

6592



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

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 ununtergebrochen 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 Saitenhöre ausbleiben z. B. bei der C dur Scala, wenn sie vom 1mal gestrichenen C an aufwärts vorkommt; obwohl auch dies oft vorteilhafter so gespielt wird, dass man in der ersten Octave 2—2 mit einem Schlägel anschlägt, indem hierbei die Arme ruhiger bleiben. Regelmässiges Wechseln ist übrigens wegen der zerstreuten Lage der Töne, trotz seiner vorteilhaften Gleichmässigkeit, seltener anwendbar; darum muss man sich befleissen 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 Basssaiten „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.



ZENEAKADÉMIA

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 Hilfe 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 **vorherrscht**, wird mehr oder weniger gedämpft. Nur Scalen 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 hierbei 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 Exemplen 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 weckmässiger, 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.

Bemerkungen zu den einzelnen Aufgaben.

- 1—10. Leiterartige Vorübungen in der am häufigsten gebrauchten, und am leichtesten zu behandelnden 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.)

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“) Saite 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 langvibrirenden 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 Tone unbezifferte, so spielt man sie mit regelmässig 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.

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.

ZENEAKADÉMIA

IV.
LISZT MŰZEUM

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 die 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 szeretöm“ man exequirt ihr 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



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

6592

5386

Gyakorlatok hegedűkulcsban.

Zenevészeti
Főiskola
Budapest

Übungen in Violin Schlüssel.

Léltartozás 1948

6592/2.

tsz. 208/88



1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

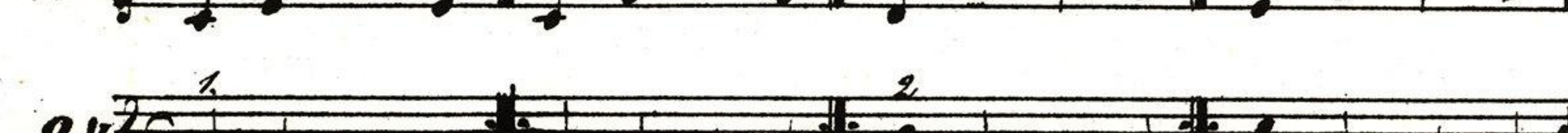
8.

9.

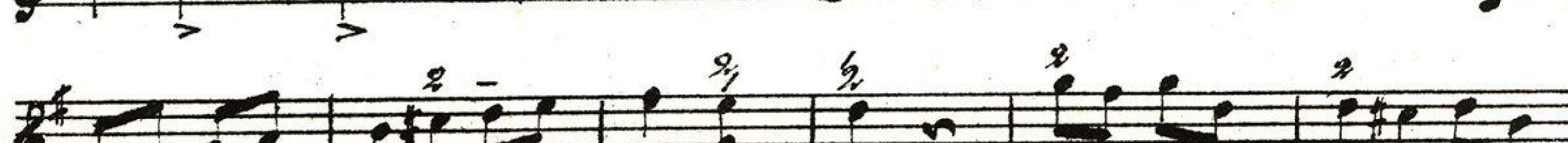
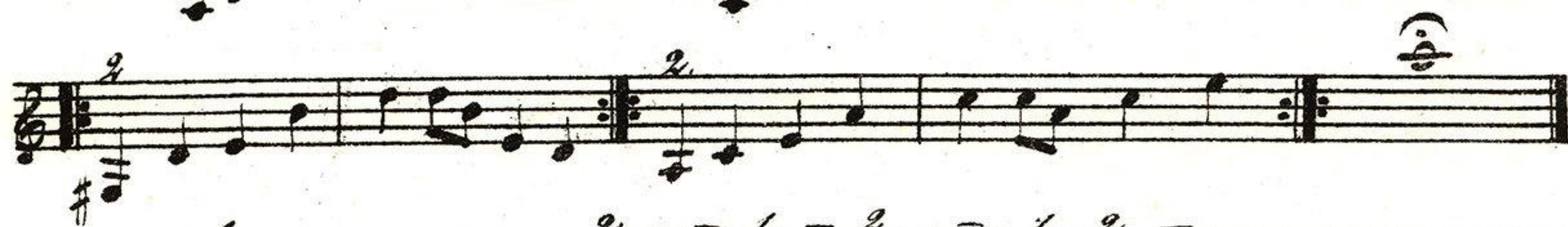
10.

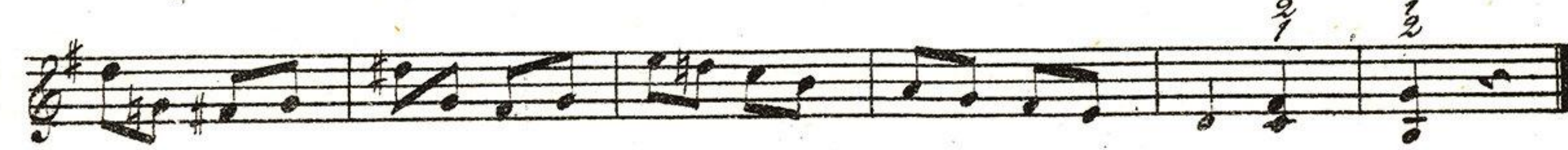
ZENEAKADÉMIA
100-208/88
Léltartozás

2.









6.

Handwritten musical score for piano, measures 44-53. The score is written on ten staves, with measures 44 and 46 explicitly labeled. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark is visible across the middle of the page, reading "ZENNAKADÉMIA LISZT MŰZEUM".

Measures 44-53 are shown. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark is visible across the middle of the page, reading "ZENNAKADÉMIA LISZT MŰZEUM".

Musical score for guitar, measures 41-50. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and slurs. A large watermark 'ZENAKADEMIA' is visible across the middle of the page.

Gyakorlatok bassus kulcsban.

Uebungen in Bass-Schlüssel.

Musical score for bass guitar exercises, measures 1-4. The score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). It includes four measures of exercises with fingerings indicated by numbers 1 and 2. A large watermark 'ZENAKADEMIA' is visible across the middle of the page.

8.

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

121.

122.

123.

124.

125.

126.

127.

128.

129.

130.

131.

132.

133.

134.

135.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145.

146.

147.

148.

149.

21. 

22. 

Gyakorlatok mindket kulcsban.

Uebungen in beiden Schlüsseln.

23. 





26.

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves with various notes and rests.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves with various notes and rests.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves with various notes and rests.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble and bass staves with various notes and rests.

Seventh system of musical notation, measures 25-28. Treble and bass staves with various notes and rests.

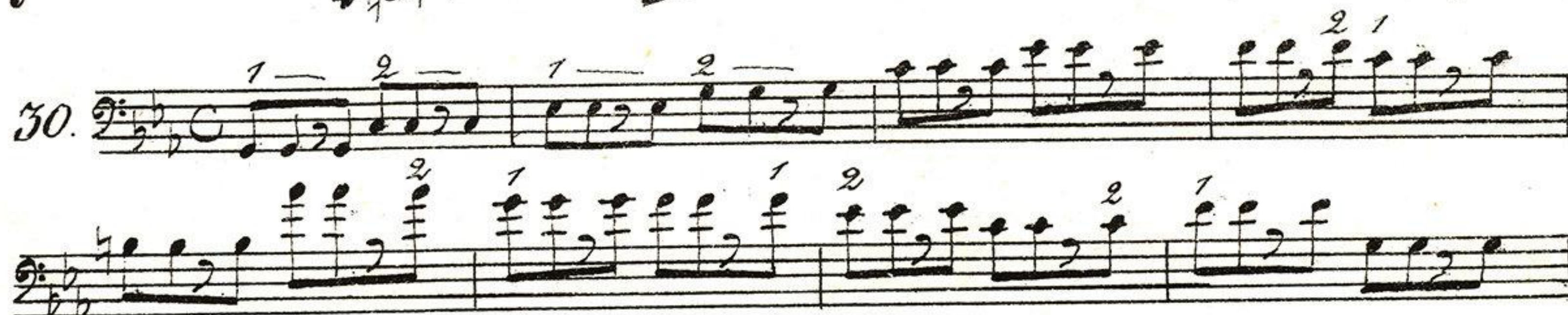


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

27. 

28. 

29. 

30. 

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, 1). The score is written in a system of staves, with some staves containing multiple measures. A watermark reading "ZENAKADÉMIA LISZT MŰZÉUM" is visible across the middle of the page. The word "simile" is written above the sixth staff. The page number "15." is in the top right corner. The score begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The second staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The third staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The sixth staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The seventh staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The eighth staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The ninth staff has a measure with a double bar line and a repeat sign. The tenth staff has a measure with a double bar line and a repeat sign.

16.

Musical score for guitar, measures 16 to 35. The score is written in treble and bass staves. Measure 16 starts with a treble staff and continues with a bass staff. Measure 17 has a treble staff. Measure 18 has a treble staff. Measure 19 has a treble staff. Measure 20 has a bass staff. Measure 21 has a treble staff. Measure 22 has a bass staff. Measure 23 has a treble staff. Measure 24 has a bass staff. Measure 25 has a treble staff. Measure 26 has a bass staff. Measure 27 has a treble staff. Measure 28 has a bass staff. Measure 29 has a treble staff. Measure 30 has a bass staff. Measure 31 has a treble staff. Measure 32 has a bass staff. Measure 33 has a treble staff. Measure 34 has a bass staff. Measure 35 has a treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A watermark "ZENEA KADÉMIA LISZT MŰZÉUM" is visible across the middle of the page.

32.

35.

trem.

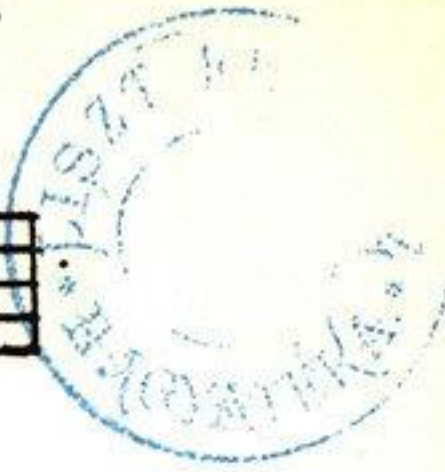
trem.

sempre

5386

Zeneművészeti
Főiskola
Budapest

17.



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a system of staves, with some staves containing multiple systems of music. The notation is in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

34

trem.

sempre

ZENEAKADÉMIA

LISZT MUZEUM

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 bass clef and a common time signature. The exercises are organized into pairs of staves, with the first staff of each pair using a bass clef and the second staff using a treble clef. Each staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2) and repeat signs. The exercises are designed to be played on a harp, as indicated by the title 'Hanglejtők'.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MUZEUM

This page contains a musical score for guitar, consisting of 14 staves. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures (including 6/8), and specific fingering instructions (e.g., 1, 2, 1, 2, 1, 2). The score is divided into measures by vertical bar lines. A large, semi-transparent watermark is centered on the page, featuring a lyre icon and the text "ZENÉAKADÉMIA" and "HÍSZ: MUZSIUM".

This image shows a page of musical notation, likely for a guitar piece. The notation is written on 12 staves, arranged in two columns of six. The music features various musical symbols, including notes, rests, and fingerings (1, 2). A large watermark "ZENAKADÉMIA" is visible across the center of the page. The notation is in a standard musical staff format, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Amoll C^{\flat} H

Lefelé mint az előbbi C dur hanglajló.

Abwärts wie die vorige C dur Tonleiter.

First system of musical notation, featuring six staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1-2, 2-1, 1-2, 2-1).

Second system of musical notation, featuring two staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A watermark "ZENEA KADEMIA" is visible across the staves.

Third system of musical notation, featuring two staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A watermark "ZENEA KADEMIA" is visible across the staves.

Fourth system of musical notation, featuring two staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A watermark "ZENEA KADEMIA" is visible across the staves.

Fifth system of musical notation, featuring two staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A watermark "ZENEA KADEMIA" is visible across the staves.

Sixth system of musical notation, featuring two staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A watermark "ZENEA KADEMIA" is visible across the staves.

Seventh system of musical notation, featuring two staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A watermark "ZENEA KADEMIA" is visible across the staves.

H. moll

Handwritten musical notation for 'H. moll' in 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 together. There are fingerings (1, 2) and slurs indicated above the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Adur.

This musical system continues from the first. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 9/8. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 5 above the staff. A repeat sign appears after the first measure, followed by a double bar line. The system concludes with a final note and a fermata.

Musical notation for the second system of "The Merry Widow".

[illegible]

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes marked with numbers 1, 2, and 3 above them. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

Nis moll?

A handwritten musical score for a piece titled "Nis moll?". The music is written on two staves. The first staff uses a bass clef and has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 19/8. Above the notes are fingerings: 2-1, 2-1, 2-2, 2-2, 1-2, 1-2, 1-2. The second staff uses a treble clef and continues the melody. The piece ends with a double bar line and repeat dots.[illegible]

E. dur.

ZENEAKADEMIA
LISZT MŰZEUM

[illegible][illegible]

Handwritten musical notation for the first system of 'The Merry Widow'. The system consists of two staves. The left staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The right staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. Above the notes, there are fingerings: '2 1 2' for the first three notes of the treble staff, and '2 1 2' for the first three notes of the bass staff. There are also some rests and ties indicated by horizontal lines.

Handwritten musical notation for the first system of 'The Rose Tree'. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, and D5, with a final measure containing a whole note G4. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes G3, A3, B3, C4, and D4, with a final measure containing a whole note G3. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation is handwritten in ink on aged paper.

Gis moll.

2-1 2-1 2 1-2 1 2 1 2

2 1 2 1 2 1 2 1

1 2 1 2 1 2 1 2

Fis dur.

2-1 2-1 2 1-2 1 2 1 2

2 1 2 1 2 1 2 1

1 2 1 2 1 2 1 2

Dis moll.

1-2 1-2 1 2-1 2 1-2 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2

Des dur.

1-2 1-2 1 2-1 2 1-2 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2

1 2 1 2 1 2 1 2

B moll.

2-1 2-1 2 1-2 1 2 1 2

2 1 2 1 2 1 2 1

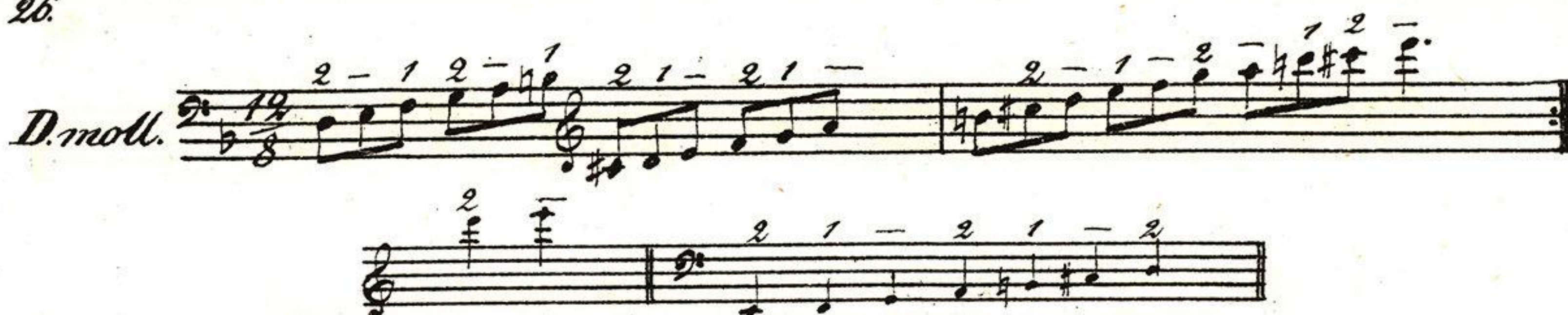
1 2 1 2 1 2 1 2

As dur.

2-1 2-1 2 1-2 1 2 1 2

2 1 2 1 2 1 2 1

1 2 1 2 1 2 1 2



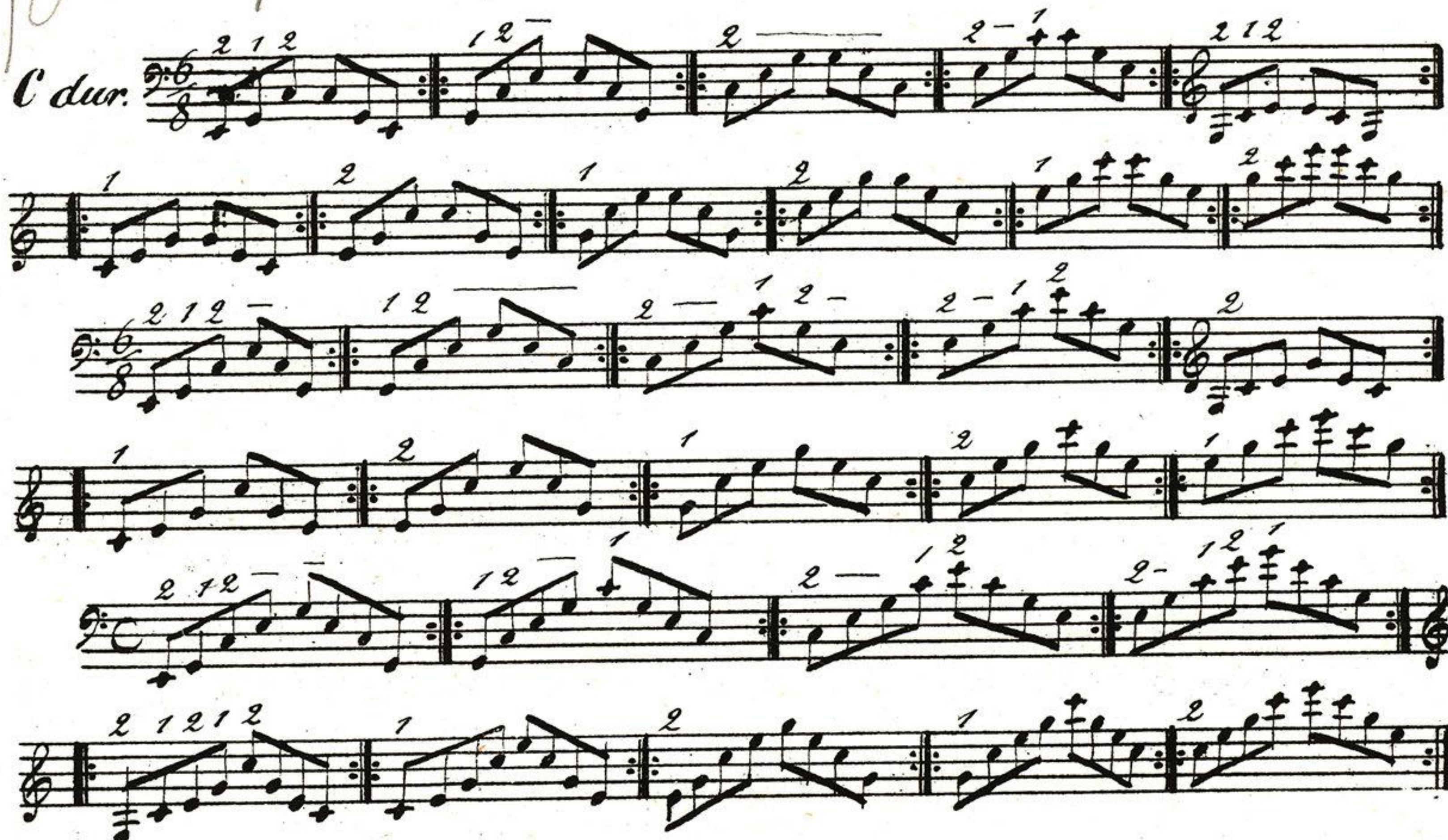
Szinezett hanglejtő.

Chromatische Scala.



Tört akkordok.

Gebrochene Accorde.



Handwritten musical score for guitar, featuring 12 staves of music. The score is written in treble and bass clefs, with various key signatures and time signatures indicated. The staves are labeled with their respective keys: Cdur, A moll, G. dur, E moll, D. dur, H moll, and A dur. The music includes numerous fingerings (1, 2) and a large watermark reading "ZENAKADEMIA" and "MÚZEUM".

Fis moll.

Ei dur.

Cis moll.

H dur.

Gis moll.

Ges dur.

Es moll.

Des dur.

B moll.

As dur.

F moll.

Es dur.

C moll.

B dur.

ZENEA KADEMIA

G moll.

Fdur.

D moll.

ZENEAKADEMIA
LISZT MŰZEUM

50

Handwritten musical score for guitar, numbered 50. The score consists of 14 staves. The first 10 staves are in 6/8 time and feature a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The last 4 staves are in 3/4 time and feature a simpler, more rhythmic melody. A large watermark "ZENAKADÉMIA" is visible across the middle of the page.

This page of musical notation contains ten staves of music. The notation includes various clefs (treble and bass), time signatures (2/4, 3/4, 6/8, 9/8, 3/2), and a variety of musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Performance instructions are written above and below the staves, including 'tremolo', 'tr.' (trills), 'Ped.' (pedal), 'dim' (diminuendo), 'dolce' (softly), 'cresc.' (crescendo), and 'string'. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with a focus on technical skill and expressive performance.

8 nagy eredeti gyakorlat

szerző Allaga Géza.

8 grosse original Etuden

von Geza Allaga.

Moderato. *I.*

leg.

dolce

I^o

II^{do}

p *f*

f

p *cresc.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MUZEUM

5386



First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *ff*, *>*, *dim.*, *pp*, *>*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc*, *f*, *>*, *>*, *dim*, *>*, *mf*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *pp*, *>*, *f*, *>*, *>*, *>*, *>*.

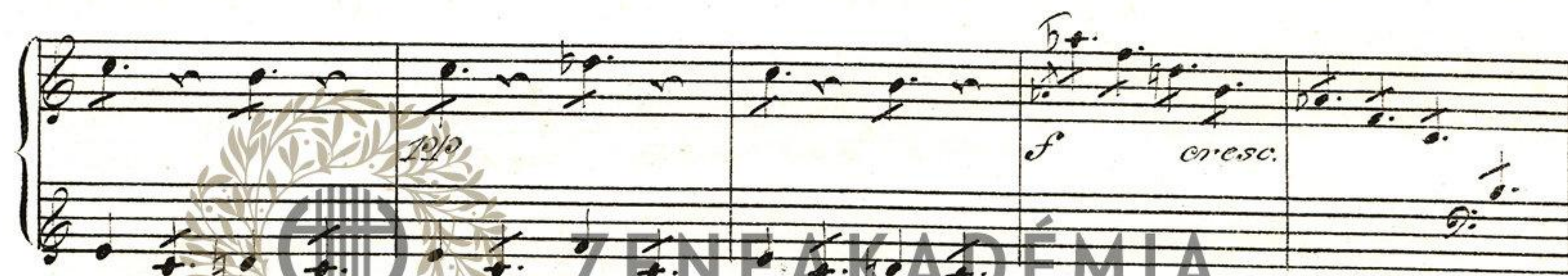
Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc*, *f*, *pp*, *f*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *pp*, *>*, *simile*, *cresc*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *>*.

Seventh system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *rall.*, *a tempo*.

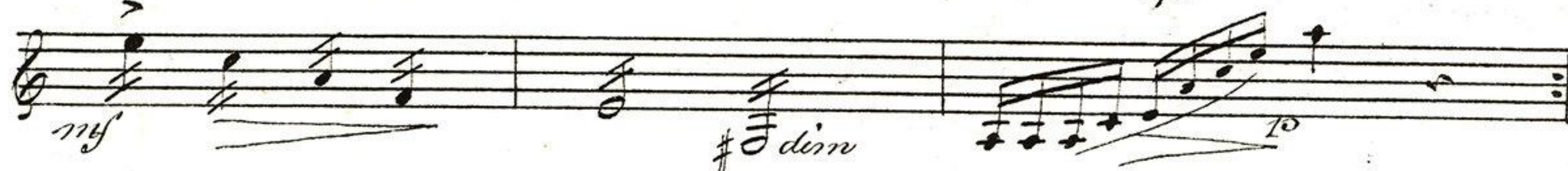
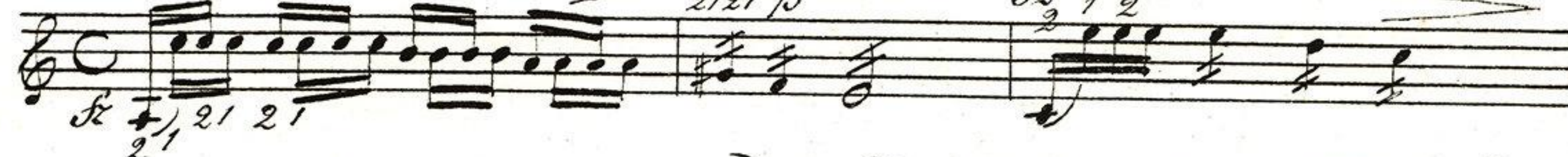
* Jobb a bal fölött.
Rechte über die Linke.



II.

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

Poco All^o e con anima



1 2 1 2

pp

dim *mf* *cresc.*

fz *10*

rit. molto

dim. *p*

1 2 1 2

fp *cresc.* *f* *dim*

fp *cresc.*

dim *f* *dim* *fp* *2-12*

cresc. *f* *dim*

fp *cresc.*

2 1 2

dim. *fz* *10*

fz *1*

cresc - e - rall.

III.

$$AU \equiv \text{mod } t_0$$

Handwritten musical score for a piano piece, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation is in G major and 2/4 time. Key markings include "mod =", "cresc.", "poco marc. il canto", "dolce", "I^a", "II^a", "rit.", and "a tempo". The page is watermarked with "ZENÉAKADÉMIA LISZT MŰZEUM".

cres. accel. *più lento accel.*
a tempo *dolce*
mf *string* *cresc.*
trem. *rall.* *pp*
rall. *tempo* *ad lib.* *dim.* *pp* *cresc.* *alleg.*

IV

All^o vivo.

f

dim

rallent.

tempo

p

f

fz

cresc.

f

fz

f

f

f

f

Handwritten musical score for piano, page 59. The score consists of 14 staves of music in G major (one sharp). The tempo is marked *scherz.* and the dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large watermark "ZENÉAKADÉMIA LISZT MŰZEUM" is visible across the middle of the page.

This image shows a handwritten musical score, likely for a piano or violin. The score is written on ten staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections by tempo changes: 'rall.' (rallentando) and 'tempo'. Other markings include 'dolce' (softly), 'cresc.' (crescendo), and 'dim.' (diminuendo). The score is watermarked with 'ZENAKADEMIA' and 'MÚZIKUM'.

V.

All^o tranquillo! - ² - ¹ -

A handwritten musical score for a piece titled "All' tranquillo!". The score is written on ten staves, alternating between treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *f*, *ff*, and *p*. Fingerings and breath marks are indicated throughout. A large, semi-transparent watermark for "ZENEA KADEMIA" is visible across the center of the page. The manuscript is on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score for piano, page 112. The score consists of 14 staves of music. It features various musical notations including treble and bass clefs, key signatures (one flat), time signatures (4/4), and dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, *pp*, and *cresc.* The tempo markings include *a tempo* and *poco rit.* The score is written in a cursive, handwritten style. A watermark "ZENAKADÉMIA LISZT MŰZÉUM" is visible across the middle of the page.

II.

Tempo giusto.

Tempo giusto.

p *mf* *f* *dolce*

ZENĚKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2-1 2 1 2 2 1 2

f 2-1 2-1 2-1

2-1 2-1 2-1

2 1 2-1 2-1 2-1 *f* 2-1 2-1 2-1

2-1 2-1 2-1

2 1 2 2 1 2 2 1 2

2 1 2 2 1 2 2 1 2 *cresc*

2-1 2-1 2-1

f 2-1 2-1 2-1

2-1 2-1 2-1

2-1 2-1 2-1

2-1 2-1 2-1

2-1 2-1 2-1 *dim.* 2-1 2-1 2-1

2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 *string: pp*

poco molto

Tempo I^o

cresc.

a tempo

fff rall

dolce e grazioso.

ZENÉAKADÉMIA
LISZT MUSEUM

tempo

poco ten.

cresc.

rall.

Maest.

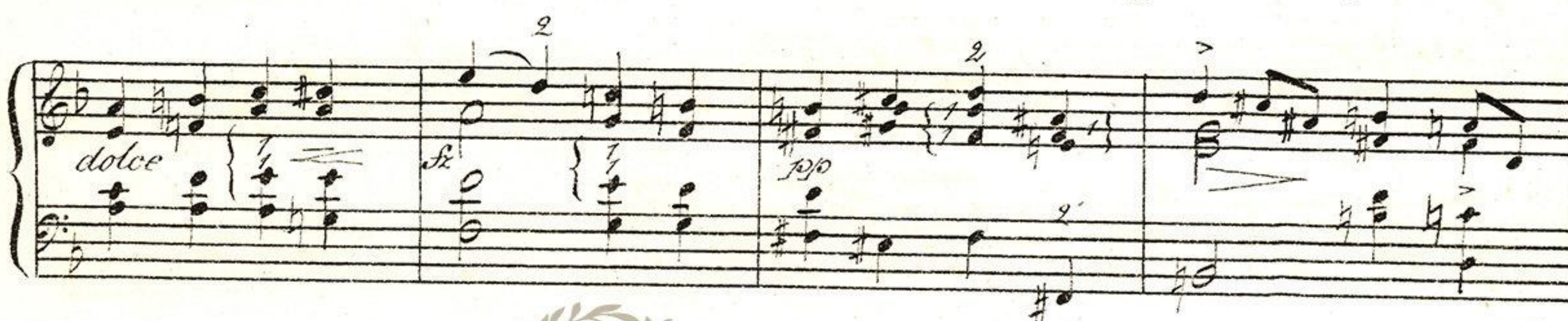
Ped.

And.te sost.

Choral.

ZENEAKADÉMIA

simile



1996 JÜN 14

VIII.
Scherzo.*Allo modo*

The musical score is written for piano and violin. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Allo modo*. The score consists of 14 staves, with the first two staves being the piano part and the remaining 12 staves being the violin part. The piano part includes dynamics such as *sfz*, *fz*, *mf*, *pp*, *f*, *dim.*, *e poco rall.*, *sfz*, *rit.*, *sfz tempo*, *dim.*, and *f*. The violin part includes dynamics such as *fz*, *mf*, *f*, *sfz*, *rit.*, *sfz tempo*, *dim.*, and *f*. The score is marked with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. A large watermark "ZENAKADEMIA" is visible across the middle of the page.



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM