist das auf diese Weise erzielte Resultat. Sie ist viel umfangreicher und systematischer geordnet, enthält neben ungefähr 90 kleinern Aufgaben, alle Tonleitern, Arpeggien der 24 dur und moll Dreiklänge, der 12 Dominant- und 3 verminderten Septimen-Accorde, mit pünktlicher Bezeichnung der zweckmässigsten Schlägel-Eintheilung und der Anleitung wie dieselben einzuüben sind; ferner 8 grössere Original-Etuden und bei 30 effectvollen Transcriptionen.

Die frühere unpractische, mitunter fehlerhafte Eintheilung der Schlägel wurde berichtigt, und einige Zeichen durch entsprechendere ersetzt. Die sich auf das praktische Spielen beziehenden Erläuterungen sind der Erfahrung gemäss correcter und mehr erschöpfend. Hingegen wurde die abstracte, rein-theoretische „Allgemeine Musiklehre“ weggelassen, um das Anschaffen dieser Lehrmethode möglichst zu erleichtern. Ohne Hilfe eines Musikers dürfte dieser Theil kaum den erwarteten Erfolg herbeiführen; neben einer solchen Anleitung ist er zu entbehren, und es ist bekannt, dass die meisten Lernenden denselben nicht benützten. Diejenigen übrigens, welche die „Allgemeine Musiklehre“ zu besitzen wünschen, können sich dieselbe separat anschaffen, oder entleihen sie aus irgend einer der verbreiteten Instrumenten-Schulen.

Das systematischere Spiel auf dem verbesserten Pedal-Cymbal ist noch neu, und hat natürlich viele Feinde. Der unschuldigere Theil derselben fragt von seinem vorsündfluthigen Standpunkte aus: „Wozu brauche man **Noten** zum Cymbal? Diesen Freunden des Fortschrittes kann man nur mit einem Lächeln antworten; nicht minder befangen ist der andere Theil, Jene nämlich, welche nur mit Achselzucken dieses Instrument — welches bisher unleugbar eine sehr bescheidene Rolle spielte — erwähnen: (Dass einzelne Naturalisten auf demselben hie und da brillante, aber höchst einseitige Technik entwickeln, ändert dies nicht.) Diesen Geringschätzenden erwiedern wir aus voller Ueberzeugung, dass das Cymbal, besonders das neuverbesserte Pedal-Cymbal jedenfalls eine bedeutendere Stellung in der Musik verdient, als die bisherige gewesen und viel mehr zu leisten im Stande ist, als es geleistet hat. Es ist durchaus nicht einseitiger als die Harfe z. B., und hält einen Vergleich mit ihr in jeder Hinsicht aus.

Grössere Autoritäten als die letzterwähnten sind wohl weniger befangen und wählerisch. So findet es unter Andern A. B. Marx in seiner weltberühmten Instrumentations-Lehre für gut, sogar die Mandoline und Guitarre eingehender zu beschreiben, welche Instrumente das Cymbal an Klangfülle, Umfang und Charakteristik des Tons weit überragt. Man kann sich leicht von der Wahrheit dieser Behauptungen überzeugen in der Oper „Bánk-bán“ wie auch in den neuern Volksschauspielen, wo dies Instrument das Interesse der betreffenden Scenen wesentlich erhöht. Auch ist das Cymbal eines unserer National-Instrumente, welches beinahe ausschliesslich nur bei uns in Gebrauch steht, und zwar in einem stets zunehmenden.

Es lasse sich darum der Lernende — welcher dies Instrument lieb gewann und wählte — durch die citirten naiven und affectirt-schiefen Ansichten nicht beirren, sondern verbleibe dabei unzaghast und treu, in der festen, sicher in Erfüllung gehenden Zuversicht, dass sein auf demselben verwendeter Fleiss nicht unbelohnt bleiben wird.

Budapest, 1876.

Der Verfasser.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vom Cymbalspiele überhaupt.

Das Cymbal wird sitzend gespielt. (Siehe Tabelle I.) Der Sitz des Spielers soll genugsam hoch, und so eingerichtet sein, dass er die höchsten wie tiefsten Töne ohne Anstrengung berühren könne. Der Körper darf beim Spielen nicht bedeutend nach vorn — hinten oder seitwärts gebogen werden. Die Arme hängen leicht herunter, und die Ellbogen dürfen nicht seitwärts vom Körper weit wegstehen. Wenn eine Hand auf der entgegengesetzten Seite zu thun hat, so wird diese Bewegung grösstentheils durch das Handgelenk vermittelt.

Die Schlägeln werden (wie Tabelle II. zeigt,) zwischen den 2. und 3. Finger jeder Hand, und zwar so gehalten, dass das erste Glied des Zeigefingers in die Höhlung des Schlägels gelegt wird, der 3. aber — seiner Länge halber etwas gebogen — genau unterhalb des früheren, den Gegen- druck von unten bewirkt. Die Spitze des Daumens berührt den Zeigefinger, während sein fleischiger Theil sich an die Zunge des Schlägels anschmiegt. Die übrigen Finger nehmen an der Haltung keinen directen Antheil, sondern werden so unter den 3. gebogen, dass sie ihn unterstützen, aber im Spiel nicht hinderlich sein sollen. Zu bemerken ist hier, dass die 3 Hauptfinger den Schlägel — wenn auch nicht steif, doch **bestimmt** zu halten haben, und nicht etwa nur ganz leicht, wie dies bei geübten Spielern der Fall zu sein **scheint**, weil man auf diese Art schnellere Figuren und Sprünge nie sicher ausführen könnte.

Die wesentlichste Rolle beim Anschlagen der Töne, spielt das **Handgelenk**, indem jeder Anschlag möglichst nur von hier ausgehen muss, und es wäre ganz fehlerhaft die Schlägeln mit dem vollen Gewicht der Arme in Bewegung zu setzen, auf welche Weise nie ein schöner, runder Anschlag, wohl aber nur schwerfälliges Klopfen zu erreichen wäre. Der Arm **hilft** nur bei einzelnen starken Accord-Schlägen im Forte mit, verhält sich jedoch sonst möglichst ruhig.

Anfänger heben gewöhnlich die Schlägeln **zu hoch**, weil ihr Gelenk noch keine elastische Kraft besitzt; dies ist aber durchaus zweckwidrig. Es mögen im Anfange lieber die Schläge schwächer sein, (die wirkliche Kraft wird durch Üben schon kommen) man soll sich aber von Vorhinein angewöhnen, die Schlägeln nicht weiter von den Saiten zu entfernen als nothwendig. Ein genaues Mass dieser Distanz anzugeben ist nicht zweckdienlich, der aufmerksame Lernende wird selbst das Rechte treffen, vorläufig genügt die Warnung, dass man das Hochheben vermeide. Eine nie ausseracht zu lassende Hauptregel ist ferner, dass die Arme, Gelenk und Schlägeln nie eine solche Bewegung machen sollen, welche nicht **unumgänglich nothwendig** ist. Wenn der Schlägel einen Ton berührt hat wird, er sogleich aufgehoben, und bleibt oberhalb des angeschlagenen Saitenchors stehen, auf diese Art wird in kurzer Zeit eine überraschende Sicherheit erzielt; während dem, wenn man die Schlägeln, nach dem Anschlagen ziellos herumtaumeln lässt, am häufigsten **zurückzieht**, oder Einer dem Andern ängstlich und **weit** ausweicht, wird ein sehr nachtheiliges Schwanken zur Gewohnheit. Alle diese Regeln sind im Anfang sorgsam zu beachten, auch trachte man darnach dass die Schlägeln, wenn sie nebeneinander beschäftigt sind, möglichst nahe Platz haben ohne aneinander zu streifen, widrigenfalls würde der Eine zu nahe am Steg einen harten Holzton, der Andere zu sehr gegen die freie Mitte der Saiten einen blassen und hohlen Klang hervorbringen, da es durchaus nicht gleichgiltig ist, wo man die Saiten anschlägt. Im allgemeinen werden sie dort gespielt, wo auf Tab. III. die betreffenden Noten stehen, genau jenen Punkt zu finden wo der vollste, gesundeste Ton erklingt, ist bei gutem Gehör nebst einigen Versuchen nicht schwer. Natürlich befindet sich dieser Punkt bei den tiefen, also längeren Saiten entfernter von den Stegen, und ist in demselben Verhältniss als die Saiten, den immer höher werdenden Tönen entsprechend auch kürzer werden, stufenweise näher an den Stegen zu finden. Eine Ausnahme bilden die auf der III. und IV. Stegreihe gemeinschaftlich liegenden Töne: hoch „G—A—H“ (1—3 und 5. Saitenchor) diese kann man auf **zwei** verschiedenen Stellen anschlagen, was oft eine bedeutende Erleichterung bietet, und zwar entweder neben der einen, oder der andern Stegreihe (nie aber in der Mitte) je nach der Lage der betreffenden Stelle.

Schon hier ist es Pflicht den Lernenden auf eine Schwierigkeit vorzubereiten, deren Überwinden die volle Aufmerksamkeit und unermüdenden Fleiss erfordert. Diese Schwierigkeit bildet die **Unbeholfenheit der linken Hand**, gegenüber der viel entwickelteren Rechten. Der Cymbalspieler muss die schwierigsten Passagen mit **nur zwei** Schlägeln ausführen, diese schon an sich nicht leichte Aufgabe, wird noch durch die Ungleichheit der Hände erschwert. Der einfachste Gang — ungleich vorgetragen ist schon ungeniessbar. Man soll daher gleich vom Anfang her fortwährend darnach trachten, dass die schwache Linke, der rechten Hand an Geschick und Kraft womöglich gleich komme. Dies erheischt ein unausgesetztes Üben, **auch separat** der linken Hand. Ohne dieser Gleichheit wird eine der schönsten Glanzseiten des Cymbals, das „Tremolo“ immer mangelhaft bleiben.

Von der Stimmung.

Die Stimmungsart, welche die Grundlage dieser Methode bildet, ist Tab. III. angegeben. Stimmen kann das Instrument ein Jeder, der ein gutes Gehör, reine Vorstellung der Intervalle und etwas Geduld hat, wenn er die nächsten Anweisungen befolgt: Das Höher — oder Tiefermachen der Töne bewirkt die rechte Hand mittelst des auf die Wirbeln angewendeten Schlüssels, während die Linke die Saiten durch ein Federkiel einzeln zum Tönen bringt, bis die gehörige Höhe erreicht ist. Jene Saiten, welche nur **einen** Ton geben (wie die Basssaiten) sind leicht zu stimmen, hingegen Solche, die mehrere (2—3) Töne hervorbringen müssen, etwas schwerer, weil hier auch das **Ausgleichen** der Saite nöthig wird. Derjenige Theil der Saite nämlich, welcher näher zu den Wirbeln liegt, wird beim Anziehen mehr gespannt als der weiter entfernte (in Folge der Reibung auf dem hemmenden Stege) wird also zu hoch; man muss sie nun noch mehr spannen, bis der zu tief gewesene andere Theil etwas höher als nothwendig erklingt, dann wird die Saite zurückgelassen, und auf diese Weise die Töne so lange ausgleichen, bis die betreffenden Intervalle rein sind. Dass die einzelnen Saiten eines Chors untereinander vollkommen gleich gestimmt sein müssen, wenn sie einen gesunden reinen Ton geben sollen, ist selbstverständlich.

Man beginnt das Stimmen mit dem Saitenchor Nr. 17, welches auf das einmalgestrichene „A — D“ also eine reine Quinte gestimmt wird; nun folgt die untere Octave des erstgestimmten „A“ also der 14. Chor; dann dessen Oberquinte, der 15. Saitenchor, auf „E — H“ und so fort, indem man sich grösstentheils auf die reinen Quinten, als die verlässlichsten Intervalle, und nebenbei auf deren Octaven stützt. Am schwersten zu stimmen ist der zwischen dem 7 — 19. Chor gelegene Theil, und will auch am häufigsten nachgestimmt sein. Wenn dies gestimmt ist, wol auch bei kleinerem Umfang, wird das Bisherige mit Hülfe einiger dur und moll Accorde geprüft; auch ist es rathsam einzelne einfache Gänge dazwischen zu spielen, damit das etwa ermüdete Ohr aufgefrischt werde. Die tiefen Saiten stimmt man — wenn das übrige schon in Ordnung ist, einfach zu ihren Octaven.

Es kommt mitunter vor, das ein Chor trotz aller Ausgleichsversuche unrein bleibt, in diesem Falle ist die Lage des Stegs unrichtig, und nur das Rücken derselben kann helfen. Dieses Weiterücken wird dadurch bewirkt, dass man mässige Schläge auf die entgegengesetzte Saite des Stegs (nöthigenfalls der Stegreihe) fallen lässt. Natürlich ist hier nur von einer unbedeutenden Rückung die Rede, denn schon dies bringt eine merkliche Änderung hervor. Derjenige Theil der Saite, nach welcher zu das Rücken geschieht, wird höher. Wenn z. B. die Linke („G“) Seite des 19. Chors im Verhältniss zu dem rechts gelegenen („C“) Theile zu hoch klingt, so wird der 10. Steg der III. Reihe (welcher diese Töne bildet) etwas nach Rechts, gegen das tiefgewesene „C“ hin gerückt.

Man rücke aber nur dann an den Stegen, wenn dies nicht umzugehen ist, und gleich bei Beginn des Stimmens; denn das kleinste Rücken verändert zugleich auch das Verhältniss der übrigen Töne — Die II. und V. Stegreihe wird nie berührt.

Auf Tab. III. ist auch das mit „A—B—C—D“ bezeichnete **Stützbrettchen** zu sehen. Diese Vorrichtung ist nur an den allerneuesten Instrumenten angebracht. (Aber auf ein Jedes leicht anzubringen.) Es hat doppelten Zweck: 1. bietet es den Armen einen sehr erwünschten Stützpunkt; 2. schützt dasselbe die Bassaiten, indem die Arme nicht so leicht an ihnen ankommen können, wodurch ein unwillkürliches Dämpfen stattfinden würde; es erklingen daher breit gebrochene Accorde schöner und voller, weil das Aushallen der langvibrierenden tiefen Töne nicht verkürzt wird. (Die anzuschlagenden Theile sind frei, und man gewöhnt sich schnell daran.)

Anleitung zu den beigefügten Übungen und Piécen.

Die mit „1“ notirten Töne spielt die Linke, die mit „2“ bezeichneten die rechte Hand.

Wenn nach einer Zahl ein Querstrich steht, werden die ober—oder unterhalb desselben befindlichen Noten, mit der letztbezeichneten Hand angeschlagen.

Folgen einem bezifferten Tones unbezifferte, so spielt man sie mit regelmässig² abwechselnden Schlägeln, und damit der Lernende sich eine Selbstständigkeit angewöhne, sind nur die nöthigsten Stellen bezeichnet.

Das beim Cymbal häufige „Tremolo“ ist abweichend von der üblichen, meistens auf diese Art:  bezeichnet. (Im Interesse der Leserlichkeit.)



Von der Schlägel-Eintheilung.

Die Grundregeln festzustellen, welche bei dem nacheinander der Schlägeln zu beobachten sind, ist in Folge der wenig systematischen Tonlage des Instrumentes, nur in den Hauptzügen möglich, und auch dies wegen der vielen Ausnahmen etwas wankend.

Die tiefen Saiten werden — der grossen Entfernung halber — so gespielt, dass man die links gelegenen mit der linken, die rechts liegenden mit der rechten Hand anschlägt; auch in jenem Falle wenn 4 Töne hintereinander mit demselben Schlägel zu spielen wären. Wenn auf einer Seite ununterbrochen 5 Töne vorkommen, so übernimmt den **dritten Ton** die entgegengesetzte Hand, welche auf diese Weise Zeit hat, den langen Weg hin und zurück zu machen, während die andere 2—2 spielende auch nicht überbürdet wird.

Die höheren Töne spielt man auf **zweierlei Arten**: mit regelmässig wechselnden Schlägeln oder so, dass eine Hand eventuell 2—3 zu spielen bekommt. Die erste Art ist besonders bei solchen kleinern Gängen anzuwenden, wo keine dazwischenliegende Saitenchöre ausbleiben z. B. bei der C dur Scala, wenn sie vom 1mal gestrichenen C an aufwärts vorkommt; obwohl auch dies oft vortheilhafter so gespielt wird, dass man in der ersten Octave 2—2 mit einem Schlägel anschlägt, indem hiebei die Arme ruhiger bleiben. Regelmässiges Wechseln ist übrigens wegen der zerstreuten Lage der Töne, trotz seiner vortheilhaften Gleichmässigkeit, seltener anwendbar; darum muss man sich befeissen auch auf die 2. im ganzen häufigere Art, wenigstens erträglich gleichmässig spielen zu können, das heisst so, dass es nicht leicht zu unterscheiden sei, wieviel Töne diese und jene Hand berührt hat. Bei grössern Gängen, z. B. der weiten C dur Tonleiter, ist die betreffenden Orts bezeichnete Eintheilung die entsprechendste. Unten spielt eine Hand mehrere Töne, um weiten Sprüngen auszuweichen; in der Mitte gleichsam als Übergang 2—2; oben (wo es den ausgestreckten Armen schon schwer wäre 3—3 zu spielen, und so müsste man) wird regelrecht gewechselt. Bei der A dur Scala kann man sich leicht überzeugen, dass vom kleinen gis bis zweigestrichene D, viel leichter 2—2 zu spielen sind (die Arme bleiben dabei ruhiger) als mit fortwährenden Wechseln, wiewol es auch so möglich ist — die Arme werden aber hin und her gezerzt, was Unsicherheit mit sich bringt.

Auch bei gebrochenen Accorden müssen oft mehrere, sogar etwas entferntere Töne mit einem Schlägel angeschlagen werden; z. B. beim C dur Accord, wo es bedeutend sicherer ist — zumal in schnellem Tempo — die Basissaiten „C—E—G“ mit der rechten Hand zu spielen, als wenn man den grossen Sprung von tief G auf das weitliegende E mit der Linken riskiren wollte.

LISZT MÚZEUM

Vom Dämpfer (Pedal, Sordino.)

Zu Beginn wird alles gedämpft gespielt, und nur später wenn der Lernende in den Übungen schon ziemlich fortgeschritten ist, werden dieselben mit der Benützung des Pedals wiederholt. Vollkommen genügende Regeln — das Anwenden dieser Vorrichtung betreffend könnten nur solchen ertheilt werden, welche in der Harmonie-Lehre bewandert sind. So viel wollen wir aber hier zu skizziren versuchen, dass es mit Hülfe dieser Fingerzeige einem Jeden mit gesundem Gehör Ausgerüstetem möglich sei, dass zweckmässige Gebrauchen des Dämpfers durch Fleiss einzuüben.

Die Hauptregel ist: dass Stellen welche mehr aus **Tonleitern** gebildet sind meistens **gedämpft** jene aber die überwiegend auf **Accorde** basiren, grösstentheils nicht gedämpft zu spielen sind. Natürlich wird das Pedal bei jedem **Wechsel** des Accords, auf ein Moment niedergelassen. Die meisten Stellen sind eine Zusammensetzung dieser zwei Formen, und je nachdem als eine oder die andere dieser Elemente **vorherrschet**, wird mehr oder weniger gedämpft. Nur Scalas z. B., werden — ausgenommen im ganz Forte oder fortissimo, immer **mit** Pedal, reine Accorde im jedem Falle, auch im piano und pianissimo, das „Staccato“ abgerechnet, **ohne** Pedal gespielt.

Ein häufiger Irrthum soll hier berichtet werden. Der Zweck des Pedals nämlich besteht durchaus nicht allein darin, ein **forte** oder **piano** zu bewirken; man kann, muss sogar gedämpft stark und ohne Dämpfer auch am zartesten spielen; die Hauptaufgabe dieser Vorrichtung ist vielmehr jene; dass man durch sie das unangenehme **Zusammenklingen** nichtverwandter Töne verhindern könne, und dieser Aufgabe ist sie jedenfalls mehr gewachsen, als das bisherige primitive „Dämpfen mit den Armen“.

Wenn in einer Stelle vorwiegend ein Accord dominirt, es enthält aber auch einige fremde Durchgangstöne, so braucht man nicht das Pedal ängstlich zu schliessen, wenn hiebei die Verständlichkeit nicht wesentlich alterirt wird. Wenn sich viele, besonders chromatische Töne häufen, ist das Dämpfen

selbstverständlich. Bei ähnlichen zweifelhaften Stellen muss in Ermangelung der berührten Kenntnisse der Geschmack entscheiden, und trifft auch in den allermeisten Fällen bei etwas gutem Willen das Richtige. Einzelne Töne kann man manchmal mit dem Schlägel selbst zum Schweigen bringen. Das Einüben des Pedals beginnt mit den Aufgaben 11—30; hier wechseln die Accorde, folglich auch das Pedal regelmässig bei den Repetitions Zeichen. Einige kleine Exempln vor den grossen Etuden sind mit Pedalzeichen versehen. (Ped. bedeutet das Aufheben, * das Niederlassen des Dämpfers.) Alle Übungen mit gleichen Zeichen zu versehen, hätte die Leserlichkeit sehr beeinträchtigt; es erschien daher rathsamer die weitere praktische Anwendung des Pedals der Einsicht des denkenden Spielers zu überlassen.

Auf einigen neuern Instrumenten ist der Dämpfer mit einem doppelten Tritt verbunden, der eine derselben hebt ihn ganz, der zweite nur etwas in die Höhe, wodurch eine erwünschte Mittelfärbung erzielt wird für Stellen, welche mit einfachen Pedal etwas undeutlich oder kurz klingen. Überhaupt ist das neuere jetzt allgemein bräuchliche Pedalsystem dem früheren bei weitem vorzuziehen; jenes nämlich, bei welchem der Dämpfer (wie beim Klavier) durch seine eigene Last auf den Saiten **liegt**, und mittelst eines einfachen Hebels **gehoben** wird. Das ältere Pedal wurde bekanntlich umgekehrt, durch nicht dauerhafte und oft ungleiche Federn **hochgehalten**, und musste mit dem Fusstritte **niedergezogen** werden.

Noch ein haltloser Vorurtheil kann hier nicht unerwähnt gelassen werden. Oft begegnet man jener oberflächlichen Meinung: dass das frühere Cymbal (ohne Dämpfer) besser war als das jetzige Pedal-Cymbal. Diejenigen welche dies nur so kurzweg unmotivirt behaupten, vergessen, dass wenn man auf dem neuen Instrumente das Pedal aufhebt (und dies kostet nur einen Fusstritt) so existirt zwischen dem alten und den verbesserten Cymbal gar kein wesentlicher Unterschied mehr, im Ganzen ist nur das letztere dauerhafter gebaut, seine Eintheilung eine zweckmässigere, der Ton wenigstens eben so hübsch in der Höhe, unstreitig schöner, und das Aussehen viel zierlicher; und während man das neue durch eine einzige Bewegung mit allen vermeintlichen Vorzügen des Früheren zu versehen im Stande ist, kann man bei diesen das Durcheinander der Töne nicht anderst verstummen lassen, als nur unvollkommen durch jenes übliche (nebenbei recht komische) Manoeuvre, dass der Spielende „bis zu den Elbogen in den Tönen herumwühlt“ denn hier repräsentiren die Arme das unbeholfene Pedal; auch diese, nicht eben poetische Aufgabe kann nur dort ausgeführt werden, wo während des Spielens hiezu ein zufällig freies Moment übrig bleibt.



ZENEAKADÉMIA

Bemerkungen zu den einzelnen Aufgaben.

1—10. Leiterartige Vorübungen in der am häufigsten gebrauchten, und am leichtesten zu handelnden Mittellage.

10—20. Übungen der 3 Hauptaccorde von C dur.

20—30. Vermischte Beispiele und Doppelschläge.

31—34. Zwei folgende Töne mit einem Schlägel; die C Scala auf diese Art.

34—44. Eintheilungs-Übungen, von grösserem Umfang.

44. Um die Linke zu stärken.

45—46. Zur Erlangung einiger Schnelligkeit.

1—16. Einfache Lese- und Orientirungs-Übungen in Bass.

16—22. Umfangreichere Aufgaben.

23—24. Sind sorgfältig zu üben, theils wegen dem breitverbundenen Umfange theils der Schwierigkeit zu Folge, welche das Lesen der beiden Schlüsseln anfänglich bietet.

25. Häufige gleichmässig einzuübende Schlägeleintheilung.

26. Gebrochene Accorde, zu erst langsam, später schnell-harfenartig zu spielen.

27. Hervorheben einzelner Töne.

28. Terzen, Sexten und Octaven.

29—30. Eintheilungs-Übungen.

31. Oft vorkommende Figur, mit abwechselnden Schlägeln.

32. Vorschläge.

33. Tremolo mit **einer** Hand; der Cymbalspieler ist oft an dasselbe angewiesen, muss also gewissenhaft (besonders mit der Linken) geübt werden; bei Beginn ruhiger, dann immer schneller aber stets gleichmässig, und nur mit dem Handgelenk.

34. Tremolo mit **beiden** Händen; etwas leichter als die vorige Art, aber nicht minder wichtig. Das Tremoliren macht am Cymbal eine eigenthümliche Wirkung, welche auf keinem andern Instrumente zu erreichen ist. (Diesem glänzenden Effect zu Folge, wird es auch von den meisten Spielern missbraucht.)

Wenn der Lernende die bisherigen Aufgaben sorgfältig durchgemacht hat, fange er die Scalen an, u. zw. der Reihe nach alle, nach der bei C dur angegebenen Methode; (und wiederhole nebenbei das Vorangegangene.) Wenn der Umfang von 3 Octaven eingeübt ist, spielt man die ober und unterhalb derselben gelegenen kleinen Noten auch mit. Das nach jeder Scala notirte Tremolo führt in die nächste Leiter hinüber. Man spiele ihn langgehalten auf allen Octaven.

Die moll Scalen sind nur **aufwärts** nach der bei A moll gezeigten Zergliederung zu üben, indem sie abwärts den ihnen vorangehenden verwandten dur Leitern ganz gleich sind. Alle Scalen übe man gedämpft (oder mit dem Halbdämpfer, wenn ein solcher angebracht ist.)

Nicht weniger sollen die folgenden gebrochenen Accorde exercirt werden, gleichfalls nach jener breiten Weise, wie bei C dur ersichtlich, nur mit dem Unterschiede, dass diese nur anfänglich mit, später aber immer ohne Pedal gespielt werden.

Geht alles erwähnte gut, dann kann man zu den 8 grossen Original-Etuden vorschreiten; diese sind auch schon effectvoller vorzutragen.

I.

Bezweckt hauptsächlich die Entwicklung der schwachen linken Hand, darum ist die Bewegung überwiegend ihr zugetheilt. Sie führt Hauptstimme, und damit diese gehörig hervortreten kann, muss die Rechte moderirt werden. Bei der bezeichneten Stelle überspringt die rechte Hand die Linke, und spielt auf diese Art das tiefe „G“ was leicht und nur so ausführbar ist. Etwas Vortrag ist bei diesem Stücke schon nothwendig.

II.

Eine für das Cymbal sehr geeignete Spielart, mit regelmässig wechselnden Schlägeln. Fliessende Gleichheit, das Beachten der Zeichen, und einige Wärme erforderlich.

III.

Capriccio-artige Etude. Die melodischen Töne sind zart zu betonen, und das Ganze mit grosser Leichtigkeit zu spielen.

IV.

Lebhaft vorzutragen. Das in der Einleitung wiederholt vorkommende Kreuzen der Hände ist nach einigem Üben nicht schwer.

V.

Hat auch das Fördern der Technik zum Zwecke, und bietet daneben Gelegenheit forte und piano zu üben.

VI.

Grosse und dankbare Etude. Wenn alle Bezeichnungen beobachtet werden, ist weitere Anleitung überflüssig.

VII.

Diese Übung macht schön vorgetragen eine harfenartige Wirkung. Grosse Sorgfalt ist darauf zu verwenden, dass alle Accorde gleich rund und leicht angeschlagen werden; um dies zu erreichen spiele man jeden Einzelnen (besonders die schwerer auseinander liegenden) öfter hintereinander, bis es die Hände gewohnt sind. Die mit einem Schlägel anzuschlagenden Töne sind theilweise von der bisherigen abweichend notirt.

VIII.

Mit Gemüth vorzutragen; Nüancirungen scharf gezeichnet. Besonderes Studium verlangt die Melodie (C moll—G dur) des Mittelsatzes, und deren scherzhafte Begleitung. Gut vorzutragen ist diese am schwersten unter allen Achten.

Es sei hier bemerkt, das in diesen 8 Etuden das Tremolo vorsätzlich gemieden wurde, zum Beweise dessen: das es jedenfalls möglich ist auf dem Cymbal auch mit etwas Anderm, als dem verrufenen „ewigen Tremolo“ Effect zu machen; und dass dies Instrument wie behauptet wurde auch solidern Aufgaben gewachsen ist.

Hier angelangt wird der fleissige Lernende schon selbst die zweckmässigste Schlägeleintheilung herausfinden, darum ist sie auch nicht mehr vorgezeichnet.

In den beigefügten Transcriptionen ist den Cymballiebhabern vorläufig genug Stoff zum Lernen und Spielen geboten, ausser diesen werden von Zeit zu Zeit Übertragungen beliebter Musikpiéçen, wie auch Original-Compositionen fürs Cymbal enthaltende Hefte erscheinen.

Zum Schlusse geben wir noch eine nähere Auseinandersetzung des 4stimmigen Tremolos in dem Liede „Ez az én szeretóm“ man exequirt ihn auf folgende Art: der Rechte Schlägel spielt auf einmal die benachbarten Saiten Chöre hoch Cis und E, während der Linke die nebeneinander liegenden Töne B—G berührt. Gut eingeübt macht dieser volle Accord eine schöne Wirkung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

6592



I^s^oTábla.

I^{te}Tablelle.



ZENEAKADÉMIA

ZENEI MŰVEIM

III^{ik} Tábla.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

6592

III^{te} T a b e l l e.

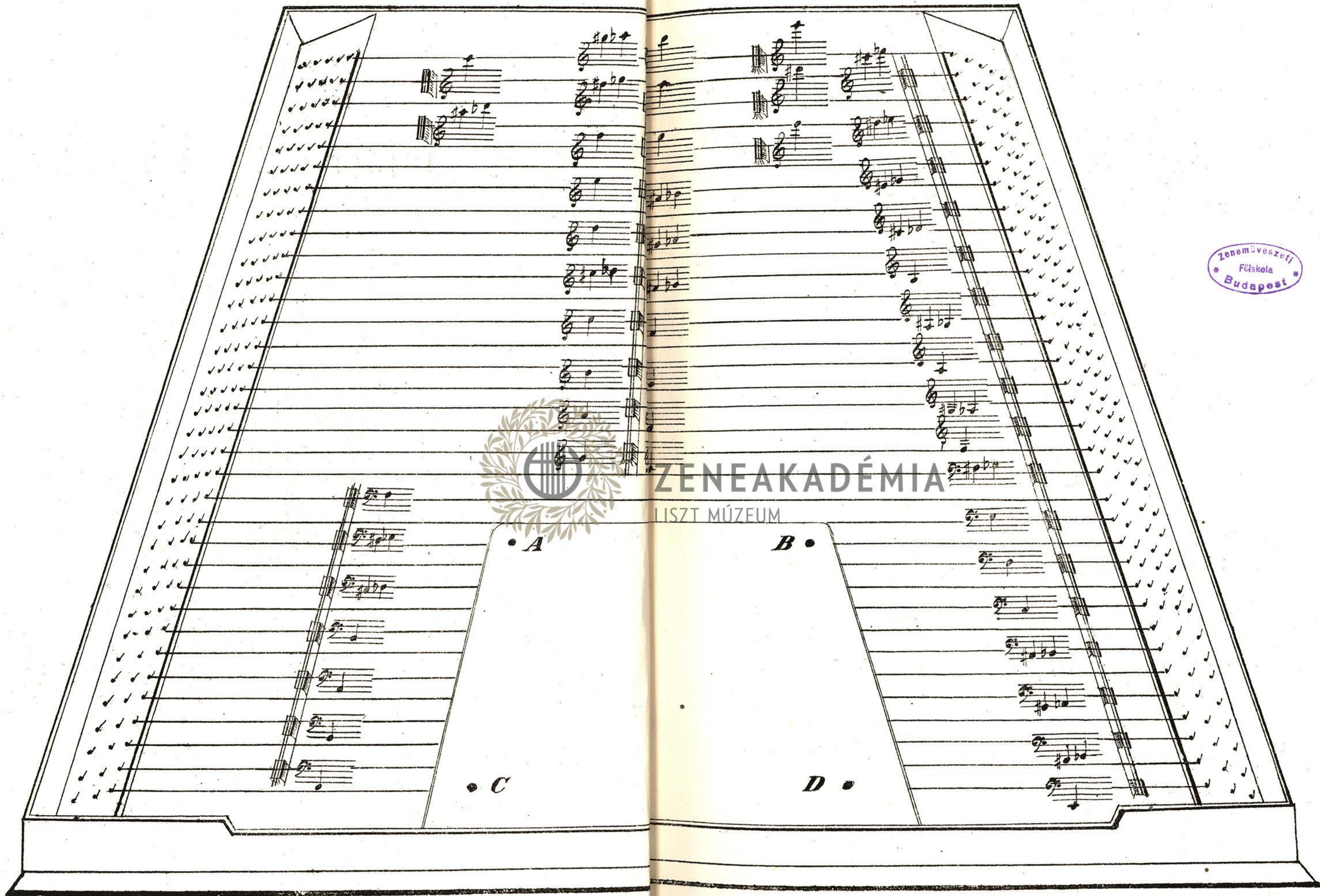
B •

D •

Zeneművészeti
Főiskola
* Budapest *



ZENEAKADÉMIA
ISZT. MÚZEUM



Zeneművészeti
Főiskola
Budapest

• A •

• B •

• C •

• D •

838
533
II^{ik} Tábla .

II^{te} Tabelle .



Gyakorlatok hegedűkulcsban.

Uebungen in Violin Schlüssel.



1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

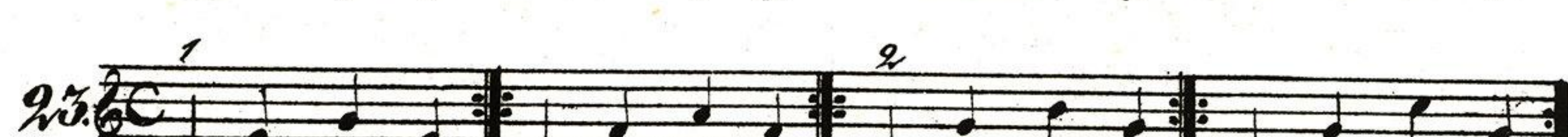
11.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

9.





4.



Measures 40-44 of a musical score. The notation is written on five staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes.

Measures 45-49 of a musical score. The notation is written on five staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with various note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2. A watermark for 'ZENEA KADÉMIA' is visible across the middle of this section.

Measures 50-54 of a musical score. The notation is written on five staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with various note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2. A watermark for 'ZENEA KADÉMIA' is visible across the middle of this section.

6.

Handwritten musical notation on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Above the first staff, the sequence "1 2 - 1 -" is written. Above the third staff, the sequence "1 -" is written. Above the fourth staff, the sequence "2 - 2 -" is written. Above the fifth staff, the sequence "1 -" is written.

Handwritten musical notation on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Above the first staff, the sequence "1 - - - -" is written. Above the second staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the third staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fourth staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fifth staff, the sequence "2 - - - -" is written.

Handwritten musical notation on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Above the first staff, the sequence "1 - - - -" is written. Above the second staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the third staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fourth staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fifth staff, the sequence "2 - - - -" is written.

Handwritten musical notation on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Above the first staff, the sequence "1 - - - -" is written. Above the second staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the third staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fourth staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fifth staff, the sequence "2 - - - -" is written.

Handwritten musical notation on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Above the first staff, the sequence "1 - - - -" is written. Above the second staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the third staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fourth staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fifth staff, the sequence "2 - - - -" is written.

Handwritten musical notation on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Above the first staff, the sequence "1 - - - -" is written. Above the second staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the third staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fourth staff, the sequence "2 - - - -" is written. Above the fifth staff, the sequence "2 - - - -" is written.

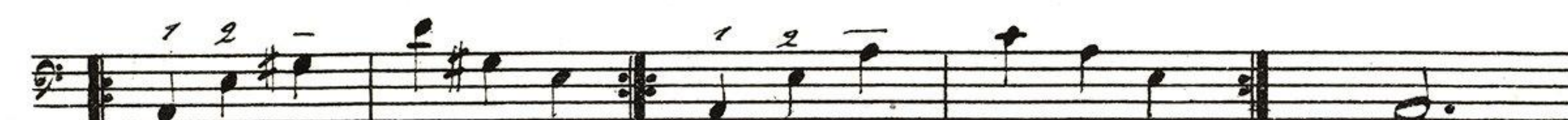
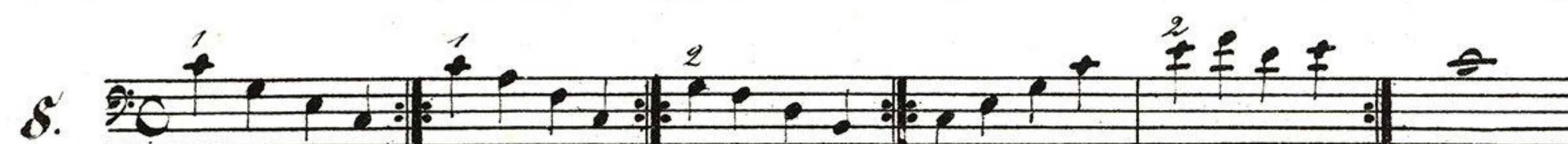
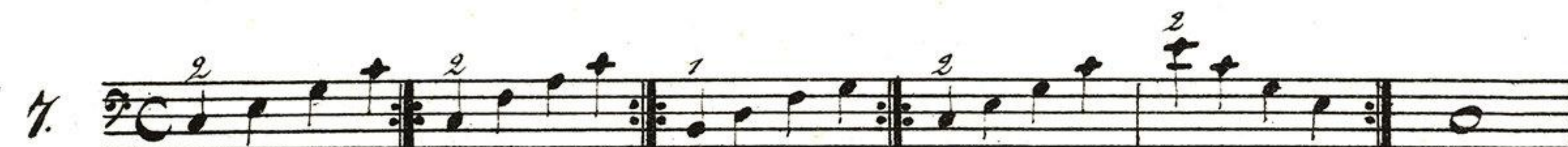
Musical score for bassoon exercises, measures 41-48. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of eight staves of music. The first four staves (measures 41-44) are in 2/4 time and feature a continuous eighth-note pattern. The fifth staff (measure 45) is marked with a double bar line and a repeat sign, indicating a new section. The sixth and seventh staves (measures 46-47) are in 2/4 time and feature a continuous eighth-note pattern. The eighth staff (measure 48) is in 2/4 time and features a continuous eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Gyakorlatok bassus kulcsban.

Uebungen in Bass-Schlüssel.

Musical score for bassoon exercises, measures 49-52. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The first two staves (measures 49-50) are in 2/4 time and feature a continuous eighth-note pattern. The third and fourth staves (measures 51-52) are in 2/4 time and feature a continuous eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

8.



9.

15.  Musical notation for exercise 15, featuring a series of chords and a final cadence.

16.

[illegible]

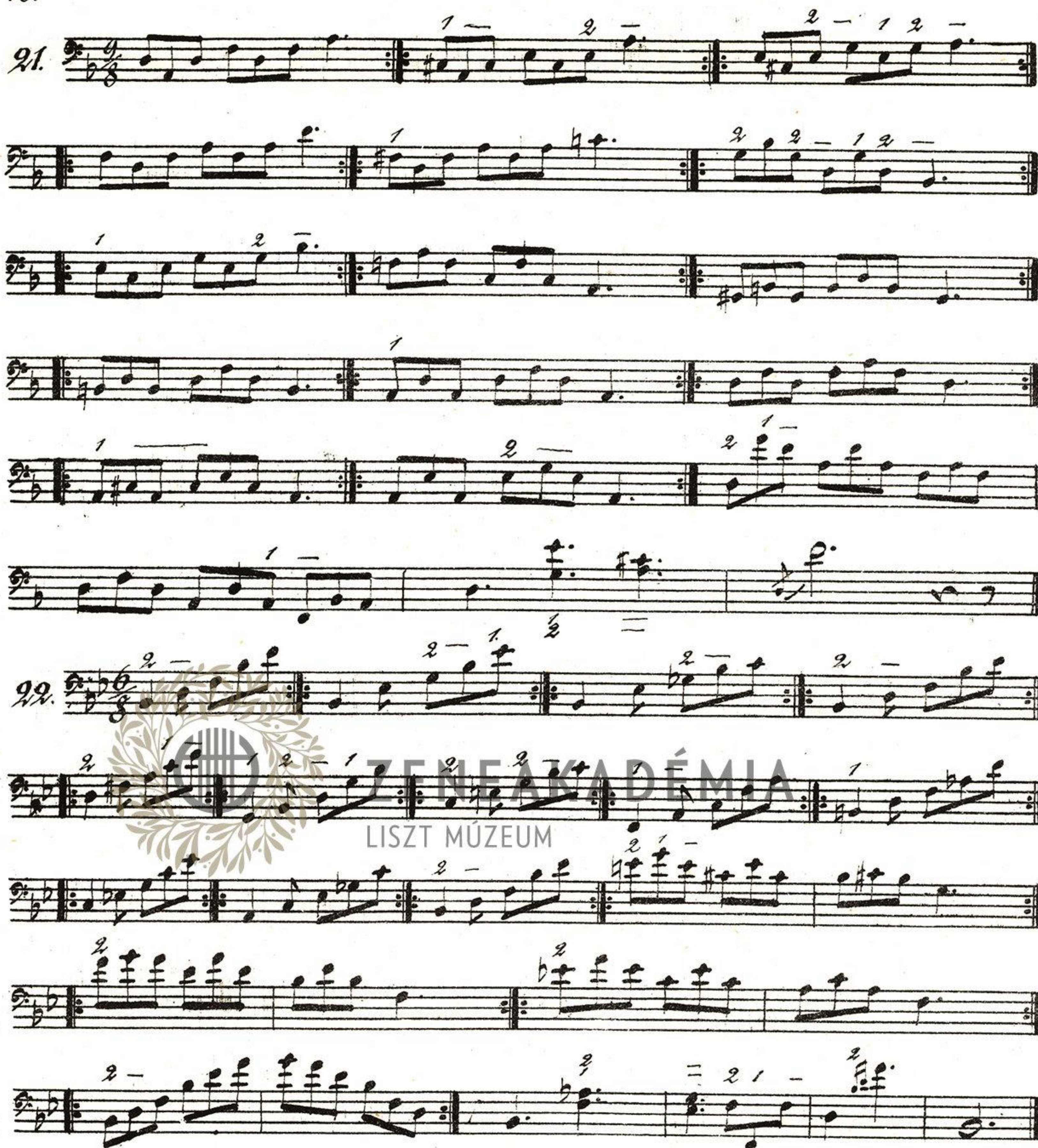
Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes, rests, and fingerings. The first measure has a quarter note with a '2' above it, followed by a quarter rest. The second measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest. The third measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest. The fourth measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest. The fifth measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest. The sixth measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest. The seventh measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest. The eighth measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest. The ninth measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest. The tenth measure has a quarter note with a '1' above it, followed by a quarter note with a '2' above it, and a quarter rest.

18. 

19.

20. 

A single staff of handwritten musical notation. The staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes several measures with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2 above notes. The piece concludes with a double bar line and a final note.

21. 

22. 

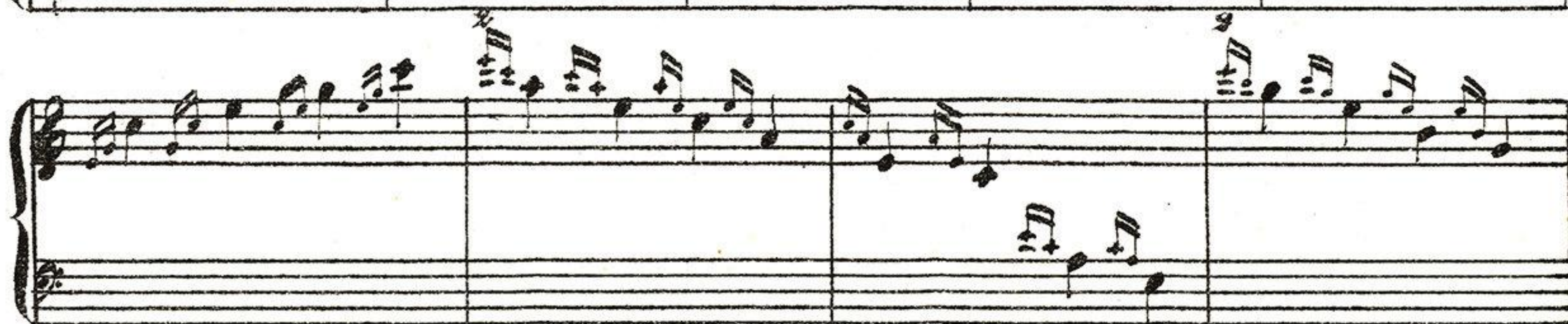
Gyakorlatok mindket kulcsban.

Uebungen in beiden Schlüsseln.

23. 







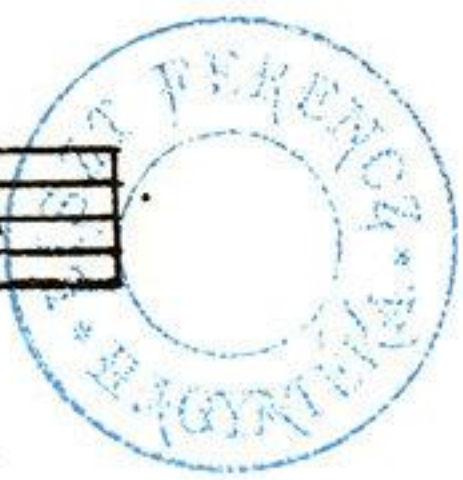


Handwritten musical score on page 15, featuring ten staves of music. The notation includes various notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 1, 2). The score includes a *simile* instruction. A large watermark for the ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM is visible across the center of the page. The page number 15 is in the top right corner.

31



Musical score for measures 32-55. The score continues the melodic line from the previous system. It includes a variety of rhythmic values and accidentals. A large, faint watermark is visible across the middle of the page, reading "ZENÉAKADÉMIA LISZT MŰZEUM". The score concludes with measure 55, which includes the instruction "trem." (trémolo) and "d'empire" (d'empire).



trem.

sempre

ZENEAKADÉMIA

LISZT MŰZEUM

senza trem.

trem.

Hanglejtők.

Scalen.

C dur.

The page contains 12 staves of musical exercises. The first staff is labeled 'C dur.' and begins with a treble clef and a common time signature. The exercises are organized into two main sections: 'Hanglejtők' (Finger Exercises) and 'Scalen' (Scales). Each exercise is written on a single staff, with fingerings indicated by numbers 1 and 2 above the notes. Repeat signs (double bar lines with dots) are used to indicate where the exercise should be repeated. The exercises are written in C major, with notes on a single line of the staff. The exercises are as follows:

- Staff 1: *C dur.* Treble clef, common time. Exercise 1: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 2: Exercise 2: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 3: Exercise 3: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 4: Exercise 4: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 5: Exercise 5: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 6: Exercise 6: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 7: Exercise 7: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 8: Exercise 8: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 9: Exercise 9: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 10: Exercise 10: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 11: Exercise 11: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.
- Staff 12: Exercise 12: 2 - 1, 2 2, 2 - 1 2, 2 - 1 2.

The image shows a page of musical notation, likely a score for a piece titled "HUNGARIAN RHYTHMS". The page contains 12 staves of music, arranged in pairs of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. A large, stylized watermark is visible in the center of the page, featuring a lyre and the text "ZENEA KADÉMIA" and "MÚZEIUM".

This page contains a musical score for guitar, consisting of 14 staves of notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (1, 2). The score is written in a single system, with the first staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and is heavily annotated with fingerings. A large, faint watermark is visible across the middle of the page, reading "ZENAKADÉMIA LISZT MUZEUM". The final staff of the score includes a tremolo marking, indicated by a wavy line and the word "tremolo".

Amoll $\frac{3}{4}$

Lefelé mint az előbbi C dur hanglajló.

Abwärts wie die vorige C dur Tonleiter.

First system of musical notation, consisting of six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingerings (1, 2) and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingerings (1, 2) and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Third system of musical notation, consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingerings (1, 2) and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Li. dur.

Li. moll.

D. dur.

vagy: 2 -
oder: 2 1 2 1 -

o. 2

H. moll

Handwritten musical notation for a piece in D minor, 12/8 time. The notation is on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 12/8. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed groups. Above the staff, there are fingerings (1, 2) and breath marks (horizontal lines). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Adur.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is written in 2/4 time. The melody is primarily in the upper staff, with some accompaniment in the lower staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings (1, 2) indicated above the notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Viv. moll.

The first system of music is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 12/8. The tempo/mood is indicated as 'Viv. moll.' in italics. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with fingerings (2, 1, 2, 1, 2, 2, 1, 2, 1) written above the notes. The system ends with a repeat sign.

The first system of musical notation for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in 2/4 time. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The system ends with a double bar line. Below the staff, there is a decorative floral illustration.

[illegible]

A musical score for a piano piece, likely a transcription of Liszt's 'Missa Solenne'. The score is written on a grand staff with two staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with numbers (1, 2, 7) above them. The score is presented on a page with a decorative floral border on the right side.

lis moll.

Hdur. 

Handwritten musical notation for the first system of 'The Rose Tree'. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with numbers 1, 2, and 3, possibly indicating fingerings or specific notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation for the first system of 'The Rose Tree'. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of six eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, and D5. Above the first three notes are the numbers 2, 1, and 1, indicating fingerings. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line of six eighth notes: F3, G3, A3, B3, C4, and D4. Above the first three notes are the numbers 2, 1, and 1, indicating fingerings. The system ends with a double bar line.

Gis moll.

Fis dur.

Dis moll.

Des dur.

B moll.

As dur.

[illegible]

Es dur

Handwritten musical notation for a piece in G major (Es dur). The notation is on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/8. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed together. Above the staff, there are fingerings (1, 2) and breath marks (horizontal lines) indicating phrasing. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

C. moll.

B. dur.



G moll.

The first system of the handwritten musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, and E5, with rests above them. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, and E3, with rests above them. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

H. dur.



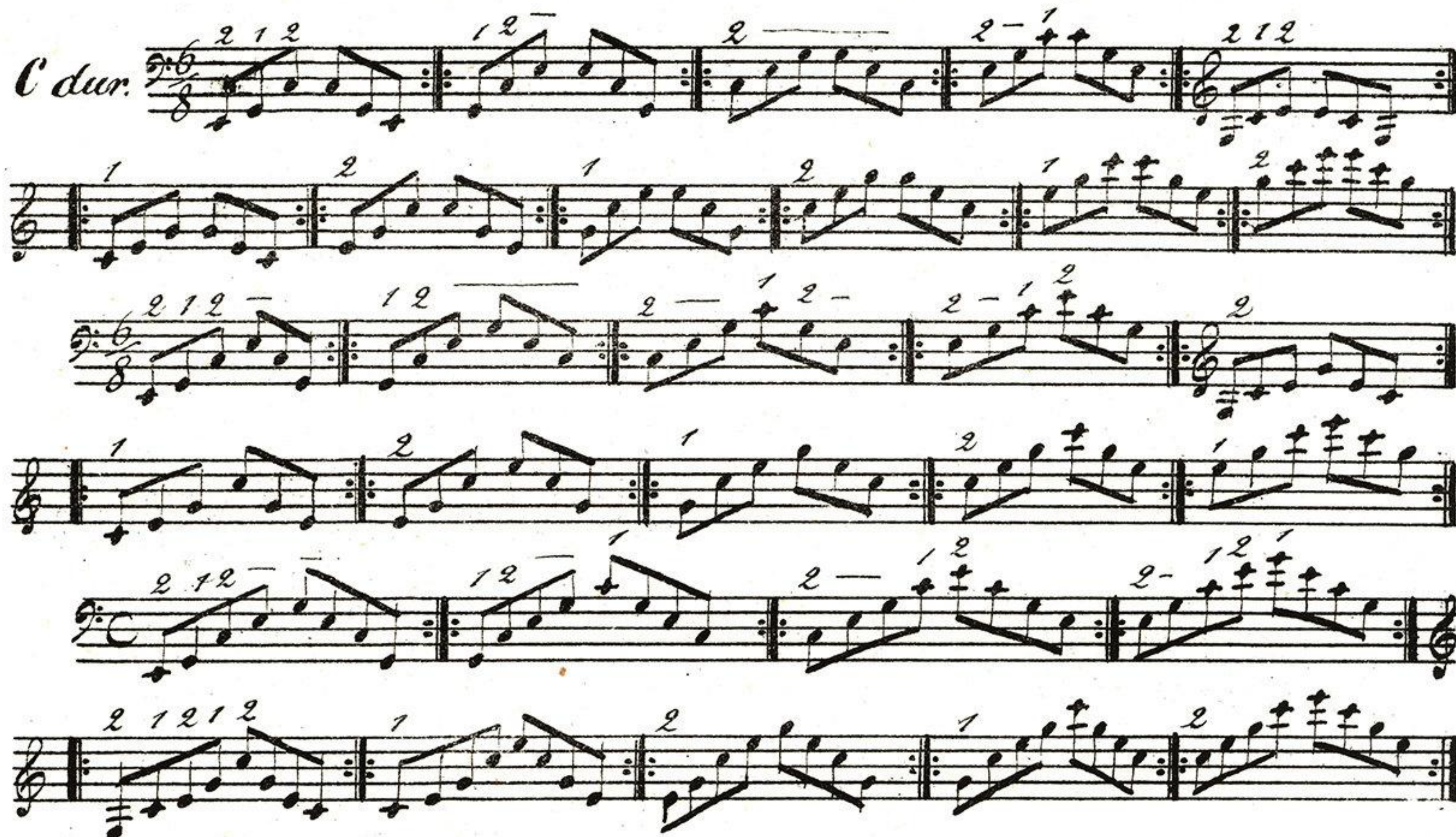
Szinezett hanglejtő.

Chromatische Scala.



Tört akkordok.

Gebrochene Accorde.



This musical score is for guitar, featuring 12 staves of music. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The music is characterized by a series of ascending and descending eighth-note patterns, often grouped in pairs. Fingering numbers (1, 2) are placed above the notes to indicate finger placement. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains the first six staves, and the second section contains the remaining six staves. The staves are labeled on the left as follows: Cdur, A.moll., G.dur., E.moll., D.dur., H.moll., and A.dur. A large, semi-transparent watermark is centered over the middle of the page, reading "ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZSÉUM".

Cdur

A.moll.

G.dur.

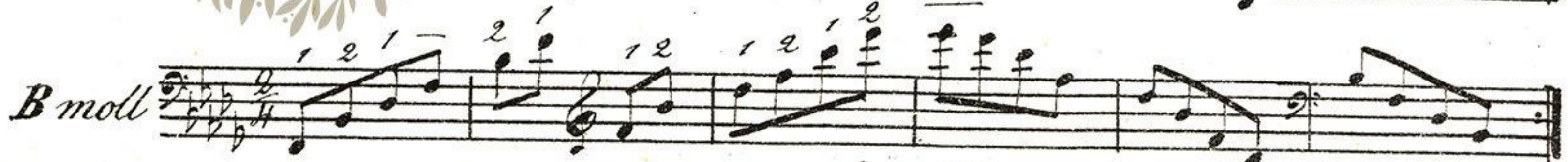
E.moll.

D.dur.

H.moll.

A.dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZSÉUM



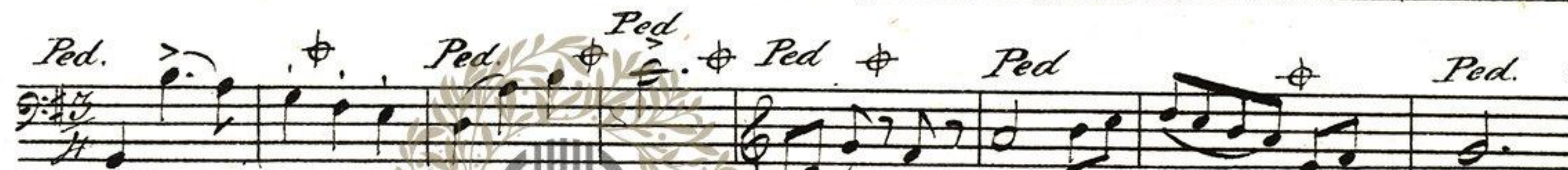
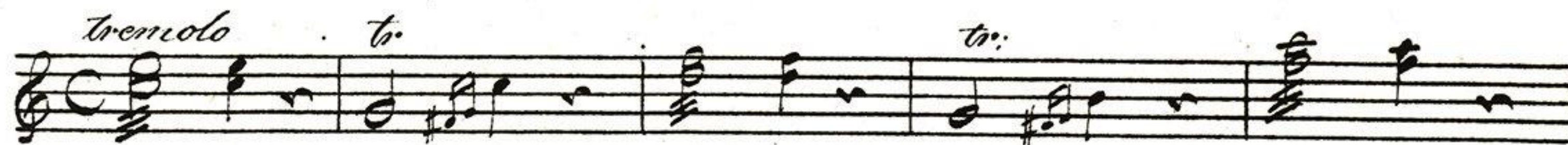
G moll.

Fdur.

D moll.

ZENEA KADÉMIA
LISZT MŰZEUM

This image shows a handwritten musical score for the piece 'Hosszú út' (Long Road) by Béla Bartók. The score is written on ten staves, with the first nine staves containing complex rhythmic patterns and melodic lines, and the tenth staff featuring a more structured harmonic progression. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a prominent watermark for 'ZENÉAKADÉMIA LISZT MUZEUM' overlaid on the middle section. The manuscript is a high-quality reproduction of the original score, showing the intricate details of Bartók's composition.



8 nagy eredeti gyakorlat
szerző Allağa Géza.

8 grosse original Etuden
von Geza Allağa.

Moderato. *I.*

leg.

dolce

p *f*

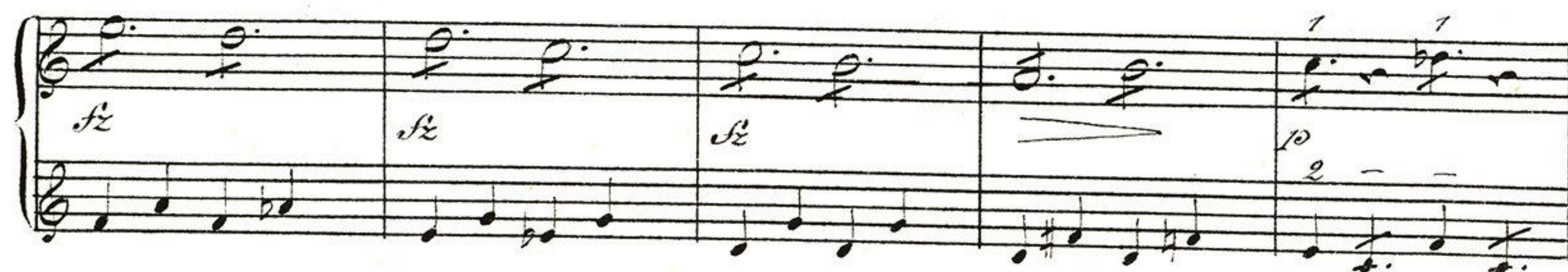
f

p *cresc.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZÉUM

Handwritten musical score for piano, featuring multiple systems of staves with notes, rests, and dynamic markings such as *fz*, *dim*, *pp*, *cresc*, *f*, *dim*, *mf*, *pp*, *f*, *cresc*, *simile*, *a tempo*, and *ralli*. The score is written in a historical style with various clefs and time signatures. A watermark for "ZENEAKADÉMIA LISZT MUZEUM" is visible across the middle of the page.

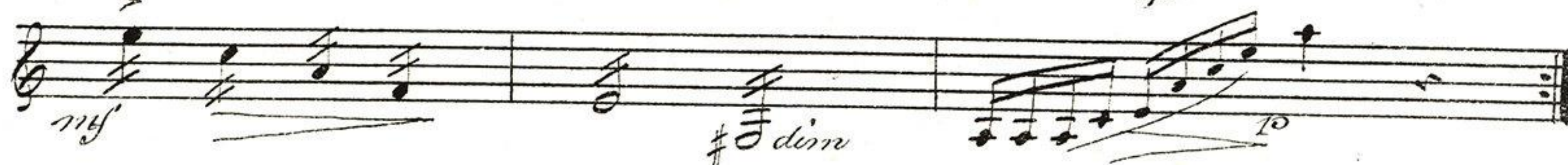
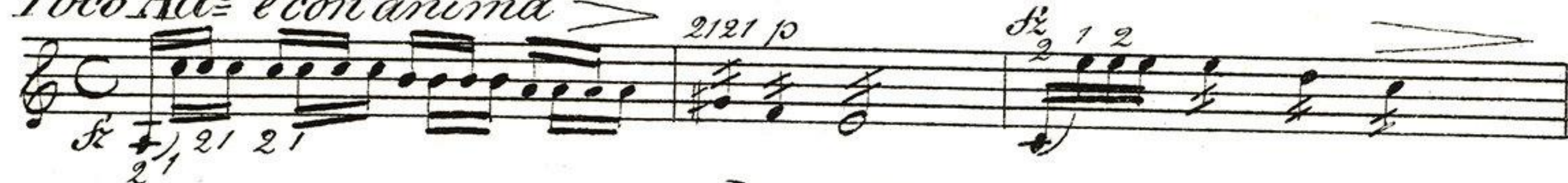
* Jobb a bal fölött.
Rechte über die Linke.



II.

Crese. sempre unitamente poco accel.
Dim. " " " " " rit.

Poco All^o e con anima



1 2 1 2

190

mf *cresc.*

dim. *fz* *p* *fz*

rit. molto *dim.* *p*

1 2 1 2

fp *cresc.* *f* *dim.*

fp *cresc.*

f *dim.* *fp*

cresc. *f* *dim.*

fp *cresc.*

2 1 2

dim. *fz* *p*

fz *cresc. e rall.*

III.

All^o mod^{to}

cresc.

pp

1.

poco marc: il canto

dolce

I^a

II^a

f

2 -

2 -

2 -

2 -

cresc

rit.

1.

a tempo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cres. accel.
più lento accel.
dolce
a tempo
mf
String
cresc.
trem.
rall.
pp
f
rall.
lento
ad lib.
dim
p
cresc.
2 1
2 1



IV

All^o vivo

f *p* *rallent.* *tempo* *dim* *cresc.* *fz*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Handwritten musical score for piano, page 39. The score consists of 14 staves of music in G major. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large watermark "ZENEA KADÉMIA LISZT MŰZÉUM" is visible across the middle of the page.

Key markings and dynamics include:

- schierz:* (first staff)
- pp* (second staff)
- mf* (third staff)
- fz* (seventh staff)
- tempo* (eleventh staff)
- rall.* (eleventh staff)
- mf* (thirteenth staff)
- p* (fourteenth staff)

Handwritten musical score on page 40, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score includes a large watermark reading "ZENÉAKADÉMIA LISZT MÚZEUM".

Key markings and features include:

- Dynamic markings:** *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *rall.* (rallentando), *tempo*.
- Tempo markings:** *rall.*, *tempo*.
- Articulation:** *dolce* (sweet).
- Performance instructions:** *dim. e* (diminuendo e).
- Notation:** The score uses various note values, rests, and slurs, indicating complex rhythmic patterns and phrasing.

Handwritten musical score for three staves in D major. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a 'cresc' marking. The second staff has a treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a 'f' marking. The third staff has a bass clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a 'lento' marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

V.

All' tranquillo!

A handwritten musical score for a piece titled "All' tranquillo!". The score is written on ten staves, alternating between bass and treble clefs. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Fingerings (1, 2) and accents (>) are indicated throughout. A large, semi-transparent watermark is centered over the middle of the page, reading "ZENEAKADÉMIA LISZT MUZEUM" with a logo of a lyre and laurel wreath. The manuscript is on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with complex notation, including slurs, ornaments, and dynamic markings. The score is written in a single system across ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. Dynamic markings include *f*, *p*, *rit.*, *allegro*, *dolce*, *dolciss.*, *poco rit.*, *fz*, *tempo*, *pp*, *I^{do}*, *II^{do}*, and *cres.*. The score is written in a single system across ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. Dynamic markings include *f*, *p*, *rit.*, *allegro*, *dolce*, *dolciss.*, *poco rit.*, *fz*, *tempo*, *pp*, *I^{do}*, *II^{do}*, and *cres.*. The score is written in a single system across ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments. Dynamic markings include *f*, *p*, *rit.*, *allegro*, *dolce*, *dolciss.*, *poco rit.*, *fz*, *tempo*, *pp*, *I^{do}*, *II^{do}*, and *cres.*.

A handwritten musical score for a piece titled "Tempo giusto." The score is written on twelve staves, each containing complex rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes numerous fingerings (e.g., 1, 2, 1, 2, 1) and dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *dolce*. A large, ornate watermark is centered over the middle of the page, featuring a circular emblem with a cross and the text "ZENEA KADÉMIA LISZT MŰZÉUM". The manuscript is written in dark ink on aged, slightly yellowed paper.

2-1 2 1 2 2 1 2

cresc.

dim.

string:

poco molto

Tempo I^o

cresc.

all.

a tempo

dolce e grazioso.

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff has a tempo marking 'poco molto' and a dynamic marking 'ff'. The second staff has a tempo marking 'Tempo I°'. The third staff has a tempo marking 'all.' and a dynamic marking 'p'. The fourth staff has a tempo marking 'a tempo' and a dynamic marking 'p'. The fifth staff has a tempo marking 'dolce e grazioso.' and a dynamic marking 'p'. The sixth staff has a tempo marking 'all.' and a dynamic marking 'p'. The seventh staff has a tempo marking 'a tempo' and a dynamic marking 'p'. The eighth staff has a tempo marking 'dolce e grazioso.' and a dynamic marking 'p'. The ninth staff has a tempo marking 'all.' and a dynamic marking 'p'. The tenth staff has a tempo marking 'a tempo' and a dynamic marking 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also fingerings and a 'cresc.' marking. A large watermark 'ZENAKADÉMIA' is visible across the middle of the page.

poco ten.

tempo

cresc.

rall.

Maest.

Ped.

VII.

Choral.

Andte sost.

simile

Handwritten musical notation for the first system, featuring piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamics, with various fingerings and articulations.

Handwritten musical notation for the second system, including piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamics, with various fingerings and articulations.

Handwritten musical notation for the third system, marked *dolce* (sweet), with piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamics, and various fingerings and articulations.

Handwritten musical notation for the fourth system, marked *mf* (mezzo-forte), with piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamics, and various fingerings and articulations. A watermark for "ZENÉAKADÉMIA LISZT MŰZEUM" is visible.

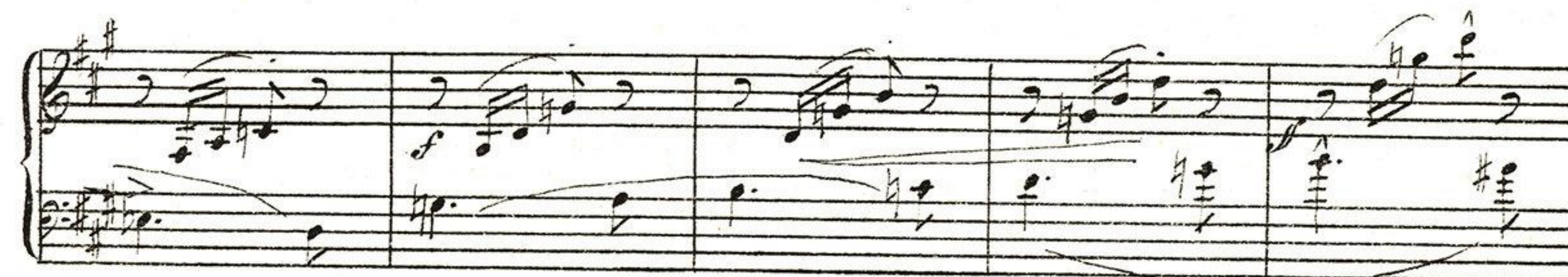
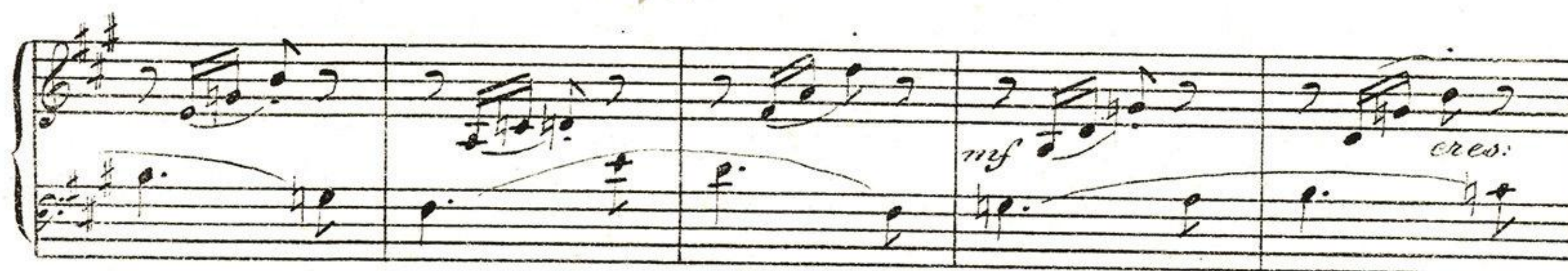
Handwritten musical notation for the fifth system, featuring piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamics, with various fingerings and articulations.

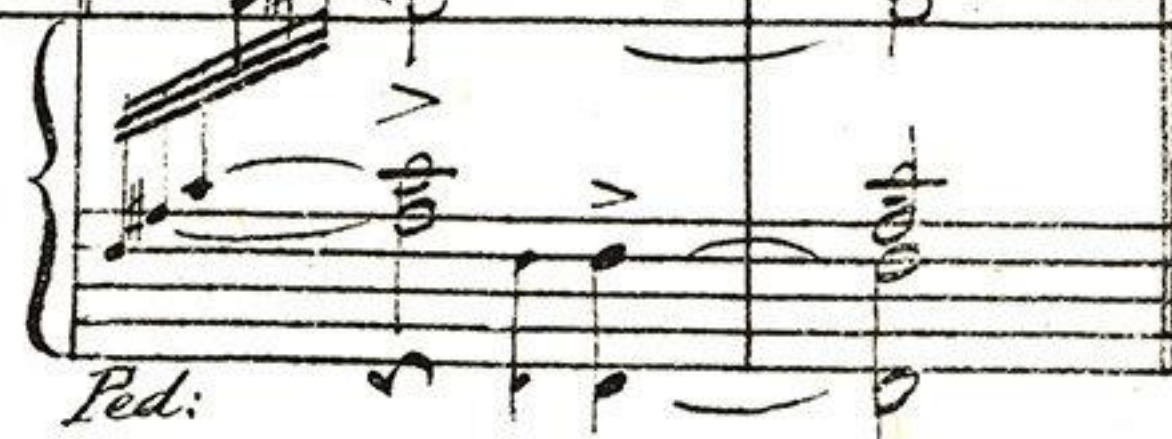
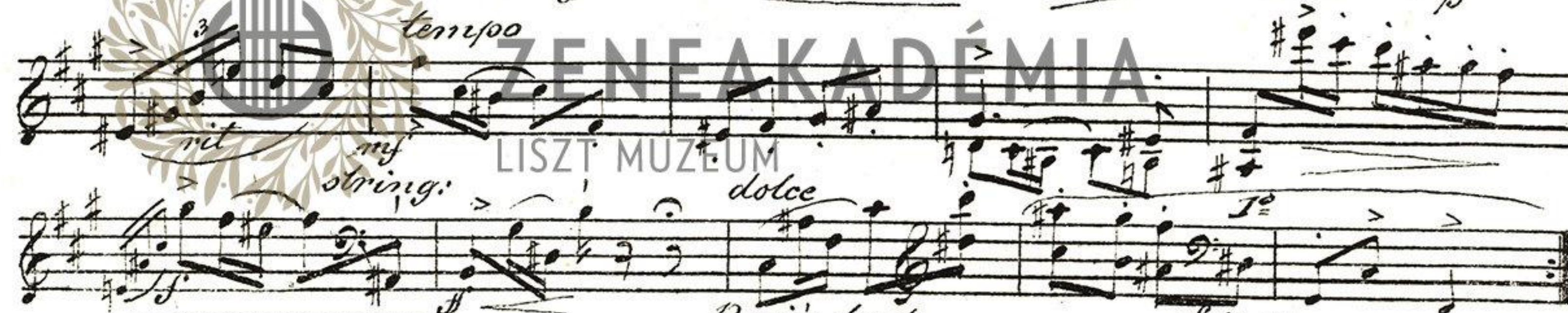
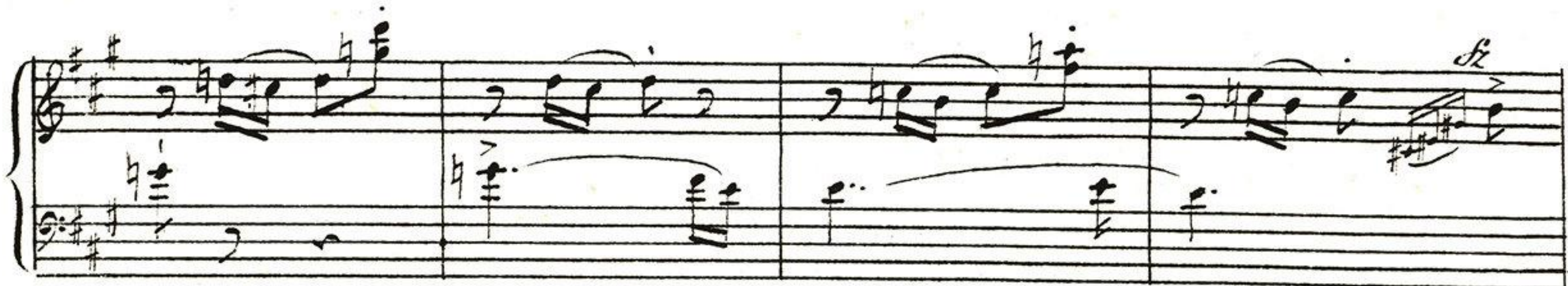
Handwritten musical notation for the sixth system, marked *cresc e* (crescendo), with piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamics, and various fingerings and articulations.

Handwritten musical notation for the seventh system, marked *allarg.* (allargando) and *Ped.* (pedal), with piano (p) and mezzo-piano (mp) dynamics, and various fingerings and articulations. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

VIII.
Scherzo.*Allo mod^{to}*

sfz *f* *mf* *p* *cresc.* *dim. e poco rall.* *dolce.* *rit.* *Sio tempo* *dim*





Népdalok és egyéb átiratok.

Volkslieder und sonstige Transcriptionen.

1. „Magasan repül a daru....”

Ad lib. (rubato)

f *dim*

ZENÉAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

2da volta *dim*

dolce *tr*

Iº *tr*

2. „Ez az én szeretőm....”

Allegretto.

Handwritten musical score for the second piece, "Ez az én szeretőm....". The score is written for piano and features a variety of musical notations including treble and bass staves, key signatures (one flat), and time signatures (4/4 and 3/4). The tempo is marked *Allegretto.* The score includes several dynamic markings such as *mf.*, *f.*, and *molte*. There are also performance instructions like *rall.*, *1^a*, *2^a*, and *Variazione dolce e.* The piece concludes with a *DS.* marking.

3. „Söprök a pápai utcát....”

Ad lib: to.

Handwritten musical score for the third piece, "Söprök a pápai utcát....". The score is written for piano and features a variety of musical notations including treble and bass staves, key signatures (one flat), and time signatures (4/4 and 3/4). The tempo is marked *Ad lib: to.* The score includes several dynamic markings such as *mf.* and *f.* The piece concludes with a *DS.* marking.



5. „Fakó lovam....”

Lento e rubato

Musical score for 'Fakó lovam....' in G major, 4/4 time. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo/mood is marked 'Lento e rubato'. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f* and a tempo/mood marking of *dolce*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The fifth staff has a dynamic marking of *f* and a tempo/mood marking of *dolce*. The sixth staff has a dynamic marking of *f* and a tempo/mood marking of *dolce*. The score ends with a double bar line and the marking 'D.S.'.

ZENAKADÉMIA

6. „Maros vize...”

LISZT MUZEUM

Musical score for 'Maros vize...' in G major, 4/4 time. The score consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo/mood is marked 'rall.'. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f* and a tempo/mood marking of *rall.*. The fourth staff has a dynamic marking of *f* and a tempo/mood marking of *rall.*. The fifth staff has a dynamic marking of *f* and a tempo/mood marking of *dolcissimo*. The sixth staff has a dynamic marking of *f* and a tempo/mood marking of *rall.*. The seventh staff has a dynamic marking of *f* and a tempo/mood marking of *rall.*. The score ends with a double bar line.

7. „Arra járjunk...”

Ad lib: Spp

Musical score for 'Arra járjunk...' in 4/4 time. The score consists of 10 staves. The first staff is marked *Ad lib: Spp*. The second staff is marked *mf*. The third staff is marked *mf*. The fourth staff is marked *mf*. The fifth staff is marked *pp*. The sixth staff is marked *con fuoco*. The seventh staff is marked *mf*. The eighth staff is marked *mf*. The ninth staff is marked *mf*. The tenth staff is marked *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A watermark 'ZENAKADÉMIA' is visible across the middle of the score.

8 „Hajnalban...”

Allegretto

Musical score for 'Hajnalban...' in 4/4 time. The score consists of 5 staves. The first staff is marked *Allegretto*. The second staff is marked *mf*. The third staff is marked *mf*. The fourth staff is marked *mf*. The fifth staff is marked *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A watermark 'ZENAKADÉMIA' is visible across the middle of the score.

9 „Mesterlegény...”

Moderato

Musical score for piece 9, "Mesterlegény...". The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked "Moderato". The score consists of eight staves of music. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *cres* (crescendo), *dim* (diminuendo), *mf*, *p*, and *pp*. There are also markings for *rallent* (rallentando) and *mf*. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

10 „Szépen szól a hegedű...”

Allegretto

Musical score for piece 10, "Szépen szól a hegedű...". The score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked "Allegretto". The score consists of four staves of music. Dynamics include *dolce* (dolce), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *dolce*. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

11 „Sikolt, rikolt...”

Ad lib.

Musical score for piece 11, "Sikolt, rikolt...". The score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked "Ad lib." (ad libitum). The score consists of two staves of music. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

First system of musical notation, piano (p), featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of flowing sixteenth and thirty-second notes.

Second system of musical notation, piano (p), continuing the melodic and harmonic development in the same key and time signature.

Third system of musical notation, piano (p), marked *dolce* (sweetly). It includes fingerings (1 2, 2 1) and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

Fourth system of musical notation, marked *Allegretto*. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *dim* (diminuendo). A watermark "ZENEMAKADÉMIA LISZT MŰZEUM" is visible across the system. The system concludes with a *D.C.* (Da Capo) instruction.

Fifth system of musical notation, marked *Lento ad lib.* (Lento ad libitum). It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is slow and the style is ad libitum. Dynamics include *f* (forte) and *ppp* (pianississimo).

Sixth system of musical notation, continuing the *Lento ad lib.* section. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Dynamics include *ppp* (pianississimo), *mf* (mezzo-forte), and *cres.* (crescendo).

con fuoco.

dim

dim

dolce

cres.

rall.

ZENÉAKADÉMIA
LISZT MŰZSEUM

14. „Nagypénteken...”

Rubato.

Allo.

mf

dolce

cres.

piu lento

dolce.

15. „Fogadásom tiltja”

Tempo risol.

Musical score for piece 15, "Fogadásom tiltja". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. The tempo marking is *Tempo risol.* and the initial dynamic is *mf*. The piece consists of several measures of eighth and sixteenth notes, some with accents. It concludes with a double bar line and the marking *D.S.*

16. „Húzzad csak”

Andantino

Musical score for piece 16, "Húzzad csak". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo marking is *Andantino*. The piece features a variety of dynamics, including *f*, *dim*, *dolce*, and *p*. It includes several measures of eighth and sixteenth notes, some with accents. The piece concludes with a double bar line and the marking *dim*.

17. „Esik eső”

Andantino

Musical score for piece 17, "Esik eső". The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo marking is *Andantino*. The piece features a variety of dynamics, including *f*, *mf*, and *dolce*. It includes several measures of eighth and sixteenth notes, some with accents. The piece concludes with a double bar line and the marking *D.C.*

18. „Te vagy, te vagy...”

Ad lib.

This musical score is for a piano piece, 18 measures long, titled "Te vagy, te vagy...". It is marked "Ad lib." (ad libitum). The score is written for piano (p) and features a variety of musical notations including treble and bass staves, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piece begins with a treble staff and a bass staff, both in 2/8 time. The key signature is one flat (B-flat). The first measure is marked "p" (piano). The second measure is marked "mf" (mezzo-forte). The third measure is marked "f" (forte). The fourth measure is marked "p" (piano). The fifth measure is marked "mf" (mezzo-forte). The sixth measure is marked "f" (forte). The seventh measure is marked "p" (piano). The eighth measure is marked "mf" (mezzo-forte). The ninth measure is marked "f" (forte). The tenth measure is marked "p" (piano). The eleventh measure is marked "mf" (mezzo-forte). The twelfth measure is marked "f" (forte). The thirteenth measure is marked "p" (piano). The fourteenth measure is marked "mf" (mezzo-forte). The fifteenth measure is marked "f" (forte). The sixteenth measure is marked "p" (piano). The seventeenth measure is marked "mf" (mezzo-forte). The eighteenth measure is marked "f" (forte). The score includes various musical notations such as treble and bass staves, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piece is marked "Ad lib." (ad libitum). The score is written for piano (p) and features a variety of musical notations including treble and bass staves, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piece begins with a treble staff and a bass staff, both in 2/8 time. The key signature is one flat (B-flat). The first measure is marked "p" (piano). The second measure is marked "mf" (mezzo-forte). The third measure is marked "f" (forte). The fourth measure is marked "p" (piano). The fifth measure is marked "mf" (mezzo-forte). The sixth measure is marked "f" (forte). The seventh measure is marked "p" (piano). The eighth measure is marked "mf" (mezzo-forte). The ninth measure is marked "f" (forte). The tenth measure is marked "p" (piano). The eleventh measure is marked "mf" (mezzo-forte). The twelfth measure is marked "f" (forte). The thirteenth measure is marked "p" (piano). The fourteenth measure is marked "mf" (mezzo-forte). The fifteenth measure is marked "f" (forte). The sixteenth measure is marked "p" (piano). The seventeenth measure is marked "mf" (mezzo-forte). The eighteenth measure is marked "f" (forte).

dolce

19. „Van neki....”

Allegretto

mf > *fz* *p* *fz* *p* *dim* *10 volta p*

1^a *2^a*

mf *cresc* *Vant.*



20. „Befűtta az utat a hó....”

Risoluto

più lento

rall.

dim.

dolce

ZEŇEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Allo.

rall:

p

21. „Az aradi hegyek alatt...”

Moderato

22. „Este lesz nem sokára...”

Poco Andantino

mf

dolce

p

rall.

II do

23. „A Korsóba....”

Allegretto

mf

dolo:

cresc

mf

24 „Ez a világ...”

ad lib. *dolce*

mf

f *dolce*

p *dolce*

ZENAKADEMIA

LISZT MŰZEUM

25 „Kis furulyám...”

Allegretto

dolce *mf* *all.*

p *f* *più vivo*

26 „Szerb dal”

Allegretto

mf

Fine.

D.C. al Fine.

27 „Ez az utca...”

Allegretto

mf

Fine

... dolce

D.C. al Fine.

28 „Szeretlek én...”

Lento ad lib.

mf

6

dolce

rall. 1a

rall. 2da

29. Nád, nád, nád,

Moderato.

30. Háborgó Balaton.

Allegretto

Variazione.

67.

musical score for Variation 67, featuring four staves of treble clef and one grand staff of piano accompaniment. The first staff is marked *dolce*. The second staff is marked *mf*. The third staff is marked *f*. The fourth staff is marked *p* and includes dynamic markings *I^a* and *II^a*. The piano accompaniment is marked *f*.

Maestoso.

31. "Szózat"

musical score for Szózat, featuring a grand staff of piano accompaniment. The score is marked *Maestoso.* and includes a watermark for the ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM.

musical score for Szózat, featuring a grand staff of piano accompaniment. The score is marked *f*.

musical score for Szózat, featuring a grand staff of piano accompaniment. The score is marked *dim* and *dolce*, and includes a dynamic marking *pp*.





32 „Ha nyíl a rózsa...”

Andantino



33 „Honnan jössz te....?”

Ad lib.

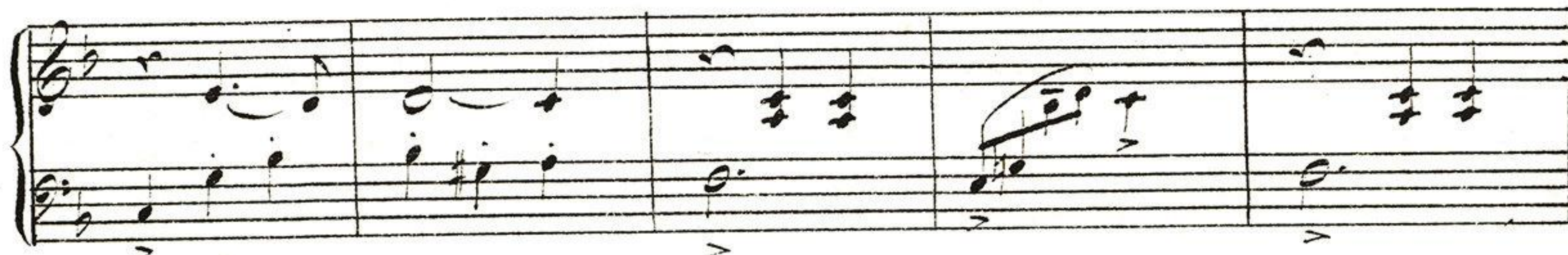
The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is marked with 'Ad lib.' at the beginning. The dynamics include *f* (forte), *p* (piano), *molto*, *pp* (pianissimo), *dim* (diminuendo), and *appass* (appassionato). The score is marked with 'Erzsc.' at the beginning of the second system. The score is marked with 'ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM' in the center. The score is marked with 'D.C.' at the end.

D.C.

Keringő toredék.

Walzer Reminiscenz.

The musical score is written for piano and features two main sections. The first section, 'Keringő toredék.', is in 3/4 time and begins with a treble clef. It includes a dynamic marking of *sf* (sforzando) and a *dolce* marking. The second section, 'Walzer Reminiscenz.', is in 3/4 time and begins with a bass clef. It includes a dynamic marking of *f* (forte) and a *tempo* marking. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs) and a piano (p) marking. A watermark for 'ZENEMAKADÉMIA LISZT MŰZÉUM' is visible across the middle of the page.



Dalmü-egyveleg.

Opern-Potpouri.

Robert de Meyerbeer.



A handwritten musical score on a single system with two staves. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins with a bass clef. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Andante'. The lyrics 'marco: il canto dolce' are written across the staves. The first staff has a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The second staff has a bass line starting on G2, moving to F2, E2, and D2. The music is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'dolce' (dolce). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

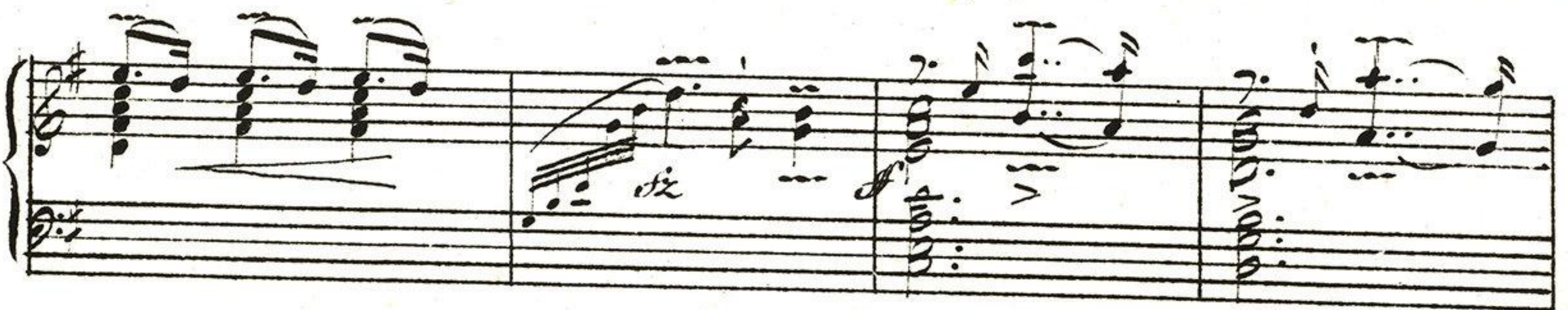
A handwritten musical score consisting of two staves joined by a brace on the left. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a measure with a whole note chord and another with a half note chord. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It also contains several measures of music, including a measure with a whole note chord and another with a half note chord. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or articulation. The word "dolce" is written in cursive between the staves in the fourth measure from the left. The notation is somewhat informal and appears to be a working draft.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves, a treble staff and a bass staff, both in 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure of the melody is a quarter note G4, followed by a quarter note A4. The second measure is a quarter note B4, followed by a quarter note C5. The third measure is a quarter note D5, followed by a quarter note E5. The fourth measure is a quarter note F5, followed by a quarter note G5. The fifth measure is a quarter note A5, followed by a quarter note B5. The sixth measure is a quarter note C6, followed by a quarter note B5. The seventh measure is a quarter note A5, followed by a quarter note G5. The eighth measure is a quarter note F5, followed by a quarter note E5. The ninth measure is a quarter note D5, followed by a quarter note C5. The tenth measure is a quarter note B4, followed by a quarter note A4. The eleventh measure is a quarter note G4, followed by a quarter note F4. The twelfth measure is a quarter note E4, followed by a quarter note D4. The thirteenth measure is a quarter note C4, followed by a quarter note B3. The fourteenth measure is a quarter note A3, followed by a quarter note G3. The fifteenth measure is a quarter note F3, followed by a quarter note E3. The sixteenth measure is a quarter note D3, followed by a quarter note C3. The seventeenth measure is a quarter note B2, followed by a quarter note A2. The eighteenth measure is a quarter note G2, followed by a quarter note F2. The nineteenth measure is a quarter note E2, followed by a quarter note D2. The twentieth measure is a quarter note C2, followed by a quarter note B1. The piece ends with a double bar line. There are some handwritten annotations in the score, including "cresc." in the first measure of the bass staff, "f" in the third measure of the treble staff, and "p" in the fifth measure of the bass staff. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the Treble clef, and the accompaniment is in the Bass clef. The piece is in 4/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The handwriting is in ink on aged paper. The title 'The Rose Tree' is written at the top right of the page.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on three systems of five-line staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, handwritten style with various notes, rests, and accidentals. There are some markings that look like 'p' and 'f' below the staves, possibly indicating piano and forte dynamics. The handwriting is somewhat messy and appears to be a student's or a composer's draft.

Handwritten musical score for piano, showing a single system with two staves. The music is in G major and 3/4 time. The left hand plays a bass line with a 'p' dynamic marking and a 'dim' instruction. The right hand plays a melody with various ornaments and a 'dim' instruction. The score is written on aged, slightly stained paper.

Poco meno, il canto marc.

Faust
de
Gounod.

Allegretto

Faust
de
Gounod.

Andretto

rall; *tempo*

Andante

I^a *II^{da}* *allac:*

pp *pp* *pp*

9/8 *9/8*

Hugénots
de
Mayerbeer.

Andantino

delicatamento

rall.

dolce

1^{da} volta pp

tr.

dim. *dolce*

rall.

77.

Adagio
(Cis moll Sonate)

Beethoven Op. 27.

Adagio



First system of musical notation, measures 1-3. Treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble staff features a long, flowing line with many accidentals, including naturals and sharps. The bass staff provides a simple accompaniment with whole notes.

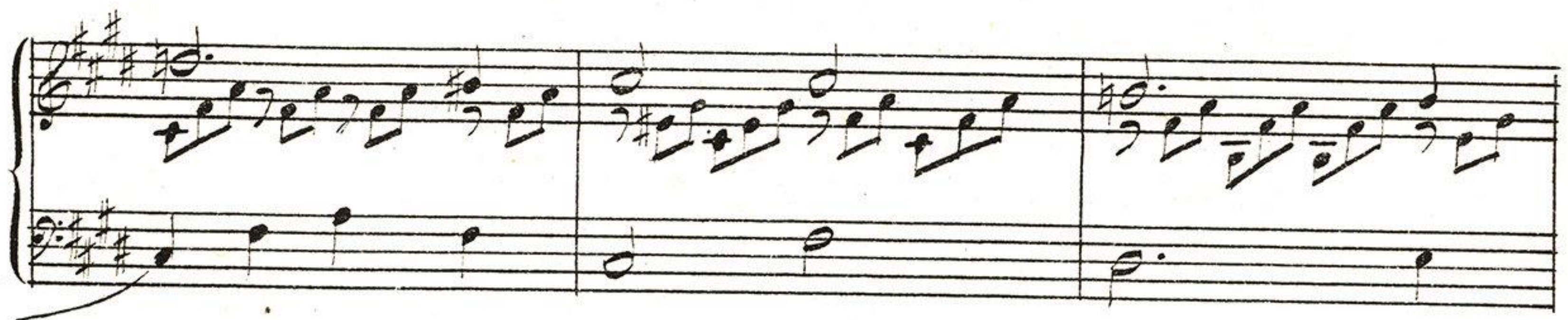
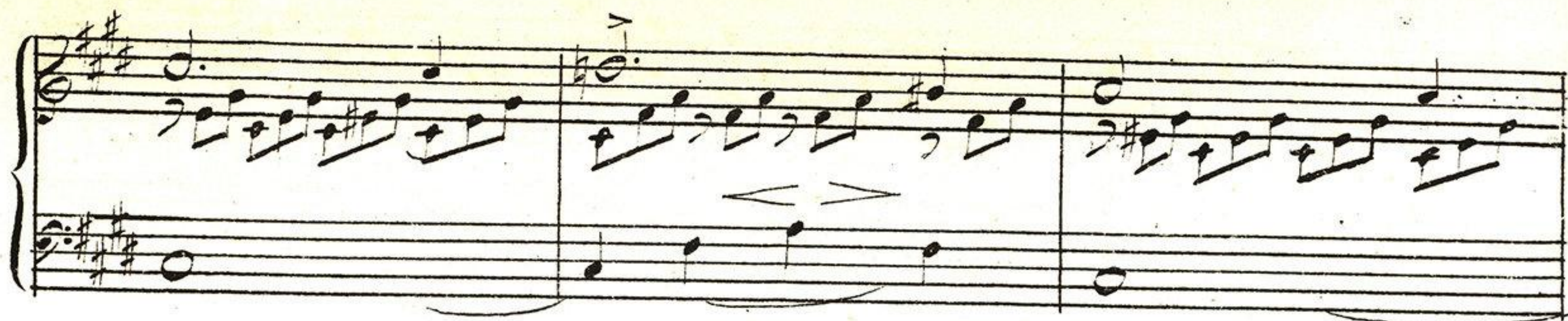
Second system of musical notation, measures 4-6. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a half note in measure 4, followed by eighth notes in measures 5 and 6. The word *din.* is written above the first measure of the bass staff.

Third system of musical notation, measures 7-9. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a half note in measure 7, followed by eighth notes in measures 8 and 9. The word *din.* is written above the first measure of the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a half note in measure 10, followed by eighth notes in measures 11 and 12. The word *pp* is written above the first measure of the bass staff. A large watermark is visible across the middle of the page.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a half note in measure 13, followed by eighth notes in measures 14 and 15.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a half note in measure 16, followed by eighth notes in measures 17 and 18. The word *cresc.* is written above the first measure of the bass staff, and *p* is written above the second measure.

~~5386~~

Fine.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1996 JUN 14



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM