

2207



Die Technik des Clavierspiels

nach den verschiedenen Materien methodisch
geordnet und in progressiver Folge

für den Studiengebrauch

bearbeitet

LISZT von ZEUM

HEINRICH GERMER.

I. Theil. Pr. 3 Mk.

Opus 28.

II. Theil. Pr. 3 Mk.

Eigenthum des Autors für alle Länder.

Den internationalen Verträgen gemäss deponirt.



C. F. LEEDE in LEIPZIG.





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2207



Die Technik des Clavierspiels

nach den verschiedenen Materien methodisch
geordnet und in progressiver Folge

für den Studiengebrauch

bearbeitet von **ZENEAKADÉMIA**

LISZT MŰZEUM

HEINRICH GERMER.



I.Theil.Pr. 3 Mk.

Opus 28.

II.Theil.Pr. 3 Mk.

Eigenthum des Autors für alle Länder.

Den internationalen Verträgen gemäss deponirt.

C. F. LEEDE in LEIPZIG.

Lith. Anst. von Engelmann & Mühlberg, Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



V o r w o r t.

Es ist wohl eine unbestreitbare Thatsache, dass die moderne Clavierliteratur seit Hummel einen grossen Reichthum neuer Figuralformen, effectvoller Klangcombinationen und glänzenden Passagenwerks entwickelt hat. Die Werke eines C. M. von Weber, Mendelssohn, Schumann, Henselt, Thalberg, Chopin und Liszt geben uns auf jeder Seite Beweise dafür.

Der Impuls dazu ist wohl zunächst auf die grossartigen Verbesserungen zurückzuführen, welche sich damals auf dem Gebiete des Clavierbaues vollzogen hatten, und welche es ermöglichten, den modernen Flügel wie ein Orchester zu behandeln. Die Virtuosen bemächtigten sich natürlicher Weise sofort der gewonnenen Vorzüge und suchten sie in ihren Compositionen zu verwerthen, und eine Menge der überraschendsten Klangeffekte, hervorgebracht durch bis dahin ungeahnte Anschlagsverschiedenheiten, war das Resultat dieser Bestrebungen. Die Claviertechnik wurde dadurch in ihren Mitteln eine viel reichere und complicirtere, und das Studium derselben gestaltete sich immer schwieriger.

Betrachtet man nun die heutigen Schulwerke, welche sich die Zusammenstellung des technischen oder mechanischen Materials für das Clavierstudium zum Ziel gesteckt haben: so steht man der überraschenden Thatsache gegenüber, dass sie fast sämmtlich auf dem ältern Standpunkte verharren und wenig Notiz von dem gewonnenen Neuen nehmen; keins derselben aber es unternimmt, eine organische Weiterentwicklung des Früheren bis zu dem Neuen herzustellen. Und doch ist dies wohl der einzig richtige Standpunkt, von welchem aus mit sicherem Erfolg ein schulmässiger Aufbau der heutigen Claviertechnik unternommen werden kann.

In welcher Form könnte dies aber wohl am zweckmässigsten geschehen?

Früher wurde der Clavierunterricht allgemein an der Hand einer bewährten Clavierschule ertheilt; allein auch die besten litten mindestens an grosser Einseitigkeit des musikalischen Materials. Die Einsichtigen unter den Lehrenden sind deshalb längst davon zurückgekommen und theilen den Unterrichtsstoff ein in:

- a) Fingerübungen,
- b) Etüden,
- c) Stücke.

An gutem Material der beiden letzten Kategorieen ist nun entschieden kein Mangel, weil die tüchtigsten Clavierpädagogen und die hervorragendsten Tonsetzer von jeher bemüht waren, hierin ihr Bestes zu geben. Anders steht es auf dem Gebiete der sogenannten Fingerübungen! — Es drängen sich da zunächst die beiden Fragen auf:

„Welche Zwecke haben die Fingerübungen zu verfolgen, und was hat deshalb ihren Inhalt zu bilden.

Die Zwecke liessen sich wohl kürzlich in folgenden Sätzen präcisiren:

a) Die einzelnen Finger sollen dadurch unabhängig von einander gemacht, durch fortgesetzte gymnastische Uebung gekräftigt und möglichst in ihrer Leistungsfähigkeit egalisiert werden.

b) Die verschiedenen Anschlagsarten sind dadurch vorzubilden.

c) Ein natürlicher Fingersatz ist dadurch anzugewöhnen.

d) Die Finger sind von den Terrainunebenheiten der Claviatur, die sich durch das locale Verhältniss der Ober- und Untertasten ergeben, vollständig unabhängig zu machen; so dass „alle Finger Alles in allen Lagen mit gleicher Leichtigkeit, Deutlichkeit und Sicherheit ausführen können.“

e) Dies ist nicht auf rein mechanischem Wege zu erstreben, sondern gleichzeitig ist dabei die Phantasiethätigkeit, das Musikverständniss und die Gedächtniskraft des Schülers mitzuerziehen. Dazu ist die Forderung der sofortigen Transposition eines Motivs in alle Tonarten das geeignetste Mittel; denn sie zwingt den Ausführenden, sich erst die Construction des Tonbildes klar zu machen und dann durch Reconstruction in anderer Tonart fortwährend geistig mitthätig zu sein. —

Was nun den Inhalt des Uebungsmaterials betrifft, so ist es nöthig, den Begriff „Fingerübung“ im weitern Sinne aufzufassen und dafür richtiger „Clavier-technik“ zu setzen.

Dann gehören ausser den üblichen Uebungen mit stillstehender und fortbewegter Hand, den Scalen, Dreiklangs- und Septaccordsformen noch eine Anzahl sehr wichtiger Studien mit technischer Specialtendenz dazu, deren Aufnahme in ein Schulwerk, welches sich den systematischen Aufbau der heutigen Claviertechnik zum Ziel setzt, durchaus nöthig erscheint. Denn in ein solches gehören alle diejenigen Einzelheiten, welche den Gesamtorganismus der Claviertechnik bilden, und diese Einzelheiten in einer stufenweis fortschreitenden Folge methodisch zu entwickeln, bildet die Hauptaufgabe bei Abfassung eines solchen Werkes. —

Der Uebungsinhalt hat sich aber nicht nur nach technischer, sondern auch nach musikalischer Seite hin vorbildend zu gestalten.

Als aufzustellende Modelle sind deshalb vornehmlich solche zu wählen, welche in der guten Clavierliteratur als figurale Motive vielfach wiederkehren. So sammeln sich in dem Gedächtniss wie in den Fingern des Schülers eine grosse Menge der conventionellen Clavier-Figuralformen an, und wenn er nun auf selbige in den Tonwerken stösst, nun — so grüsst er alte Bekannte — und die sonst vielleicht sehr schwierigen Stellen gestalten sich für ihn zu ganz bequem ausführbaren.

Nachdem so die allgemeinen Gesichtspunkte erörtert sind, welche den Verfasser vorliegenden Studienwerks bei seiner Arbeit geleitet haben, sei es erlaubt, den Inhalt der einzelnen 20 Capitel, in welche der bessern Uebersichtlichkeit wegen die gesammte Technik eingetheilt worden ist, anzudeuten und daran einige Winke und Bemerkungen für das Studium zu knüpfen, welche in den Text nicht gut einzuschalten waren.

Capitel I.

Uebungen mit stillstehender Hand.

Die ersten 6 Uebungen mit Stützfiguren können später so benutzt werden, dass alle unbeschäftigten Finger liegen bleiben. Um den Schüler an die 3 Hauptpositionen (a. Untertastenlage, b. Obertastenlage, c. Mittellage) zu gewöhnen, sind die Uebungen der I. Abtheilung auch in Des- und Ddur mit dem gleichen Fingersatz wie in Cdur vorzunehmen. Die Uebungen der II. Abtheilung sind zunächst in gleicher Weise, später aber so in allen Tonarten — am besten in chromatisch aufsteigender Folge — auszuführen; denn nur dadurch werden die Schwierigkeiten, welche die Terrainunebenheit unläugbar verursacht, mit Sicherheit überwunden. Es empfiehlt sich, zunächst mit einer Hand, in kräftiger Spielweise zu studiren, wobei die linke Hand ihren Part um eine Octave tiefer ausführt. Später spielen beide Hände gleichzeitig. Eine verschiedene Ausführung im Legato und Staccato, im Crescendo und Diminuendo, wie im Forte und Piano wird sehr nützlich sein. Das Tempo werde anfänglich langsam genommen; bei spätern Repetitionen muss es aber immer an Schnelligkeit zunehmen, ohne dass jedoch die Sauberkeit und Deutlichkeit des Spiels dadurch beeinträchtigt wird. Die hier ausgesprochenen Grundsätze beobachte man beim Studium der gesammten Technik. Die Uebungen der II. Abtheilung bieten vermöge ihrer Construction (Umkehrung des Hauptmotivs und Verbindung beider Formen in der Gegenbewegung) den Fingern vorzügliche Gelegenheit zu gleichmässiger Ausbildung.

Capitel II.

Uebungen mit fortrückender Hand.

Motive im Terz-, Quart-, Quint- wie Sextumfang, und die Durchführung derselben entweder in Secund- oder Terzschriften in steigender und fallender Richtung bilden den Inhalt. Auf diese Uebungen und ihre sichere Ausführung mit den verschiedenen Fingersätzen (wenigstens in allen Durtonarten) ist ein grosses Gewicht zu legen, weil sie einen Hauptbestandtheil der Figuralformen älterer Claviermusik bilden.

Capitel III.

Scalen.

Die Scalen-Vorübungen haben einen dreifachen Zweck:

- a, die Beweglichkeit des Daumens zu fördern;
- b, den Daumen zu gewöhnen, sich stets hinter den andern spielenden Fingern fortzubewegen, damit er schrittweis an den Ort des Untersatzes gelangt;

c, den Zeigefinger, welcher beim Daumenuntersatze ja noch in der frühern Position steht, zu üben, schnell und ohne Ruck in die neue überzugehen.

In der Beobachtung dieser 3 Punkte — ruhige Hand- und Armhaltung vorausgesetzt — liegt das Geheimniss des saubern, perlenden Scalenspiels.

Sämmtliche Dur- und zwiefachen Mollscalen sind des Fingersatzes wegen im Umfange von 2 Octaven notirt worden. Der gewählte Rhythmus gestattet ein Verweilen auf der Octave und erleichtert dadurch dem Schüler den Ueberblick. Doch hat der Anfänger mit der Durchführung der 3 ersten Modelle des nächsten Capitels und zwar nur in Dur zu beginnen.

Es sei gestattet, bei dieser Gelegenheit einige Gesichtspunkte über die methodische Verwendung dieser Materialien beim Unterricht festzustellen. Wenn die systematische Anlage der einzelnen Capitel es erforderte, vom Leichten bis zum Schwierigsten fortschreitend nun alles das zu bringen, was dieser Materie angehört, so hat doch der practische Unterricht entschieden ein anderes Verfahren anzuwenden. Je nach der Begabung oder Vorbildung des Schülers ist aus den einzelnen Capiteln das Nöthige für ihn auszuwählen, und an diesen Kern hat sich nun in der Folge immer mehr anzusetzen. Um Missverständnissen vorzubeugen, sollen hier einige Beispiele in Form von Lehrkursen folgen, welche wie concentrische Kreise angelegt sind und dadurch die sichere Beherrschung des gesammten Materials mit der Zeit verbürgen.

Cursus I.

Das 1. Cap. in Cdur; die leichtern Uebungen des 2. Cap. auch nur in Cdur; die Scalenvorübungen nebst den 12 Durscalen im Umfang einer Octave; die dreistimmigen Durdreiklangsformen figurirt und einige leichtere vierstimmige; die ersten 2 Uebungen der Septaccorde; einige Uebungen mit 2, 3 und 4maliger Wiederholung derselben Taste durch wechselnde Finger.

Cursus II.

Cap. I repetirt und transponirt nach Des- und Ddur; alle Uebungen des II. Cap. in Cdur, einige der leichtern im Quart- und Quintumfange auch in Des- und Ddur; die Durscalen mit den Modellen bis zum Umfange von 2 Octaven; sämmtliche Modelle der Durdreiklänge und verminderten Septaccorde; die Dominantseptaccorde 4stimmig und figurirt; sämmtliche Uebungen des VIII. Cap. nach der Notation, auch einige in Des- und Ddur; die Sextenformen in Cdur.

Cursus III.

Cap. I in Moll; Cap. II transponirt in alle Durtonarten; die Dur- und Mollscalen unisono durch 2 Octaven; die Molldreiklänge nach den Modellen des V. Cap.; Cap. VI und VII repetirt nebst den 5stimmigen Formen der Dominantseptaccorde, dieselben figurirt und in grossen Harpeggien; Cap. VIII, IX und X mit Transpositionen.

In ähnlicher Weise würde das Material der Cap. XI bis XX zu ordnen sein. Dabei sei noch darauf hingewiesen, dass das Parallel-Studium von Etüden und Stücken es sehr oft nöthig machen wird, zur sorgfältigen Vorbereitung derselben bald aus diesem, bald aus jenem Capitel das Betreffende auszuwählen z. B. Verzierungen, Octavenformen oder schwierige Scalenzusammenstellungen. Denn in dieser Hinsicht ist als Grundsatz festzuhalten, dass, um dem Musikalischen nach jeder Hinsicht gerecht werden zu können, das dazu erforderliche Technische schon fertig hergebracht werden muss.



Capitel IV.

Scalen-Modelle.

Die Scalen bilden eine Materie, welche während der ganzen Studienzeit wiederholt vorzunehmen ist. Dabei ist festzuhalten, dass die Scala ein Figuralmittel ist und dass eine correcte Rhythmik wie eine innere Harmonik und Melodik darin zu pulsiren hat, welche sich in den accentuirten Tönen deutlich erkennen lassen muss.

Die aufgestellten Modelle sind nach diesen Gesichtspunkten gewählt; ausserdem ist den verschiedenen Combinationen, in welchen Scalen unter einander vorzukommen pflegen, Rechnung getragen.

Capitel V.

Dreiklangsformen.

Die Dreiklänge sind — nach ihren Tastenverhältnissen geordnet — in 3 Gruppen getheilt. Anfänglich mögen sie in dieser Folge studirt werden, später in der chromatisch aufsteigenden. Bei der Aufstellung der Modelle ist der modernen Behandlung dieser Formen besondere Rücksicht gewidmet. Die letzten Passagen mit wechselndem 5. und 1. Finger gehören — streng genommen — in's VIII. Cap.; sie mögen dort repetitionsweis nochmals durchgegangen werden.

Capitel VI.

Verminderte Septaccorde.

Es sind hier nur 3 Notirungen der 12 Accorde erfolgt. Seitens des Lehrenden ist es aber nöthig, auf die 4fache orthographische Verschiedenheit jedes einzelnen aufmerksam zu machen. Es ist dabei von der Auffassung auszugehen, dass jeder Ton Grundton werden kann, alsdann seinen Sitz auf der 7. Stufe der Molleiter hat, und dass hieraus sich seine Orthographie ergibt.

Capitel VII.

Dominant-Septaccorde.

Der für Figuren, welche aus 4 Tönen bestehen, neu aufgestellte Fingersatz bietet für das Unisono den grossen Vorthail, dass immer die gleichen Finger zusammentreffen. Auch die grossen Passagen, die aus den Zickzackfiguren mit Ueberspringen einer Position gebildet sind, und die gemeinhin als sehr schwierig betrachtet werden, gestalten sich so zu ganz bequemen; weil entweder consequent der 3. oder der 4. Finger durch die ganze Passage vorherrschend ist.

Capitel VIII.

Fingerwechsel auf derselben Taste.

Diese Uebungen sind wegen der grossen Leichtigkeit, welche sie der Hand verleihen, nicht zu unterschätzen.

Capitel IX.

Sextenformen.

Nach erfolgtem Studium dieser Formen, hat sich das der Sextenscalen nach den Modellen des IV. Cap. anzuschliessen. Von allen Doppelgriffen ist nur den

Sexten ein eigenes Capitel gewidmet worden, weil sich die Terzen, Quarten und Quinten bei den übrigen Materien bequem behandeln liessen. Doch sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass allen Doppelgriffen stets ein sehr sorgfältiges Studium zu widmen ist, — besonders auch in Bezug auf schnelles Tempo — weil ihre vielfache Verwendung in modernen Stücken sonst auf unbesiegbare Schwierigkeiten stösst.

Capitel X.

Dreiklänge mit Durchgangsnoten.

Durch Uebung der Dreiklänge mit hinzugefügter oder durchgehender Sexte gelangen die Nebenseptaccorde — denen nicht gut ein eigenes Capitel zu widmen war — genügend zu ihrem Recht. Eine grosse Passage mit aufwärts durchgehender Sept und abwärts durchgehender Sext findet sich noch am Schluss des XI. Capitels.

Capitel XI.

Dreiklänge mit Wechselnoten.

Diese Materie ist ganz besonders dazu geeignet, die Finger — insbesondere die schwächeren — zu Ausdauer und Kraft zu erziehen. Darauf und auf grosse Rapidität in der Ausführung zielen viele Uebungen hin.

Capitel XII.

Verzierungen.

Erfahrungsgemäss wird bei vorkommenden Verzierungen sehr gesündigt, sowohl in Bezug auf Correctheit der Rhythmik, wie in Bezug auf saubere und geschmackvolle Ausführung. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass dieselben selten zum Gegenstand specieller Studien gemacht werden, sondern dass man glaubt, dieselben bei Gelegenheit absolviren zu können. Dadurch gewinnt der Schüler aber keine rechte Einsicht in die Sache, weil er ja nur immer den einzelnen Fall vor Augen hat. Es sind deshalb die verschiedenartigsten Fälle, unter welchen die Verzierungen auftreten können, zusammengestellt, und ist der Notation jedes Mal die wirkliche Ausführung beigegeben worden; weil nur aus dem Vergleich beider erst die rechte Anschauung gewonnen werden kann.

Capitel XIII.

Triller.

Dem Triller, als der reichsten und glänzendsten Verzierung, ist ein besonderes Capitel gewidmet; einestheils weil die Modificationen, unter welchen der einfache Triller auftritt, so mannichfaltig sind, andernteils weil die verschiedenen Zusammenstellungen mit Melodienoten, Beinoten und bei Doppel- und mehrfachen Trillern, leicht für den Schüler etwas Verwirrendes haben. Die nebeneinander gestellte Notirung und Interpretation wird hoffentlich diesen Uebelstand nicht aufkommen lassen. Die moderne Ausführung der Triller durch Vertheilung an beide Hände findet sich im XV. Cap.

Capitel XIV.

Chromatische Uebungen.

Die chromatische Passage spielt im modernen Clavierspiel eine wichtige Rolle. Es ist deshalb nothwendig, einen stufenweis fortschreitenden Aufbau derselben vor-

zunehmen. Hieran reihen sich dann wohl am besten die chromatischen Scalenmodelle aus Cap. IV.

Capitel XV.

Ablösen beider Hände.

Die modernen Claviercomponisten — insbesondere F. Liszt — haben von dieser Manier den weitgehendsten Gebrauch gemacht; es war deshalb geboten, auch hier einen Aufbau in progressiver Folge zu versuchen, um so Herr der Sache zu werden.

Capitel XVI.

Weitgriffige Passagen.

Durch das Bestreben geleitet, den Vollklang des Orchesters zu imitiren, hat die moderne Schule weitgriffige Accorde und daraus gebildete Passagen in Anwendung gebracht. Chopin insbesondere bedient sich ihrer vielfach. Die hier aufgestellten Modelle treffen das Wesentliche der Sache, und wer sie inne hat, wird ohne grosse Mühe auch die schweren von Chopin für diese Zwecke geschriebenen Etüden bewältigen können.

Capitel XVII.

Octaven-Figuren.

Unter dieser Rubrik sind eine grössere Anzahl meist moderner Figuralmotive innerhalb des Octavenumfang's zusammengestellt, deren Studium der Hand eine grosse Spannkraft verleiht. Octavenreihen mit innern Terzen und Sexten entwickelten sich hier so naturgemäss, dass sie aufgenommen wurden, obgleich sie eigentlich in ein anderes Capitel gehörten.

Capitel XVIII.

Staccato-Octaven.

Einfache Octaven, solche mit vollen Griffen untermischt, sogenannte blinde, ferner ineinandergreifende d. h. an beide Hände vertheilte Octaven bilden den Inhalt der Uebungen, welche sich im Gebiete der Scalen, der Dreiklänge, der Septaccorde und der mit Wechselnoten untermischten Dreiklänge bewegen.

Capitel XIX.

Legato-Octaven.

Vorübungen des Daumens und der äussern Finger, zum Zwecke guter Bindung, und Musterbeispiele für die Applicatur bei Scalen und accordischen Gängen bilden den wesentlichen Inhalt. Derselbe konnte hier etwas knapper behandelt werden, weil ja die verschiedene Spannkraft der einzelnen Individuen verschiedene Fingersätze nöthig macht; es also genügt, das Wesen der Sache erfasst zu haben, um vorkommenden Falls sich den bequemsten Fingersatz bilden zu können.

Capitel XX.

Grosse Sprünge.

In der neuern Clavierliteratur sind derartige weite Sprünge, welche eine Schulung des Armes in Bezug auf Elasticität des Anschlags und Sicherheit des Treffens zur Voraussetzung haben, vielfach verwendet. Das Studium der aufgestellten Beispiele wird genügen, diese Eigenschaften zu erwerben.

Mit der Herausgabe dieses Studienwerkes glaubt der Verfasser Lehrenden und Lernenden auf dem Gebiete der Clavierspielkunst einen Dienst zu erweisen. Denn wer die Lehrbücher ähnlicher Tendenz mit dem vorliegenden vergleicht, der wird bald zu der Ueberzeugung gelangen, dass hier in Bezug auf Vollständigkeit, methodische Anordnung und Uebersichtlichkeit der einzelnen Materien eine selbständige, nach wohldurchdachtem Plane ausgeführte Arbeit dargeboten wird, auf welche eine langjährige practische Lehrthätigkeit und eine genaue Kenntniss der einschlägigen Musikkultur ihren zeitigen Einfluss geübt haben. Dem Verfasser schwebte dabei als leitender Grundgedanke die Idee vor: auf analytische Weise den gesammten Mechanismus der heutigen Clavierspielkunst in seine Hauptfactoren zu zerlegen, und so dem Studirenden für Hand und Kopf einen Apparat zu schaffen, der ihn befähigt, den technischen Anforderungen, welche die Praxis an einen Pianisten stellt, nach jeder Hinsicht gerecht werden zu können. Sollte dieser Versuch nicht misslungen sein und Beachtung und fleissige Benutzung in clavierspielenden Kreisen finden, so dass dadurch der Kunst des Clavierspiels selbst Förderung und gedeihliche Entwicklung angebahnt würden, so wäre dem Unterzeichneten ein lang gehegter Wunsch erfüllt und er dadurch reichlich belohnt für die darauf verwendete Zeit und Mühe.

Dresden, im October 1877.

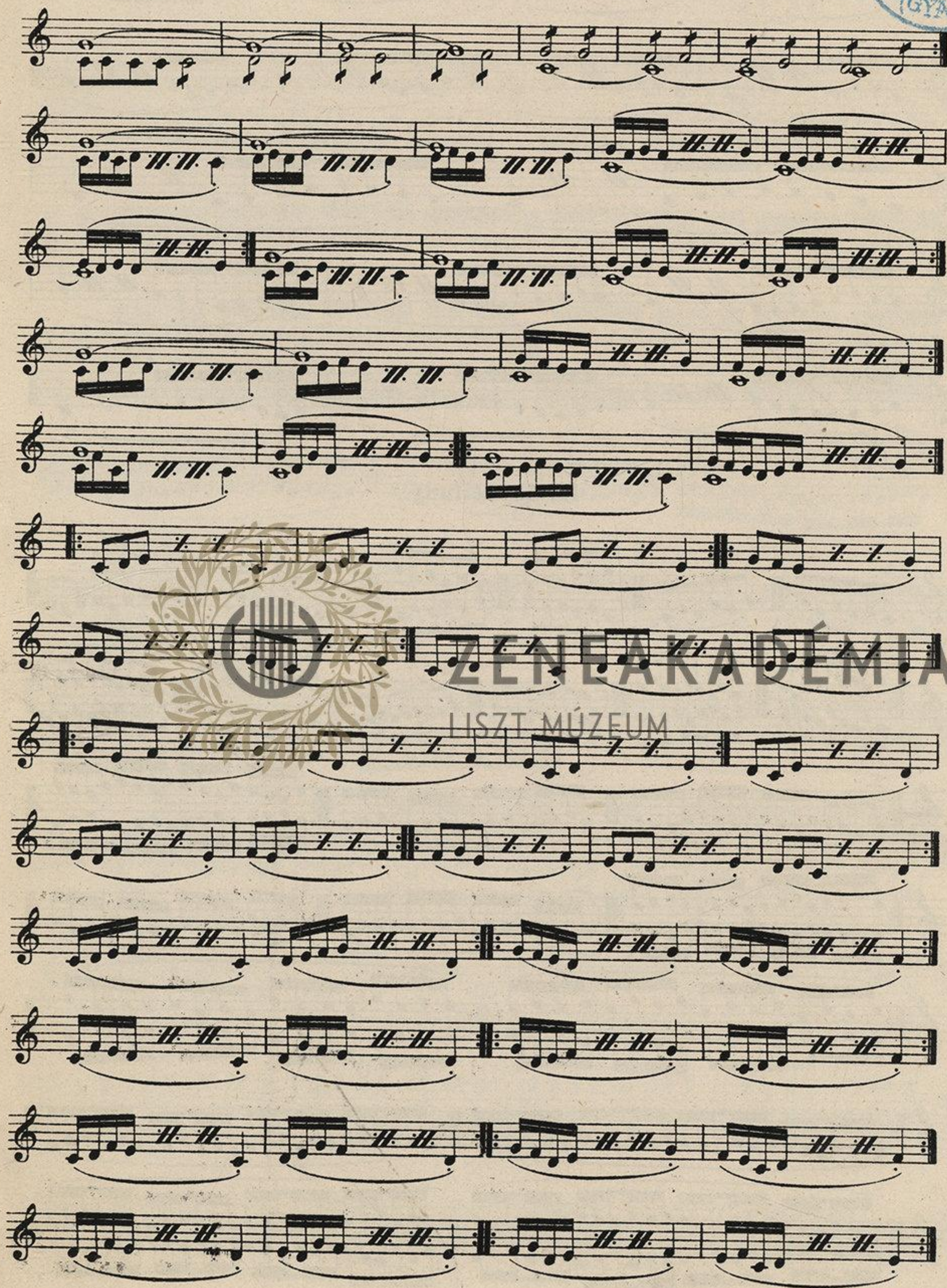
Heinrich Germer.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2207

Capitel I.
I. Abtheilung.





II. Abtheilung.



This page contains ten staves of musical notation. The first seven staves are filled with dense, fast-moving melodic lines, primarily consisting of sixteenth and thirty-second notes, many of which are beamed together. Some notes have accents (>) above them. The notation includes repeat signs and first/second endings. The last three staves (8, 9, and 10) show a change in texture, featuring chords and rests marked with double slashes (//). A large, faint watermark reading 'ZENEAKADEMIA' is superimposed over the middle of the page.

The first system consists of two staves. The top staff contains three measures of music, each with a complex chordal texture. The bottom staff also contains three measures, with the second measure featuring a triplet of eighth notes (fingerings 2, 3, 1) and the third measure featuring a triplet of eighth notes (fingerings 5, 3, 2). The music is written in a style characteristic of Liszt's early works, with a focus on harmonic richness.

The second system consists of two staves. The top staff is marked 'R.' and contains four measures of music. The bottom staff is marked 'L.' and contains four measures of music. The music is written in a style characteristic of Liszt's early works, with a focus on harmonic richness.

LISZT Capitel II.

The third system consists of two staves. The top staff contains four measures of music, with the first measure featuring a triplet of eighth notes (fingerings 3, 4, 5) and the second measure featuring a triplet of eighth notes (fingerings 5, 4, 3). The bottom staff also contains four measures of music, with the first measure featuring a triplet of eighth notes (fingerings 1, 2, 3) and the second measure featuring a triplet of eighth notes (fingerings 3, 4, 5). The music is written in a style characteristic of Liszt's early works, with a focus on harmonic richness.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano piece. The notation includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and articulations (e.g., slurs, accents). The music is written in a single system, with each staff containing two measures of music. The notation is in a standard musical format, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by rapid, flowing passages, often with slurs and accents. The fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The articulations include slurs, accents, and staccato marks. The overall style is that of a classical piano score, possibly from the 19th or 20th century.

ZELEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

This image shows a page of musical notation for a piano exercise, likely from a collection of études or technical exercises. The page contains ten staves of music, each with a treble clef. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The music is written in a single system, with each staff containing two measures of music. A large, faint watermark reading "ZENEMAKADEMIA LISZT MŰZEUM" is visible across the center of the page.



Capitel III.

Scalen.



This image shows a page of musical notation, likely a piano exercise or a short piece, arranged in ten systems. Each system consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. A large, faint watermark reading "ZENAKADÉMIA LISZT MÚZEUM" is visible across the center of the page.

b. Dur- und Mollscalen.

C dur.



Amoll. (melodisch.)



A moll. (harmonisch.)



G dur.



E moll. (mel.)



E moll. (harm.)



D dur.



H moll. (mel.)



H moll. (harm.)



A dur.



Fismoll. (mel.)



Fis moll. (harm.)



E dur.



Cis moll. (mel.)



Cis moll. (harm.)



H dur.



Gis moll. (mel.)



Gis moll. (harm.)



Ges dur.



Es moll. (mel.)



Es moll. (harm.)



Des dur.



B moll. (mel.)



B moll. (harm.)



As dur.



As dur. (treble clef, 2/4 time, key signature of two flats). F moll. (mel.) (treble clef, 2/4 time, key signature of two flats). F moll. (harm.) (treble clef, 2/4 time, key signature of two flats). The first system contains three staves of music. The first staff (As dur.) has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves (F moll. (mel.) and F moll. (harm.)) have a treble clef and a key signature of two flats. The music is written in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The music is written in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two flats. The music is written in 2/4 time.

Es dur.



Es dur. (treble clef, 2/4 time, key signature of one flat). C moll. (mel.) (treble clef, 2/4 time, key signature of one flat). C moll. (harm.) (treble clef, 2/4 time, key signature of one flat). The second system contains three staves of music. The first staff (Es dur.) has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves (C moll. (mel.) and C moll. (harm.)) have a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in 2/4 time.

B dur.



B dur. (treble clef, 2/4 time, key signature of two sharps). G moll. (mel.) (treble clef, 2/4 time, key signature of two sharps). G moll. (harm.) (treble clef, 2/4 time, key signature of two sharps). The third system contains three staves of music. The first staff (B dur.) has a treble clef and a key signature of two sharps. The second and third staves (G moll. (mel.) and G moll. (harm.)) have a treble clef and a key signature of two sharps. The music is written in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two sharps. The music is written in 2/4 time.

F dur.



F dur. (treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp). D moll. (mel.) (treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp). D moll. (harm.) (treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp). The fourth system contains three staves of music. The first staff (F dur.) has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves (D moll. (mel.) and D moll. (harm.)) have a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in 2/4 time.

Capitel IV

Scalen - Modelle.

Unisono.



In Decimen.

In Terzen.



In Sexten.

In der Gegenbewegung.



Unisono.

*) Kleine Decimen.



*) Die Decimengänge sind auch in Terzgänge zu verwandeln.

Grosse Decimen. Grosse Sexten.

Kleine Sexten. In der Gegenbewegung.

Grosse Scalen = Passagen.

Die Mollscalen sind auch nach den vorstehenden Modellen zu studiren. Die chromatische Scala ist (von den verschiedensten Tönen anfangend) abwechselnd in 3 oder viertheiligem Rhythmus durch 3 und 4 Octaven zu führen.

Sextaccorde.

25

Dreistimmige verminderte Septaccorde.

Sextenscalen.

Kleine Sexten.

Grosse Sexten.

Octaven mit innern Terzen.

Octaven mit innern Sexten.

Capitel V. Dreiklangsformen.

I. Gruppe. II. Gruppe. III. Gruppe.

Dur. Moll.

Diese Uebung auch mit dem Fingersatz a) $\begin{smallmatrix} 4 \\ 2 \\ 1 \end{smallmatrix}$, b) $\begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{smallmatrix}$.
Mit dieser dreifachen Applicatur auch die folgenden Formen.

* Kleinern Händen hat man zu gestatten in der Linken die erste Form des D, A, E, H und Fis-Durdreiklangs, in der Rechten die dritte Form des G, C, F, B und Es-Molldreiklangs mit dem Fingersatze $\begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \\ 3 \end{smallmatrix}$ resp. $\begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{smallmatrix}$ zu spielen.

This page of a musical score, numbered 27, contains ten staves of music. The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first two staves are marked with 'R.' and 'L.' (Right and Left hands). The third staff has a 'V' marking. The fourth staff has a 'V' marking. The fifth staff has a 'V' marking. The sixth staff has a 'V' marking. The seventh staff has a 'V' marking. The eighth staff has a 'V' marking. The ninth staff has a 'V' marking. The tenth staff has a 'V' marking. A large, faint watermark is visible across the center of the page, reading 'ZENÉAKADÉMIA LISZT MŰZEUM'.

Vorstehender Fingersatz gilt für alle Dur- und Molldreiklänge.
Für die zweite Form in D, A und E-dur, wie in G, C und F-moll ist jedoch der nachstehende bequemer.

*) Diese Passagen sind auch auf den Umfang von 3 und 4 Octaven auszudehnen.

Verminderte Septaccorde.

Es giebt 12 verminderte Septaccorde; doch reduciren sich dieselben auf die untern 3. Sie sind (räumlich genommen) die regulärsten und darum die bequemsten Accorde auf der Tastatur; zumal wenn man — nach C. Tausig's Vorgänge — bei vierstimmigen Griffen und den daraus gebildeten Figuren consequent den 4. Finger unbenutzt lässt.

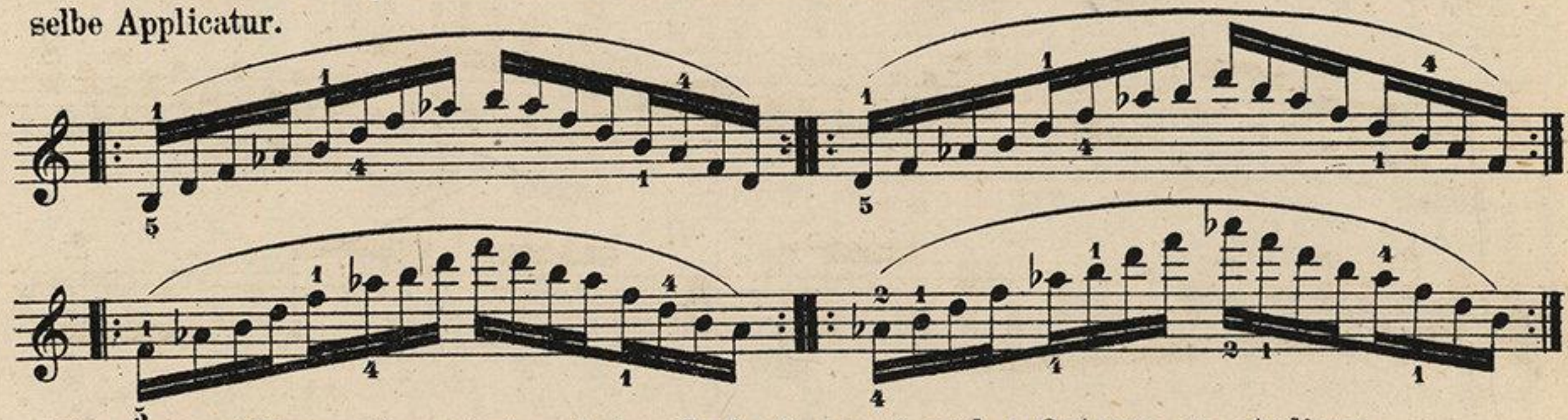
The musical exercises are organized into three main sections labeled I, II, and III. Section I shows three different diminished seventh chords. Section II and III provide extensive arpeggiated and chordal exercises for these chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Passages marked with a '+' sign are to be studied over two or more octaves.

Die mit + bezeichneten Passagen müssen, auch im Umfange von 2 und mehr Octaven studirt werden.

This section continues the musical exercises for diminished seventh chords, showing various arpeggiated and chordal patterns across multiple staves. The exercises continue with different fingerings and octaves.



Der verminderte Septaccord von E hat dieselben Tastenverhältnisse, folglich erhält er auch dieselbe Applicatur.



Die grossen Harpeggien sind auch im Umfange von 3 und 4 Octaven zu studiren.

Capitel VII.

Dominant-Septaccorde.



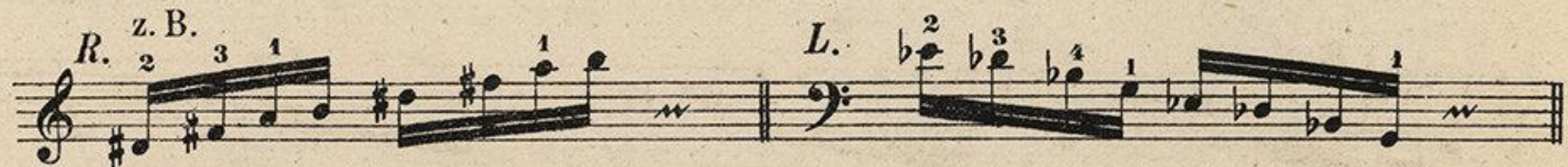
Vorstehende 12 Dominant-Septaccorde unterscheiden sich von den verminderten nur im Grundtone; daher ihr Studium nach den Modellen des vorigen Capitels erfolgen kann.

Die aus 4 Tönen gebildeten Figuren können jedoch nicht gut mit demselben Fingersatz gespielt werden; eine gewisse Gleichartigkeit lässt sich jedoch erzielen, wenn man folgende Formel anwendet: 1 2 3 5 — 1 2 4 5.

z. B.



Bei den grossen Harpeggien verwendet man wegen grosser Spannung der Hand und des dadurch erschwerten Daumenuntersatzes nicht gern Obertastenpositionen. Fängt die Passage mit einer Obertaste an, so erhält diese (rechts beim Aufwärts- links beim Abwärtsfortschreiten) den 2. Finger; erst die nächste Untertaste erhält den Daumen, von welchem aus das Weitere sich nun leicht regulirt.



Hände mit grosser Spannfähigkeit können sich aber auch in vielen Fällen der Obertastenpositionen bedienen, besonders dann, wenn der Untersatz von Obertaste zu Obertaste erfolgt.



Capitel VIII.

31

Fingerwechsel auf derselben Taste.

The musical score consists of ten staves of piano exercises. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises are characterized by rapid, repetitive patterns of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. Some staves include dynamic markings such as *R.* (Ritardando) and *L.* (Lento). A large, faint watermark reading "ZENAKADÉMIA LISZT MŰZEUM" is visible across the middle of the page. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note runs and trills.

*) Nach diesen beiden Modellen ist auch die 2. 3. und 4. Übung zu studiren.

Capitel IX.

Sextenformen.

The musical score is composed of ten staves, each containing a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5. The notation includes treble and bass clefs, and various musical symbols like slurs and accidentals. A large watermark 'ZENEAKADEMIA' is visible across the middle of the page.

Staff 1: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 5 1 4, 1 2, 5 1 4, 2 5 1, 4 5, 2 5 1.

Staff 2: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 1 4 2 5, 5 4, 5 2 1 4, 5 4.

Staff 3: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 5 2 1 4.

Staff 4: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 1 4 5 2, 4 1 5.

Staff 5: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 4 1 2 5, 1 4 5 2, 5 2, 1 4.

Staff 6: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 4 1 2 5, 1 4 2 5, 4 1 2 5, 1 4.

Staff 7: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 3 1 4 2, 1 3 4 5, 5 2 3 1 4, 1 3 2 5 1 4.

Staff 8: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 3 1 5 4, 1 3 2 5 1 4.

Staff 9: Treble clef, sequence of notes with fingerings: 5 1 3 4, 1 3 2 5 1 4.

Staff 10: Treble and Bass clefs, sequence of notes with fingerings: 5 1 3 4, 1 3 2 5 1 4.

Capitel X.

Dreiklänge mit Durchgangsnoten.



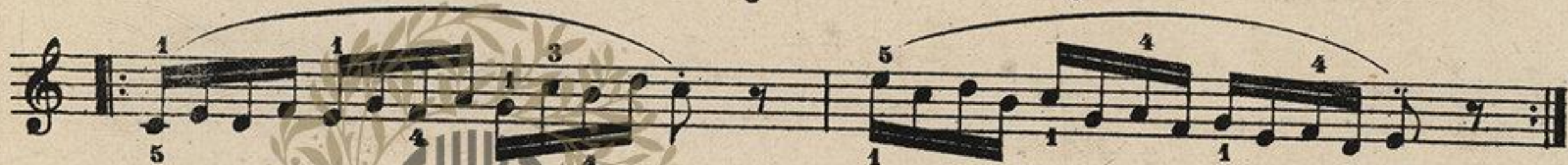
a) Mit durchgehender Secunde.



b) Mit durchgehender Quarte.



c) Mit durchgehender Sexte.



Auch für A- und E-dur, wie für G, C und F-moll ist dieser Fingersatz bequemer.



Auch dieser Fingersatz ist für A und E-dur, wie für G, C und F-moll bequemer.



*) Die hier folgenden grossen Passagen sind auch im Umfange von 3 und 4 Octaven zu studiren.

1996 JÚN - 4.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM