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 Instrnmentes, 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 anschlagt; 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 rägelmässig wechselnden Schlägeln oder so, dass eine Hand eventuell 2—3 zu spielen bekömmt. 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 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 gezerrt, 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
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 **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 berichtigt 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 Ermanglung 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, das 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 weckmässigere, 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) Maneuvre, 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 Sehlägeln.
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.)

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 Gegendruck 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 mann 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; mann 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 gröstentheils auf die reinen Quinten, als die verlässigsten 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 Weiterrücken wird dadurch bewirkt, dass mann 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 ersehen. 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 Thleile 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 haupsächlich die Entwicklung der schwachen linken Hand, darum ist die Bewegung überwieged 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 rägelmässig 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
LISZT MÚZEUM

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.

Mit Gemüth vorzutragen; Nüançirungen scharf gezeichnet. Besonderes Studium verlangt d 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 Soff 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 szeretőm" 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

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

6592
5356

Zeneművészeti Főiskola Budapest
Leltározva: 1940
6592/2. tsz.
1. KÖZPONTI KÖNYVTÁR MAGYAR TÁRSA

Gyakorlatok hegedü kulcsban.

Uebungen in Violin Schlüssel.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8

9.

10.

ZENEAKADÉMIA ÚJSZÍNMŰVÉSZETI MÚZEUM

Zeneakadémiai Főiskola Liszt Múzeum
LM-2308/88

2.

11. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1.

12. 2. 1. 2 1. 2 1. 2.

13. 1. 2 1.

14. 2 1. 2

15. 2

16. 1.

17. 2.

18 1.

19 1.

20. 2.

21. 2.

22. 1

23. 1 2

24. 1. 2

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

25.

26.

27.

28

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

4.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

42.

43.

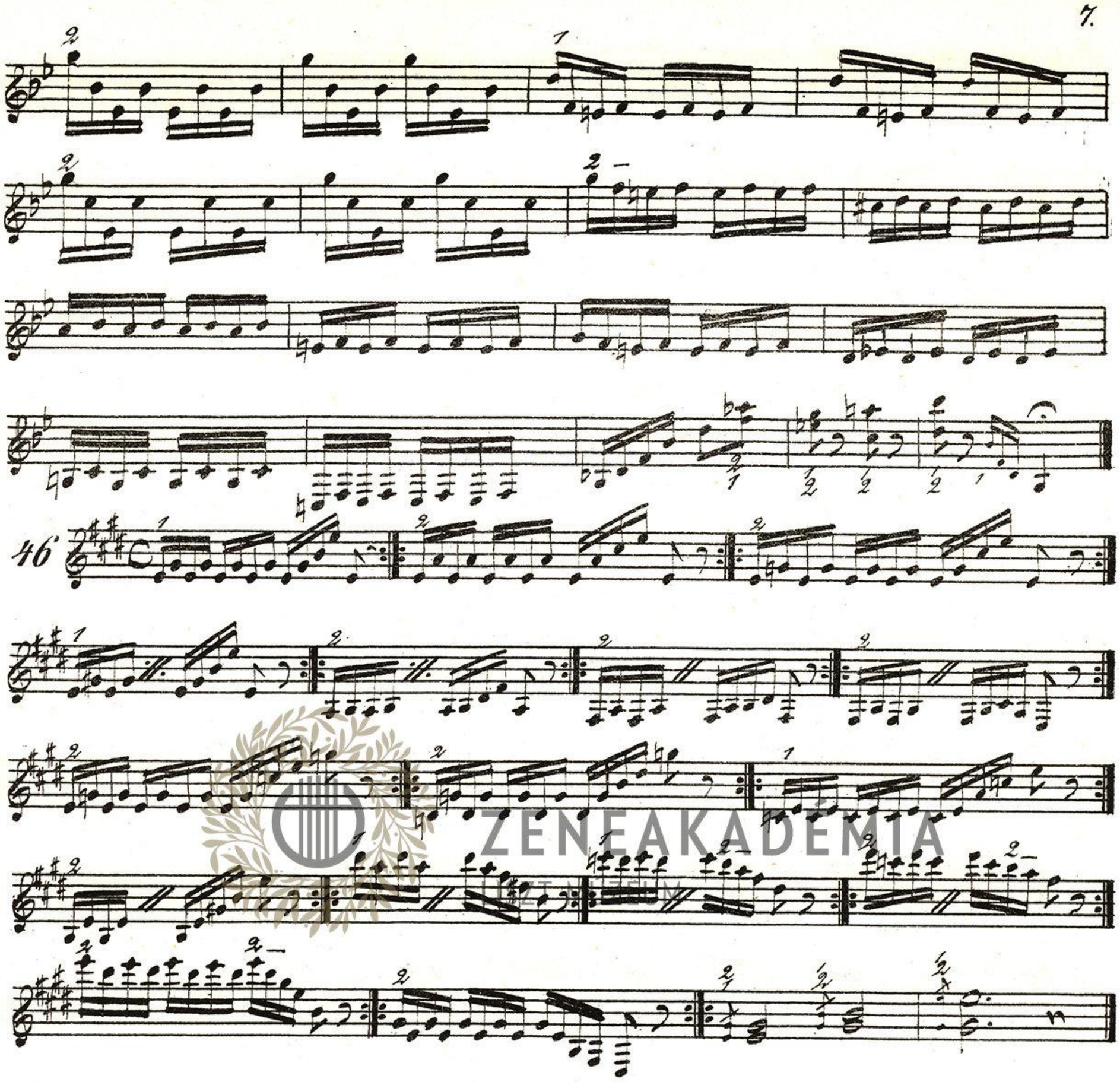
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

6.

44.

46

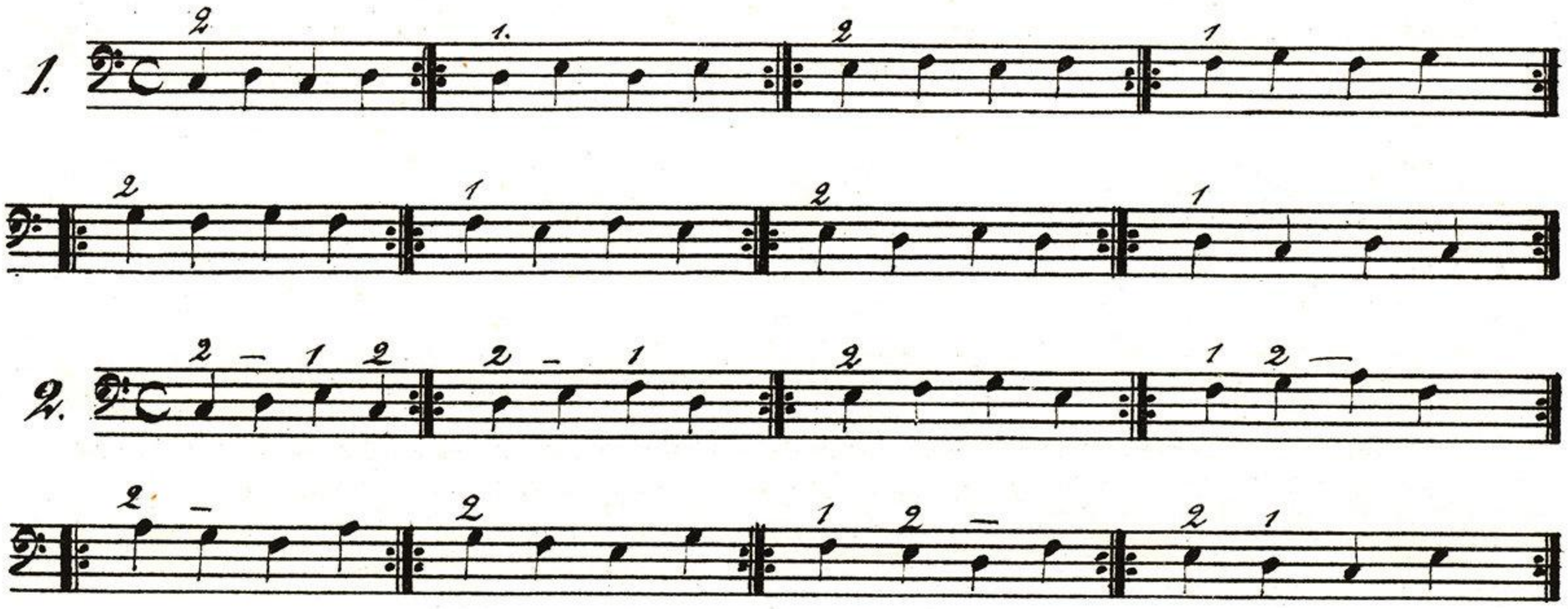
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



46

Gyakorlatok bassus kulcsban.

Uebungen in Baſs-Schlüssel.



ZENEAKADÉMIA

8.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

9.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

10.

21.

22.

Gyakorlatok mindkét kulcsban. Uebungen in beiden Schlüsseln.

23.

ZENEAKADÉMIA

24.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

25.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

26.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

27.

28.

29.

30.

ZENEAKADÉMIA
ÚJSZÍ MÚZEUM

simile

31

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

16.

32.

33.

trem:

trem:

sempre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5386/4

Zeneművészeti Főiskola * Budapest *

LISZT MÚZEUM BUDAPEST

34

tremo. sempre

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

senza tremo

tremo.

Hanglejtők. Scalen.

C dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MUZEUM

ZENEAKADÉMIA
ISZ MUZEUM

tremolo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

A moll

Lefelé mint az elöbbi C dur hanglejlő. Abwärts wie die vorige C dur Tonleiter.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

G. dur.

E. moll.

D. dur.

vagy:
oder:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

H.moll

A.dur.

Fis moll

E. dur.

Cis moll

vagy.
oder

H dur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gis moll.

Fis dur.

Dis moll.

Des dur.

B moll.

As dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

F. moll.

Es dur

C. moll.

B. dur.

G moll.

F. dur.

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR ÉS MÚZEUM

D. moll.

Szinezett hanglejtő.

Chromatische Scala.

Tört akkordok.

Gebrochene Accorde.

C dur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

C dur.

A moll.

G dur.

E moll.

D dur.

H moll.

A dur.

ZENEAKADÉMIA
ZENETÖRTÉNETI MÚZEUM

Fis moll

E 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

ZENEAKADÉMIA
MAGYAR MŰZEUM

G moll.

F dur.

D moll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR ÉS MÚZEUM

tremolo

tr.

Ped.

fz

f

p

cres .. e .. string

mf

dim

dolce

rall.

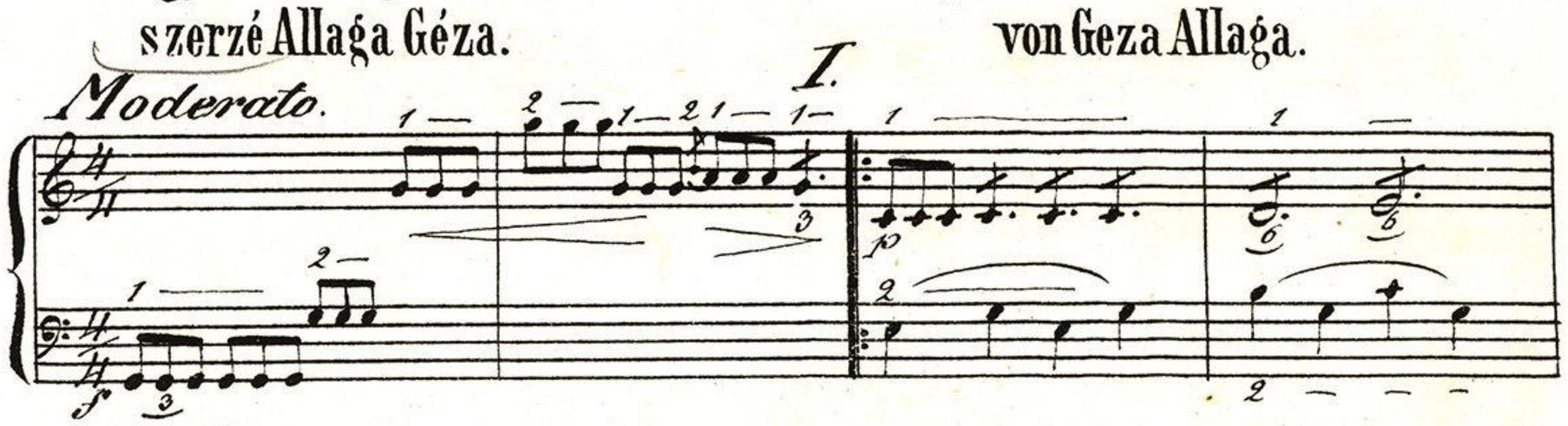
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

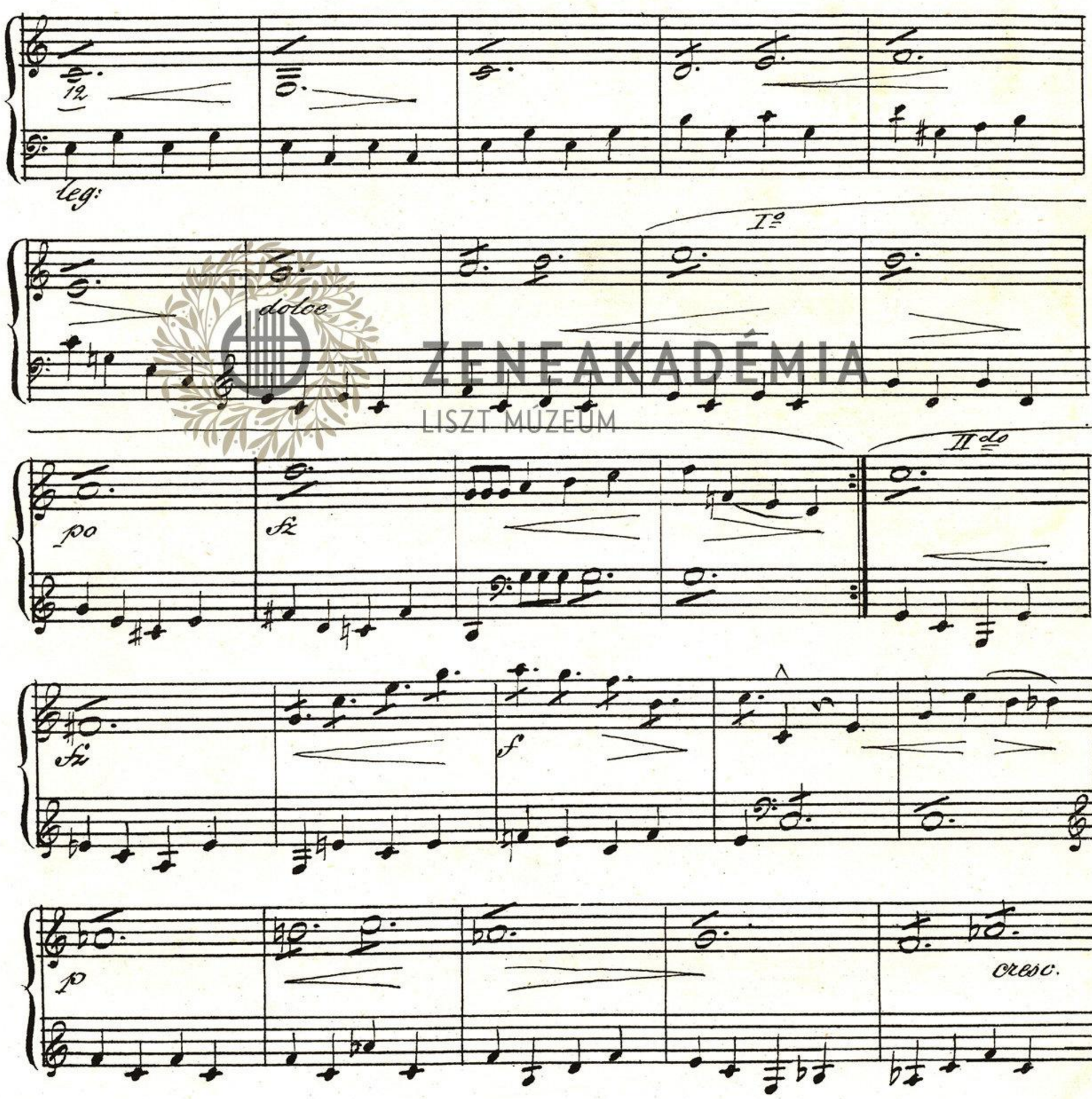
8 nagy eredeti gyakorlat

szerzé Allaga Géza.

8 grosze original Etuden

von Geza Allaga.

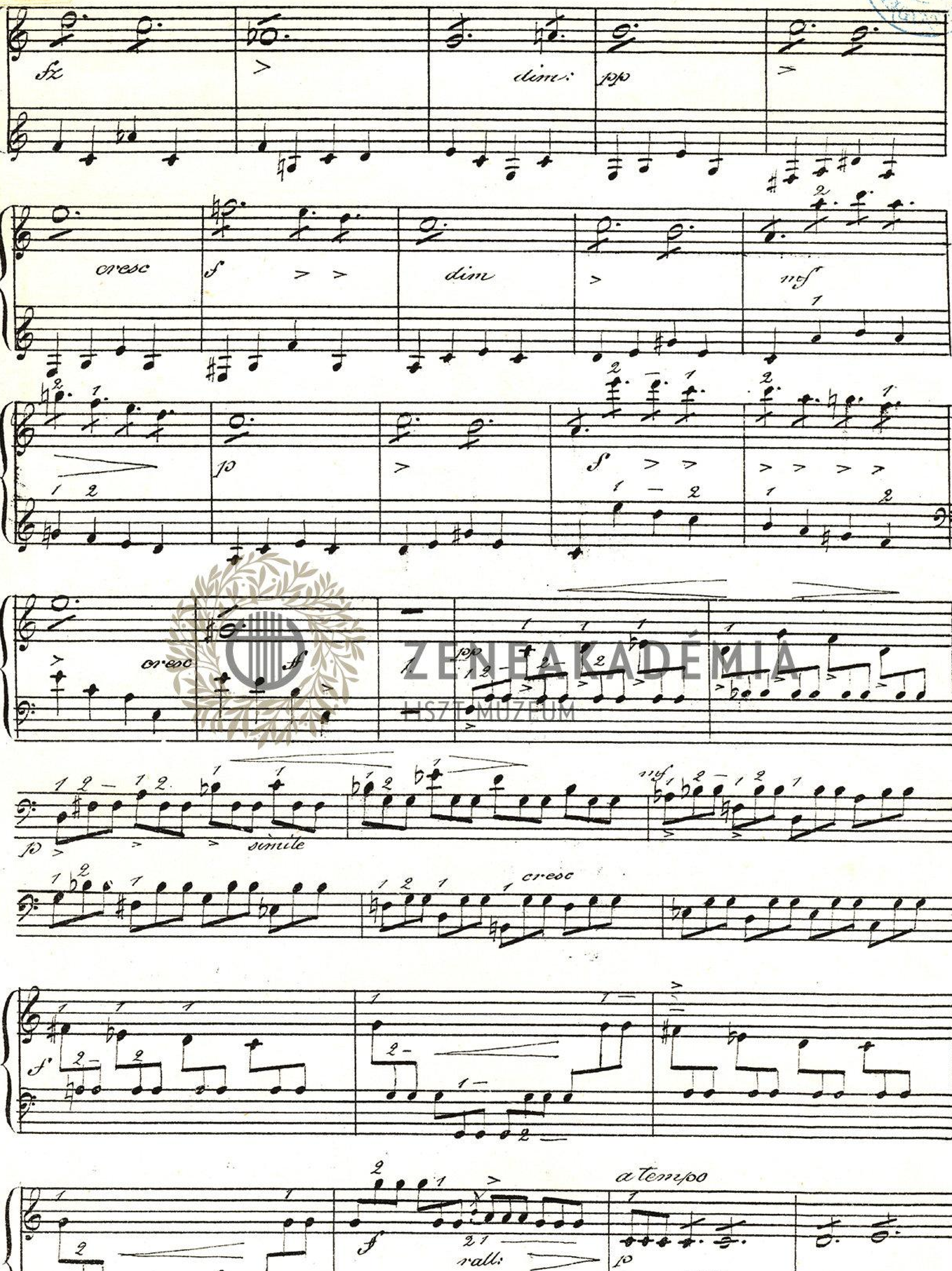




ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5356

LISZT FERENC



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

* Jobb a bal fölött.
Rechte über die Linke.

dolce

sfz sfz sfz p

ppp f cresc.

pesante e rit. ff

II.

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

Poco Allo e con anima

2121 fp sfz 2 1 2

fp sfz sfz sfp

mf #3 dim p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1 2 1 2

fp

1

mf

dim

cresc.

f

1

fz

2

10

fz

fz

fz

fz

dim.

rit: molto

p

1 2 1 2

fp

cresc.

f

dim

fp

cresc.

f

2

2 – 12

fp

cresc.

f

dim

fp

fp

cresc

2 1 2

dim.

fz

10

fz

fz

1

cresc – e – vall.

1

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

III.

All^o mod^to

cresc.

poco marc: il canto

dolce

I^a

II da

cresc

rit:

a tempo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sz

sz

sz

cres . . . . accel.

più lento accel.

dolce

a tempo

mf

string

cresc.

trem: rall

ff

pp

f

rall.

f

rall.

tempo

ad lib: sz

p

dim

p

cresc.

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IV.

All.o vivo.

f

s

dim

rallent:

tempo

p

fz

cresc.

ff

s

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

scherz:

pp

mf

fz

p

tempo

rall.

mf

p

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dolce

cresc.

tempo

rall:

ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

cresc

f

lento

ff

cres e rall.

V.

All^o tranquillo

f

fz

p

f

fz

ff

fz

fz

dol.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VII.

Tempo giusto.

dolce

mf

f

ff

dolce

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cresc

string.

poco modto

Tempo I°

cresc.

a tempo

f marc.

dolce e grazioso.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

poco ten.

tempo

cresc

rall.

Ped.

Maest.

VII.

Choral.

Andte sost.

simile

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dolce

mf

ff

string:

allarg: Ped:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1996 JÚN 14.

VIII.

Scherzo.

All^o mod^to

sfp

fz

p

sfp

fz

cresc:

mf

dol

f

dim. e poco rall:

fz

f

fp

dolce.

rit:

fp tempo

fz

sfp

sfp

f

f

dim

p

fz

f

ff

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM