

DOHNÁNYI

A LEGFONTOSABB UJJGYAKORLATOK
a biztos zongoratechnika elsajátítására

DIE WICHTIGSTEN FINGERÜBUNGEN
zur Erlangung einer sicheren Klaviertechnik

ESSENTIAL FINGER EXERCISES
for obtaining a sure piano technique



EDITIO MUSICA BUDAPEST

Z. 2652

DOHNÁNYI ERNŐ

A LEGFONTOSABB UJJGYAKORLATOK

a biztos zongoratechnika elsajátítására

DIE WICHTIGSTEN FINGERÜBUNGEN

zur Erlangung einer sicheren Klaviertechnik

ESSENTIAL FINGER EXERCISES

for obtaining a sure piano technique



EDITIO MUSICA BUDAPEST

A zongoratanítás nemcsak nálunk, hanem a legtöbb külföldi zeneintézetnél is a technikai tanulmányok túltengésében szenved. Az a sok idő, melyet a növendékek a gyakorlásnak szentelnek, nincs arányban az eredménnyel, még akkor sem, ha a muzikalitás fejlődésének elhanyagolásából eredő fogyatékoktól eltekintünk.

A baj egyrészt abban rejlik, hogy a növendékeket nem tanítják meg arra, hogy hogyan kell helyesen, időpocsékolás nélkül gyakorolni, másrészt a tananyag oly etűdöket és gyakorlatokat is tartalmaz, amelyekből a növendékek csak minimális hasznot húznak. S mert azonkívül a növendéknek (vagy inkább a tanárnak) magát produkálnia is kell, azt az édeskevés előadási darabot, amelyet a növendék tanul, untig át kell rágnia, úgyhogy a zongora értékes irodalmának csak valamire való megismerésére nem marad idő. Pedig irodalomismeret nélkül nincs stílusérzék.

Mindenekelőtt tehát az etűdök anyaga redukálendő, ami kár nélkül történhetik, ha olyan gyakorlatokat veszünk elő, amelyek időmegtakarítás mellett ugyanolyan haszonnal járnak. Ujjgyakorlatok tehát fontosabbak, mint etűdök; már csak azért is, mert azokat kotta nélkül játsszuk, és ezáltal egész figyelmünket a gyakorlatok kivitelére koncentrálhatjuk, ami feltétlenül szükséges. Az alsóbb fokoktól itt teljesen eltekintek. A középfoktól kezdve ügyesen kiválasztott szemelvények Bertini és Cramer etűdjeiből, Clementi „Gra-

Der Klavierunterricht leidet an den meisten Musikschulen an einem Zuviel an Übungsmaterial für die rein technische Ausbildung, ohne daß die Wirkung im Verhältnis stünde zu der Zeit, die die Schüler zum Üben verwenden müssen. Das Musikalische wird dabei arg vernachlässigt und weist fühlbare Lücken auf.

Der Fehler liegt darin, daß die Schüler einerseits nicht gelehrt werden richtig zu üben, andererseits ihnen viel zu viel solche Etüden und Übungen auferlegt werden, aus denen sie nur geringen Nutzen ziehen können, während ihnen zum Repertoirestudium nicht genügend Zeit bleibt. Die wenigen Vortragsstücke, die sie studieren, werden bis zum Überdruß oft durchgekaut, da sie zum „Vorspielen“ dienen sollen, wodurch sich ja weniger die Schüler, als die Lehrer produzieren wollen. Stilgefühl läßt sich aber ohne einigermaßen befriedigende Literaturkenntnis nicht bilden.

Zunächst muß also der Stoff an Etüden beschränkt werden, was ohne Schaden geschehen kann, wenn solche Übungen vorgenommen werden, die bei geringerem Zeitaufwand denselben Nutzen bringen. *Fingerübungen* sind daher Etüden vorzuziehen, schon auch deshalb, weil sie ohne Noten gespielt werden und dadurch die ganze Aufmerksamkeit auf ihre Ausführung konzentriert werden kann, was beim Üben ungemain wichtig ist.

Von den unteren Stufen sehe ich hier ganz ab. Von den mittleren Stufen anfangen, genügt eine geschickte Auswahl von Bertinis und Cramers Etüden, später eine Auswahl aus Clementis „Gradus“ vollkommen neben den entsprechenden Finger-

In music-schools piano tuition suffers mostly from far too much exercise material given for the purely technical development of the pupils, the many hours of daily practice spent on these not being in proportion to the results obtained. Musicality is hereby badly neglected and consequently shows many weak points. The fault lies on one side, that the pupils are not taught to practise properly, and on the other hand, that far too many studies and exercises are given from which only little value can be gained, whilst not enough time is left for the study of repertory pieces. A few show-pieces are usually repeated to excess, as they are needed for public production, whereby the teacher's reputation is generally more benefited than the pupil's progress. Correct sense of style can however, only be furthered by a sufficient knowledge of musical literature.

Therefore, before all else the amount of studies must be reduced and this can be done without harm if they are replaced by such exercises which, in lesser time, bring forth the same benefits. *Finger-exercises* are preferable to studies, if only for the reason that they can be practised from memory, and consequently the whole attention can be concentrated on the proper execution, which is most important.

The preparatory degrees are not considered here. Beginning with the middle stages, a judicious choice of studies by Cramer and Bertini suffices; later, a selection from Cle-

dus"-ából, a megfelelő ujjgyakorlatok kíséretében teljesen elegendők a biztos technika elsajátítására. Minden egyéb, Czerny tanulmányai is mellőzhetők, miután nem nyújtanak olyasmít, amit ne lehetne ujjgyakorlatok által vagy az előadási daraboknál elsajátítani. Nem mellőzhetők természetesen a magasabb fokon Chopin és Liszt etűdjei, melyek inkább mint előadási darabok kezelendők, és nem mellőzhetők sem Bach 2 és 3 szolamú invenciói Bertini és Cramer mellett, sem a „Wohltemperiertes Clavier” Clementi mellett.

A tanulmányok anyagának leshorítása által az előadási darabok számára időt nyertünk, melyet még hasznosabban azáltal tölthetünk el, hogy csak egynéhány darabot dolgozunk ki előadás céljaira, a nagyobb részüknel azonban a tanár megelégszik, ha azokat a növendék nagyjában helyesen és tisztán játsza. Az ebből származó haszon később fog megnyilvánulni.

Terjedelmes irodalomismeretre azonban csak sok lapról való olvasás által tehetünk szert. Nem ajánlhatom eléggé a tanároknak, hogy növendékeiket már korán szoktassák ahhoz, hogy sokat olvassanak lapról, kamarazenét is. Nem a daraboknak csak egyszeri, hanem minél többszöri átjátszására gondolok, abból a célból, hogy jobban megismerjük őket. Tudom, hogy sokan — kivált azok, akik maguk sem tudnak jól lapról játszani — azt fogják ellene vetni, hogy ezáltal a növendékek könnyen „slampos” játékra tehetnek szert. De nincs igazuk, mert az olvasás ezen hátrányait a tanár teljesen ellensúlyozhatja azáltal, hogy a növendékektől a tanulmányoknál és az előjátszásra szánt daraboknál szigorúan korrekt és tiszta játékot kíván meg. A sok lapról való játszásnak azonban másrészt nagy, de sajnos, nem eléggé méltányolt előnyei vannak. Eltekintve attól, hogy magában véve is hasz-

űbungen zur Erlangung einer sicheren Technik. Alles andere, auch Czerny, ist entbehrlich; es enthält nichts Wesentliches, was nicht durch Fingerübungen oder bei den Vortragsstücken erlernt werden könnte. Selbstverständlich sind die als Vortragsstücke zu behandelnden Etüden von Chopin und Liszt auf den höheren Stufen ebensowenig zu umgehen, wie Bachs 2- und 3-stimmige Inventionen neben Bertini und Cramer, und das „Wohltemperierte Clavier” neben Clementi.

Ist durch Verminderung des Stoffes an Etüden mehr Zeit zum Repertoirestudium gewonnen, so kann diese Zeit noch nützlicher verwendet werden, wenn nur ein Teil der zu studierenden Vortragsstücke zum „Vorspielen” ausgearbeitet wird, bei dem größeren Teil sich aber der Lehrer damit begnügt, daß sie der Schüler im großen und ganzen anständig und sauber spielt. Der Nutzen wird sich später zeigen.

Eine *umfassende* Literaturkenntnis läßt sich aber nur durch vieles Vornblattspielen erwerben. Ich kann nicht genug empfehlen, die Schüler schon zeitig anzuhalten, viel vom Blatt zu spielen, auch Kammermusik. Ich verstehe hier kein einmaliges, sondern ein mehr- und oftmaliges Durchspielen eines Stückes zum Zwecke des Kennenlernens. Man wende nicht ein, daß dieses den Schüler leicht zu oberflächlichem, schlampigem, „dilettantischem” Spiel verleite! Diese Nachteile des Blattlesens lassen sich vollkommen paralysieren durch die Forderung der höchsten Korrektheit und Sauberkeit bei den Etüden, Übungen und bei den Stücken, die zum „Vorspielen” dienen sollen. Hingegen hat das viele Vornblattspielen Vorteile, die leider nicht genügend gewürdigt werden. Abgesehen von dem Vorteil, den es an und für sich bietet und daß durch die Kenntnis der Literatur das Stilgefühl gefördert wird, bringt es auch in rein technischer Hinsicht Nutzen: es fördert Gewandtheit und Fertigkeit der Finger.

menti's „Gradus” with the subser-vient exercises, is sufficient for obtaining a reliable technique. Everything else, even Czerny, is superfluous; it does not contain anything of essential importance which might not be acquired through finger-exercises, or by conscientious practising of appropriate passages of pieces. The Etudes by Chopin and Liszt belong of course to the category of concert-pieces, and play a role as important, for higher and highest stages, as Bach's Two and Three Part Inventions in connection with Bertini and Cramer, and the Well-tempered Clavier with Clementi.

Thus, by diminishing the amount of studies, time is won for repertory music, and this time can be utilised still better, if only *some* of the pieces are practised up to finishing stage; concerning the larger number of pieces, the teacher should be satisfied as long as they are played by the pupil in a clear and efficient manner. In the long run the pupil will benefit by this.

A wide knowledge of musical literature can only be acquired by sightreading. I cannot sufficiently recommend pupils to start early with sightreading: piano as well as chamber music. I do not mean playing a piece once through, but to play it several times, so as to become well acquainted with it. It may be argued, that this must lead into superficial, untidy (“sloppy”), amateurish playing. The disadvantages of much sight-reading can be balanced by stricter demands put to the pupil, in regard to the performance of “concert-pieces”, and to the execution of studies and exercises. Much sight-reading has however advantages, which are unfortunately not sufficiently considered. Independently of the great advantage of a wider

nos, és a literatura megismerése a stílusérzékét fejleszti, tisztán technikai szempontból is előnyökkel jár, mert nagyban előmozdítja az ujjak ügyességét.

Minél kevesebb időt szánunk a tisztán technikai tanulmányokra, annál koncentráltabb gyakorlatokra van szükségünk, s annál koncentráltabban kell gyakorolnunk. Etűdök értelmetlen ledarálása, még hozzá ha figyelmünk egy részét a kották olvasása veszi igénybe, hasztalan dolog. A legegyszerűbb gyakorlatoknál is teljes figyelmünket az ujjak mozgására kell koncentrálnunk, minden hangot tudatosan éreznünk kell, egy szóval: *nem az ujjakkal, hanem azok közvetítése révén a fejünkkel kell gyakorolnunk!*

Ujjgyakorlatokat illetőleg sok, részben kiváló és híres munka jelent meg, melyek hasznos és érdekes dolgokat tartalmaznak. De túl sok bennük az olyan gyakorlat, amelyek hasznát a daraboknál csak ritkán, vagy talán sohasem látjuk. Elvégre ha még annyira kifejlődött technikával rendelkezünk is, még mindig maradnak nehézségek, amelyeket csak a darabok tanulása során küzdhetünk le. Speciális esetekről, mint pl. rosszul képzett kezek, megrögzött hibák stb., amikor speciális gyakorlatokra van szükség, itt nem beszélek.

A jelen gyakorlatokban megkíséreltem olyan anyagot összeállítani, amely lehetőleg kimerítően és koncentrált formában azt nyújtja, ami egyrészt a közép- és magasabb fokú növendékeknek biztos technika elsajátítására, másrészt a kiképzetteknek „training”-re és a már megszerzett technika konzerválására *elegetős*.

Bár a gyakorlatok újszerű dolgokat is tartalmaznak, erre éppoly kevéssé törekedtem, mint arra, hogy szépek legyenek. Remélem azonban, hogy a gyakorlatban be fognak válni.

Budapest, 1929 június havában

DOHNÁNYI ERNŐ

Je weniger Zeit nun aber den rein technischen Übungen zugewendet wird, desto konzentrierter müssen die Übungen sein und desto konzentrierter muß geübt werden. Ein geistloses Herunterleiern von Etüden, wenn noch dazu die Augen an den Noten kleben, ist nutzlos. Bei der einfachsten Fingerübung muß die volle Aufmerksamkeit der Tätigkeit den Fingern zugewendet werden, jede Note mit Bewußtsein gespielt werden, mit einem Wort: *man übe nicht mit den Fingern, sondern durch die Finger mit dem Kopf!*

Es gibt nun in bezug auf Fingerübungen eine Reihe von zum Teil hervorragenden Werken, die eine Fülle des Nützlichen und Interessanten bieten. Sie enthalten aber zu viel solche Übungen, deren Nutzenanwendung bei Vortragsstücken nur selten oder gar nie vorkommt. Schließlich bleibt es bei noch so großem technischen Rüstzeug nicht erspart, gewisse Schwierigkeiten erst bei den Stücken überwinden zu lernen. Von speziellen Fällen wie z. B. verbildete Hände, eingewurzelte Fehler, usw., wo spezielle Übungen notwendig sind, spreche ich hier nicht.

In vorliegenden Übungen habe ich versucht, in konzentrierter Form, aber möglichst vollständig ein Material zusammenzustellen, welches einerseits für den Klavierschüler mittlerer und höherer Stufen zur Erlangung einer sicheren Technik, andererseits für den Ausgebildeten zum „Training” und zur Erhaltung seiner bereits erworbenen Technik *ausreichend* ist.

Wenn auch manches in den Übungen neu sein dürfte, so erheben sie auf Originalität ebensowenig Anspruch, wie auf Schönheit. Ich hoffe aber, daß sie sich in der Praxis bewähren werden.

Budapest, Juni 1929.

ERNST VON DOHNÁNYI

knowledge of musical literature, thus acquired, the sense of style is improved, and it is also of use, in regard to technique, for the deftness and the surety of the fingers are increased.

The less time spent on purely technical studies, the more important it is to practise with full concentrated thought. It is absolutely useless to practise exercises in a thoughtless, mechanical manner, especially when the eyes are riveted on the music. When playing, even the simplest of finger exercises, the full attention must be fixed on the finger-work, each note must be played consciously, in short: *not to practise merely with the fingers, but through the fingers with the brain.*

As far as finger exercises are concerned, there are a number of works, which offer a vast field of profit and interest. They contain however too many exercises, the usefulness of which are questionable, when it comes to practical playing. After all, however technically well equipped a pianist may be, certain difficulties have to be conquered by special practice during the study of the piece itself. I do not speak of special cases, such as hands spoiled by bad training, deeply rooted faults etc., where special exercises are necessary.

In the following exercises, I have endeavoured to collect material in condensed form, yet as complete as possible, which should help piano students to acquire a reliable technique. They are even all-sufficient for finished pianists to keep in training, and to retain the already acquired technique. Many exercises are new, they do not however lay any claim either to originality or beauty. I hope, withal, that they will prove useful.*

Budapest, June 1929.

ERNST VON DOHNÁNYI

* Translated by Norah Drewett

A gyakorlatok mindenkéltől külön a jobb és külön a bal kézzel végzendők, s csak azután mindkét kézzel egyszerre. Az egy vonalrendszeren írottaknál a bal kéz egy oktávval mélyebben játszik. A felső ujjrend a jobb kézre, az alsó a bal kézre vonatkozik. A gyakorlatok mind *forte*, a lehető legnagyobb erővel, lassan, lehetőleg jól emelt ujjakkal, mind gyorsított tempóban, *piano* is gyakorlandók. „Trainingre” a lassú, erős gyakorlás előnyösebb. A túl lassú gyakorlás azonban időpocsékolás. A leggyorsabb tempó, amelyben a gyakorlatokat kifogástalanul tudjuk játszani, a leghatásosabb. A megerőltetéstől azonban óvakodjunk, s ha elfáradunk, akkor rögtön pihenjünk.

A gyakorlatok sorrendje nem progresszív, miért is az alábbi approximatív beosztás 3 nehézségi fok szerint útmutatásul szolgáljon. Magától értetődik, hogy a nehezebb gyakorlatok csak a könnyebbek elvégzése után veendőek elő, de az egyes kategóriákon belül az adott sorrend betartása nem szükséges.

I. (Könnyebb gyakorlatok) No 1, 2, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24.

II. (Nehezebbek) No 3, 4, 5, 6, 7, 8 (C- G- és F-dúrban), 13, 14, 16, 26, 28, 29, 33, 36, 37, 38, 39, 40.

III. (Nehezek) No 8 (a többi hangnemből), 9, 10, 11, 23, 25, 27, 30, 31, 32, 34, 35.

Die Übungen sind zunächst mit jeder Hand separat auszuführen und erst nachher mit beiden Händen zusammen. Bei den auf einem System geschriebenen spielt die linke Hand eine Oktave tiefer. Der obere Fingersatz gilt für die rechte, der untere für die linke Hand. Die Übungen sind sowohl *forte*, mit möglichster Kraft langsam, mit möglichst gut gehobenen Fingern zu spielen, wie auch *piano* in beschleunigtem Tempo. Für „Training” ist das langsame, starke Üben vorteilhafter. Das zu langsame Üben ist aber Zeitvergeudung. Das schnellste Tempo, in welchem man die Übungen tadellos spielen kann, ist das wirkungsvollste. Man hüte sich vor Übermüdung und ruhe bei eintretender Müdigkeit aus.

Die Anordnung der Übungen ist nicht progressiv, weshalb die untenstehende approximative Einteilung in 3 Schwierigkeitsgrade als Wegweiser dienen möge. Selbstverständlich sollen die schwierigen Übungen nicht vor der Erledigung der leichteren vorgenommen werden, innerhalb der einzelnen Kategorien ist es jedoch nicht notwendig, die angegebene Reihenfolge einzuhalten.

I. (Leichtere Übungen) Nr. 1, 2, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24.

II. (Schwierigere) Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8 (in den Tonarten C, G und F), 13, 14, 16, 26, 28, 29, 33, 36, 37, 38, 39, 40.

III. (Schwere) Nr. 8 (in den übrigen Tonarten), 9, 10, 11, 23, 25, 27, 30, 31, 32, 34, 35.

The exercises are to be practised first of all, each hand separately, and only later on, with both hands together. Those exercises which are written on one stave, the left hand is to play one octave lower. The upper fingering is for the right hand. The exercises have to be played *forte* with all possible strength, slowly and with well raised fingers, as well as *piano* in more rapid tempo. For training, the *forte* and slow practising is more beneficial. To practice too slowly is waste of time. The most rapid tempo in which the exercises can be played faultlessly, gives best results. Overfatigue must be avoided, and rest must be taken, when tiredness sets in.

The arrangement of the exercises is not progressive; that is why the following approximate division in three different grades of difficulties may be taken as a guide. Of course the more difficult exercises must not be undertaken before the easier ones have been mastered. It is not however necessary, to follow exactly the here given plan, as long as the limits of each category are respected.

I. (Easier ones) No. 1, 2, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24.

II. (More difficult) No. 3, 4, 5, 6, 7, 8 (in the keys C, G and F), 13, 14, 16, 26, 28, 29, 33, 36, 37, 38, 39, 40.

III. (Difficult) No. 8 (in the other keys), 9, 10, 11, 23, 25, 27, 30, 31, 32, 34, 35.

DOHNÁNYI ERNŐ

A legfontosabb ujjgyakorlatok
a biztos zongoratechnika elsajátítására

Die wichtigsten Fingerübungen
zur Erlangung
einer sicheren Klaviertechnik

Essential Finger Exercises
for obtaining
a sure piano technique

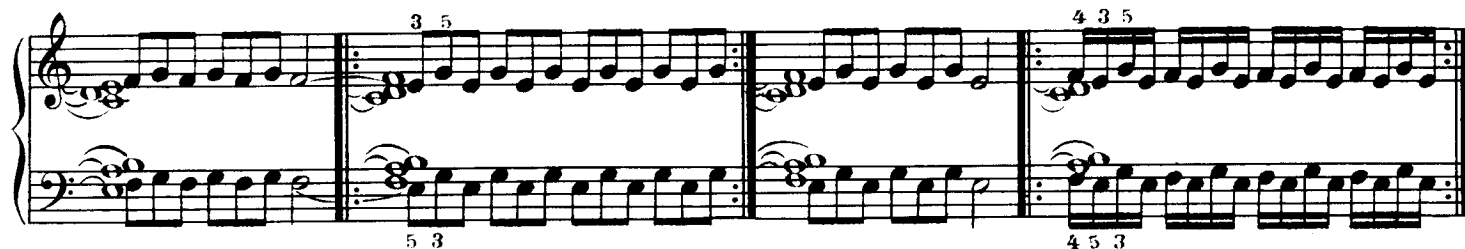
I.

Gyakorlatok az ujjak erősíté-
sére és függetlenítésére.

Übungen für die Unabhängig-
keit und Kräftigung der Fin-
ger.

Exercises for the independence
and the strengthening of the
fingers.

Nº 1



B-, H-, Desz- és D-dúrban is gyakor-
landó.

Ist auch in den Tonarten B-, H-,
Des- und D-Dur zu üben.

To be practised in the keys of B flat,
B, D flat and D major also.

Nº 2



Ezen gyakorlat, valamint a 3, 4, 5, 6. és 7. számú felváltva a következő hangnemekben is gyakorlandó: Desz-, D-, Esz-, E-, F-, Fis-, B- és H-dúr, c-, cisz-, esz-, e-, f-, fisz-, b- és h-moll.

Sowohl diese Übung, wie No. 3, 4, 5, 6. und 7. sind abwechselnd auch in den folgenden Tonarten zu üben: Des-, D-, Es-, E-, F-, Fis-, B- und H-Dur, c-, cis, es-, e-, f-, fis-, b- und h-Moll.

This exercise as well as those No. 3, 4, 5, 6 and 7, are to be practised also in the following keys: D flat, D, E flat, E, F, F sharp, B flat, and B major, C, C sharp, B flat and B minor.

Nº 3



Nº 4



Nº 5





No 6



No 7



No 8



Felváltva az összes többi hangne-
mekben is gyakorlandó.

Ist abwechselnd auch in allen an-
deren Tonarten zu üben.

Is to be practised in all other keys.

Bal kéz 2 oktávával mélyebben
Linke Hand 2 Oktaven tiefer
Left hand two octaves lower

The image displays six staves of musical notation, each representing a different exercise. The exercises are organized into two groups of three staves each. The first group (top three staves) is for the right hand, and the second group (bottom three staves) is for the left hand. Each staff contains a sequence of chords and arpeggios, with fingerings indicated by numbers in circles. The exercises are numbered 9a and 9b, with the first three staves corresponding to 9a and the last three to 9b.

A 9a és 9b számú gyakorlatok könnyebb memorizálására a következő séma szolgáljon:

Zur leichteren Memorisierung der Übungen 9a und 9b diene folgendes Schema:

The following scheme facilitates the memorising of the exercises No. 9a and 9b:

A jobb kéznek:

Für die rechte Hand:

For the right hand:

①	②	③	④	⑤
② ①	③ ①	④ ①	⑤ ①	
	③ ②	④ ②	⑤ ②	
		④ ③	⑤ ③	
			⑤ ④	

A bal kéznek:

Für die linke Hand:

For the left hand:

⑤	④	③	②	①
④ ⑤	③ ⑤	② ⑤	① ⑤	
	③ ④	② ④	① ④	
		② ③	① ③	
			① ②	

Nº 10



Bal kéz 2 oktávával mélyebben

Linke Hand 2 Oktaven tiefer

Left hand two octaves lower

Séma a memorizálás megkönnyítésére

Schema zur Erleichterung der Memorisierung:

Schema for facilitating the memorising:

Jobb kéz:
Rechte Hand:
Right hand:

[1 2]	(3)	(4 3)	(4)
[1 3]	(2)	(4 2)	(4)
[1 4]	(2)	(3 2)	(3)
[1 5]	(2)	(3 2)	(3)
[2 3]	(1)	(4 1)	(4)
[2 4]	(1)	(3 1)	(3)
[2 5]	(1)	(3 1)	(3)
[3 4]	(1)	(2 1)	(2)
[3 5]	(1)	(2 1)	(2)
[4 5]	(1)	(2 1)	(2)

Bal kéz:
Linke Hand:
Left hand:

[5 4]	(3)	(2 3)	(2)
[5 3]	(4)	(2 4)	(2)
[5 2]	(4)	(3 4)	(3)
[5 1]	(4)	(3 4)	(3)
[4 3]	(5)	(2 5)	(2)
[4 2]	(5)	(3 5)	(3)
[4 1]	(5)	(3 5)	(3)
[3 2]	(5)	(4 5)	(4)
[3 1]	(5)	(4 5)	(4)
[2 1]	(5)	(4 5)	(4)

№ 11

This musical score, titled "№ 11", consists of ten staves of music. The notation is primarily in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by frequent use of triplets and sixteenth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5, often enclosed in circles or squares. Some staves include a "7" in a square, possibly indicating a specific fingering or a breath mark. The score is divided into two systems of five staves each. The first system covers measures 1 through 10, and the second system covers measures 11 through 20. The final measure of the second system (measure 20) features a key signature change to one flat (F) and a common time signature (C). The piece concludes with a final chord in the new key.

Séma a memorizálás megkönnyítésére:

Schema zur Erleichterung der Memorisierung:

Schema for facilitating the memorising:

Jobb kéz:

Rechte Hand:

Right hand:

1	2	3	1	4	5	1	3	2	1	4	2	1	5	2
2	1	3	4	5	3	1	4	1	5	1				
3	1	2	4	5	2	1	4	1	5	1				
4	1	2	3	5	2	1	3	1	5	1				
5	1	2	3	4	2	1	3	1	4	1				

Bal kéz:

Linke Hand:

Left hand:

5	4	3	5	2	1	5	3	4	5	2	4	5	1	4
4	5	3	2	1	3	5	2	5	1	5				
3	5	4	2	1	4	5	2	5	1	5				
2	5	4	3	1	4	5	3	5	1	5				
1	5	4	3	2	4	5	3	5	2	5				

Nº 12

The musical score for N° 12 consists of seven systems of piano accompaniment. Each system is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The first system is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It includes a five-measure rest in the bass staff at the beginning of the first measure. The second system is marked *simile* and features a key signature change to two sharps (F# and C#). The third system continues in the same key signature. The fourth system features a five-measure rest in the bass staff at the beginning of the first measure. The fifth system features a one-measure rest in the bass staff at the beginning of the first measure. The sixth system features a key signature change to one sharp (F#). The seventh system features a five-measure rest in the bass staff at the beginning of the first measure. The score is written in a standard musical notation style with various accidentals and dynamics.



№ 13 a

Exercise № 13 a is a piano accompaniment piece in 3/4 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The first system includes a 4-measure rest in the bass staff. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

№ 13 b

Exercise № 13 b is a piano accompaniment piece in 3/4 time. It consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The first system includes a 5-measure rest in the bass staff. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

Four systems of piano accompaniment, each consisting of a treble and bass staff. The music features rapid sixteenth-note passages in both hands, with various fingerings indicated by numbers 1-5. The key signature changes from one flat to two flats across the systems. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

No 14

Four systems of a single melodic line for a piece titled "No 14". The first system is in common time (C), and the subsequent three systems are in 2/4 time. The music features rapid sixteenth-note passages with extensive fingering numbers (1-5) above and below the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

№ 15

The image shows a musical score for a piano introduction and a waltz section. The first system is a piano introduction in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single staff with a 5-finger scale pattern: 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1 5 4 3 2 1. The second system is a waltz section, also in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in a single staff with a 5-finger scale pattern: 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4. The word "simile" is written above the staff, indicating that the subsequent waltz section should be played in a similar style. The score is for a piano introduction and a waltz section, with a tempo of 120 beats per minute.

A következő gyakorlatnál a vas-
tagon nyomtatott kották jól ki-
emelendők

Bei der folgenden Übung sind die fettgedruckten Noten gut hervorzuheben

Here the thicker printed notes must be emphasised

Nº 16

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff in common time (C). The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth notes, with some beamed together. There are repeat signs (double bar lines with dots) at the end of the first and second phrases. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Előgyakorlat

Vorübung

Preparatory exercise

№ 16^a

A 16. sz. gyakorlat más fekvésekben is játszandó.

Übung No. 16 ist auch in anderen
Lagen zu spielen

To be practised also in other positions

№17

5 2 1
1 4 5
4 2 1
1 2 3 4 5
p
cresc.
f
dim.
p

№17 a

p
cresc.
ff
dim.
p

II.

Skálák és akkordok

Skalen und Akkorde

Scales and chords

№ 18.

The musical score for exercise № 18 consists of 12 rows, each containing three staves. The first staff is a bass staff, the second is a treble staff, and the third is a bass staff with a 5/3 time signature. The exercises are as follows:

- Row 1: Bass staff (C major, 1-5, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 2: Bass staff (C major, 1-5, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 3: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 4: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 5: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 6: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 7: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 8: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 9: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 10: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 11: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).
- Row 12: Bass staff (C major, 1-4, 3-1), Treble staff (C major, 1-4, 3-1), Bass staff (C major, 1-4, 3-1).

This page contains 12 staves of musical notation, likely for guitar. The notation is complex, featuring a variety of musical symbols and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a key signature of one flat (Bb). The third staff has a key signature of one flat (Bb). The fourth staff has a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a key signature of one flat (Bb). The seventh staff has a key signature of one flat (Bb). The eighth staff has a key signature of one flat (Bb). The ninth staff has a key signature of one sharp (F#). The tenth staff has a key signature of one sharp (F#). The eleventh staff has a key signature of one sharp (F#). The twelfth staff has a key signature of one sharp (F#). The notation includes many accidentals, including sharps, flats, and naturals, and is heavily accented with fingerings (1-4). The music is written in a single system across the page.

Nº 19

[illegible]

This page contains seven systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with complex melodic lines. The notation includes many slurs, ties, and numerous fingerings (numbers 1-5) above or below notes. The key signature is one sharp (F#). The music is highly technical, featuring many triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests. The systems are arranged vertically, with the first system at the top and the last system at the bottom. The notation is dense and detailed, with many slurs and ties connecting notes across measures. The fingerings are carefully placed to guide the performer through the complex passages. The overall style is that of a classical piano score, likely from a 19th or 20th-century composer.