

Piccolo Virtuoso Piano 1

Quadern de Tècnica de Piano de grau elemental
Cuaderno de Técnica de Piano de grado elemental
Elementary Piano-Technique Coursebook

Cecilio Tiele

Dedicat a la professora Núria Ruera pel seu ajut i contribució
Dedicado a la profesora Núria Ruera por su ayuda y contribución
Dedicated to professor Nuria Ruera for her contribution and help

DINSIC
Publicacions Musicals, S.L.
Editorial MF

UNS MOTS PER ALS ALUMNES

Estimats amics:

Us presento aquests exercicis que només són una manera d'estalviar temps perquè al més aviat possible us divertiú més tocant el piano. De quina manera? Doncs estudiant amb atenció! En la mesura que domineu els vostres dits, tindreu més llibertat per tocar i crear. En l'actualitat, a part del piano, hi ha nous instruments —els teclats electrònics— que posseeixen una gran varietat de timbres i ritmes, que permeten tocar totes les belles melodies que escolteu i us agraden.

També heu de tenir en compte que el cervell és com un general que dóna ordres a la seva tropa, que són els vostres dits. I perquè els soldats obeeixin han d'estar

ben entrenats i disposats a complir les ordres que els dicta el cap. Com sabeu a partir de la vostra experiència esportiva o amb els jocs, tota activitat s'ha de repetir per arribar a dominar-la. Però, compte, heu de concentrar l'atenció per no repetir només per gust o viciant el que desitgeu corregir. Si ho intenteu fer bé estalviareu temps, perquè no s'ha de repetir per repetir, sinó fins que hàgiu aconseguit el que volíeu. Tots els nens que s'ho proposen aconsegueixen bons resultats.

Us felicito per tocar el piano, per fer música. Veureu quantes satisfaccions experimentareu, perquè la música és única i té una missió: alegrar a l'ésser humà.

UNAS PALABRAS PARA LOS ALUMNOS

Queridos amiguitos:

Os presento estos ejercicios que no son más que un modo de ahorrar tiempo para que lo antes posible os divirtáis más tocando el piano. ¿Cómo?, os preguntaréis. ¡Pues estudiando con atención! Cuanto más dominéis vuestros dedos, más libertad tendréis para tocar y crear. En la actualidad, aparte del piano, existen nuevos instrumentos —los teclados electrónicos— que poseen gran variedad de timbres y ritmos y os permiten tocar todas las bellas melodías que escucháis y os gustan.

También debéis tener en cuenta que el cerebro es como un general que manda su tropa, que son vuestros dedos. Y para que los soldados obedezcan tienen que

estar bien entrenados, dispuestos a cumplir todas las órdenes que le dicte el jefe. Como ya sabéis por vuestra experiencia deportiva o con los juegos, toda actividad se tiene que repetir para llegar a dominarse. Pero, ojo, debéis concentrar la atención para no repetir por gusto o viciando lo que deseáis corregir. Si lo intentáis hacer bien ahorraréis tiempo, porque no se debe repetir por repetir, sino hasta que veáis que lográis lo que queréis. Todo niño que se lo proponga alcanza buenos resultados.

Os felicito por tocar el piano, por hacer música. Veréis cuántas satisfacciones experimentaréis, porque la música es única y tiene una misión: alegrar al ser humano.

TO THE PUPILS

Dear folks:

The exercises I am giving you will help you to save time, so that you can enjoy playing the piano as soon as possible. «How?» you may ask yourself. Well, by practising and paying attention. The more control you have over your fingers, the more freedom you will have to play and create. Nowadays, besides the piano, there are other instruments —electronic keyboards— with a lot of timbres and rhythms which allow you to play all those beautiful melodies that you listen to and enjoy.

Also, you should consider that your brain is like a sergeant who commands his troops, your fingers. The soldiers will obey only if they are well trained, ready to

carry out all the orders dictated by the chief. As you know from your experience in sports and games, every kind of activity needs repetition before you can master it. But be careful! You have to make sure you do not repeat things just for the sake of it or acquire bad habits. Only repeat what is necessary. If you do it correctly, you will save time. Everyone that does it reaches their aim.

Congratulations for playing the piano and for creating music. You will see how rewarding music can be, as music has one goal: to make people happy.

UNS MOTS PER ALS PROFESSORS

Hom discuteix i hom discutirà sobre els exercicis o l'anomenada «tècnica pura» per manca d'una clara concepció sobre la seva essència i funció. Entre alguns pedagogs del segle XIX l'opinió més estesa definia la tècnica com un entrenament gimnàstic sense complicacions ulteriors. Això, fins i tot, dugué a la invenció d'aparells mecànics, com el *Dactilion* de Herz o el *Guide main* de Kalkbrenner, que pretenien facilitar per mitjans expeditius el domini dels mecanismes físics. Schumann va caure en el miratge d'aquests aparells i es va produir una lesió al quart dit, fet que el deprimí d'allò més. Aquesta llegenda negra, doncs, va provocar una reacció contrària a l'estudi independent de la tècnica; una opinió, d'altra banda, no compartida per artistes de tanta autoritat com Chopin, Liszt o Brahms.

L'ús equívoc del concepte provoca errors. De la tècnica, se'n parla com a mitjà per expressar els sentiments d'una obra o com a exercici en si mateixa: escales, arpeggis, etc. Faré meua la definició de tècnica de Neuhaus: la tècnica és un art, és el mitjà per realitzar allò que es pretén. No hi ha tècnica fora de la música, de l'expressivitat. És a dir, la tècnica està renyida amb la mecanització, amb la rutina, i és una tasca de primera importància inculcar aquests principis als alumnes d'un bon començament.

L'opinió de Chopin sobre això ens la fa arribar Tellefsen, un dels seus deixebles:

«Els exercicis que es fan potser són allò que demana més cura; perquè cal observar la posició de la mà, controlar la flexibilitat del braç i de la mà, i sobretot prestar la màxima atenció al so; voler tocar totes les escales cada die, fer octaves, terceres, sextes, innumbrables exercicis de cinc notes durant hores és una monstruositat que a la fi esmussarà les facultats i matarà tota la frescor de l'esperit i del cor. Tanmateix, cal fer-los, però amb ordre i mètode; les idees aquí exposades són de Chopin (que me les va transmetre), de la primera lliçó que vaig tenir l'honor de rebre'n.» (Tellefsen. Dins: *Esquisses pour une méthode de piano*. Chopin, F., pàg. 92)

Chopin considera tècnica tant la qualitat i la prolongació del so com els passatges digitals o d'acords o d'octaves que posen a prova la rapidesa i resistència del pianista, opinió habitual que identifica la tècnica amb el seu sentit més restringit. De la primera categoria, en diu notes llargues, i de la segona, notes curtes.

«Només cal estudiar una disposició de la mà en relació amb el teclat per obtenir-ne fàcilment la qualitat més bella possible del so, saber tocar les notes llargues i les curtes i aconseguir una destresa sense límits» (Chopin, Op. cit., pàg. 42).

Els exercicis, cal tocar-los:

- Amb intenció musical.
- Variant-los harmònicament, melòdicament i rítmicament.
- Variant-ne el *tempo*.

- Intentant integrar cada passatge dins un context emocional.
- Sense començar sempre pels mateixos. Cal alternar i alterar-ne l'ordre.
- Buscant els més escaients per a les necessitats artístiques i mecàniques de l'alumne.

L'objectiu dels exercicis no és aprendre els passatges sinó formar la mà perquè esdevingui un instrument dúctil i dòcil al servei de la voluntat creadora de l'artista. Els exercicis, com diu Tellefsen, són el model que serà superat i que obrirà les portes de la interpretació d'altres passatges semblants. Cortot també deia a l'epígraf que encapçalava les seves redaccions: «Cal treballar no solament el passatge difícil sinó la dificultat subjacent, tot restituint-li el caràcter elemental.» Cal tenir en compte, però, que Cortot aconsellava tocar diàriament els seus exercicis durant una hora, mentre que Tellefsen alertava contra la rutina, l'estudi mecànic i la manca de concentració. És una conseqüència dels principis de Chopin.

La repetició dels exercicis sempre ha de ser musical, entenent per musical una actitud totalment conscient i voluntària envers l'instrument i envers la música: faig un *crescendo*, faig un *diminuendo*, toco *legato*, toco *staccato* de canell o d'avantbraç... Aquesta voluntat d'obtenir un so concret és gratificant i efectiva perquè permet «encaixar» la dificultat més fàcilment en una obra que no pas amb l'exercici enfadós, incolor i involuntari. És gratificant perquè l'estudi amb variacions d'articulació, de dinàmica i d'intenció impedeix la rutina de l'execució automàtica en el sentit pejoratiu. Es tocan els exercicis que calen i no pas els que se suposa que calen, la qual cosa vol dir que a partir d'un determinat moment els exercicis deixen de donar fruit. Recordeu que en un nivell alt els exercicis són molt personals. Heus aquí els exercicis de Beethoven, Tausig, Liszt, Brahms, Cortot, etc, o els que un es pugui inventar.

Una bona tècnica es basteix damunt la base d'un control auditiu tothora present, d'una voluntat artística aplicada en tot el treball i d'un seguit de sensacions físiques —com són la llibertat i flexibilitat del cos combinades amb la fermesa i solidesa de dits, mans, canells, avantbraços, colzes, braços i espatlles—. Així doncs, les primeres passes de l'alumne estaran regides per la interpretació d'un repertori conegut, com poden ser les cançons del seu entorn, tant les folklòriques com les populars. La tècnica és una manera de facilitar la comprensió del complex fenomen de la interpretació i del domini de l'instrument; per tant, la tècnica *per se* no existeix. Conseqüents amb el principi que la tècnica és una manera de solucionar problemes i no un fi en si mateixa, proposem aquests exercicis per al Grau Elemental.

UNAS PALABRAS PARA LOS PROFESORES

Se discute y se discutirá sobre los ejercicios o la llamada «técnica pura» por la ausencia de una clara concepción de su esencia y función. La opinión prevaleciente entre algunos pedagogos del siglo XIX definía la técnica como un entrenamiento gimnástico sin más complicaciones. Ello condujo, incluso, a la invención de aparatos mecánicos como el Dactilion de Herz o el Guide main de Kalkbrenner con el propósito de alcanzar por expeditivos medios el dominio de los mecanismos físicos. Schumann cayó en el espejismo de esos aparatos y se causó una lesión en el cuarto dedo que lo deprimió mucho. Esa leyenda negra provocó una reacción contraria al estudio independiente de la técnica, línea que no fue compartida por artistas de tanta autoridad como Chopin, Liszt o Brahms.

El uso equívoco del concepto conduce a errores. Se habla de la técnica tanto como un medio para expresar los sentimientos de una obra, como un ejercicio en sí: escalas, arpeggios, etc. Hago mía la definición de técnica de Neuhaus: la técnica es arte, es el medio para realizar lo que se desea. No existe técnica fuera de la música, de la expresividad. Es decir, la técnica está reñida con lo mecánico, con lo rutinario. Inculcar tempranamente estos principios a los alumnos es una tarea primordial.

La opinión de Chopin al respecto nos la hace llegar uno de sus discípulos, Tellefsen:

«Los ejercicios que se hacen son quizá la cosa que exige mayor cuidado y vigilancia; porque hay que observar la posición de la mano, controlar la flexibilidad del brazo y de la mano y, ante todo, prestar la mayor atención al sonido; querer tocar todas las escalas todos los días, hacer octavas, terceras, sextas, innumerables ejercicios de 5 notas durante varias horas es una monstruosidad que terminará por arruinar las facultades y matar toda la frescura del espíritu y del corazón. Sin embargo, hay que hacerlos; pero procediendo con orden y con método; las ideas expuestas son de Chopin, (que me las comunicó) en la primera lección que tuve el honor de recibir de él.» (Tellefsen. En: Esquisses pour une méthode de piano. Chopin, F., pág. 92)

Para Chopin son técnica tanto la calidad del sonido, su prolongación, como los pasajes digitales o de acordes u octavas que ponen a prueba la rapidez y resistencia del pianista, opinión habitual que identifica la técnica con su sentido más estrecho. Él llama a la primera categoría notas largas y a la segunda, cortas.

«Sólo hay que estudiar una disposición de la mano en relación con el teclado para obtener fácilmente la calidad más bella posible del sonido, saber tocar las notas largas y las cortas y lograr una destreza sin límites.» (Chopin, Esquisses pour une méthode de piano. pág. 42)

Los ejercicios deben tocarse:

- Con intención musical.
- Variándolos armónica, melódica y rítmicamente.

- Variando el tempo.
- Tratando de integrar cada pasaje en un contexto emocional.
- No comenzando siempre por los mismos. Hay que alternar y alterar el orden.
- Buscando los más apropiados a las necesidades artísticas y mecánicas del alumno.

El objetivo de los ejercicios no es aprenderse los pasajes, sino formar la mano con el propósito de convertirla en un instrumento dúctil y dócil al servicio de la voluntad creadora del artista. Los ejercicios, como señala Tellefsen, son el modelo que será superado y abrirá las puertas de la interpretación de pasajes similares. Cortot también decía en el epígrafe que encabezaba sus redacciones: «Hay que trabajar no sólo el pasaje difícil, sino la dificultad subyacente, restituyéndole su carácter elemental.» Hay que añadir que Cortot aconsejaba tocar diariamente sus ejercicios durante una hora, mientras que Tellefsen alertaba contra la rutina, el estudio mecánico y la falta de concentración. Esto es una consecuencia de los principios de Chopin.

La repetición de los ejercicios siempre debe ser musical, entendiendo por ello una actitud totalmente consciente y voluntaria hacia el instrumento y hacia la música: hago un crescendo, hago un diminuendo, toco legato, toco staccato de muñeca o de antebrazo... Esa voluntad de obtener un sonido concreto es gratificante y efectiva, porque permite «encajar» la dificultad más fácilmente en una obra que el ejercicio machacón, incoloro e involuntario. Es gratificante porque estudiar variando la dinámica, la articulación, la intención, impide la rutina de la ejecución automática en su sentido peyorativo. Se tocarán los ejercicios que necesarios, no los que se supone que se necesitan. Esto significa que a partir de cierto momento los ejercicios dejan de dar frutos. Recordemos que, en un nivel alto, los ejercicios son muy personales. Ahí están los ejercicios de Beethoven, Tausig, Liszt, Brahms, Cortot, etcétera, o los que uno se pueda inventar.

Una buena técnica se desarrolla sobre la base de un control auditivo constante, una voluntad artística aplicada en todo el trabajo y una serie de sensaciones físicas —como la libertad y flexibilidad del cuerpo combinadas con la firmeza y solidez de los dedos, manos, muñeca, antebrazo, codo, brazo y hombros—. De ahí que los primeros pasos del alumno estén regidos por la interpretación de un repertorio conocido, como pueden ser las canciones de su entorno, ya sean folclóricas o populares. La técnica es un modo de facilitar la comprensión del complejo fenómeno de la interpretación y del dominio del instrumento. Por lo tanto, la técnica per se no existe. Consecuentes con el principio de que la técnica es un modo de solucionar problemas y no un fin en sí misma, proponemos estos ejercicios para el Grado Elemental.

TO THE TEACHER

Exercises or technique are and always will be a matter of debate, owing to the lack of any clear conception of their essence and their function. The view held by a number of nineteenth century teachers was to regard technique quite simply as gymnastic training, and this view even led to the invention of mechanical devices, such as Herz's Dactilion or Kalkbrenner's Guide-Main, with the idea of taking a short cut to mastering the mechanics involved. Schumann fell for the lure of such contraptions and permanently injured his fourth finger, which greatly depressed him. This sorry precedent brought the independent study of technique into disrepute, it having been avoided by such authorities as Chopin, Liszt and Brahms.

Misusing the concept leads to mistakes. Technique is seen both as a means to express the feeling in a work and as an exercise for its own sake – scales, arpeggios etc. For my part, I side with Nahauss' definition of technique: technique is art, the means for fulfilling one's wishes. Technique cannot exist independently of the music, the expression. In other words, technique does not sit comfortably with the mechanical, with routine. Instilling these principles early on in pupils is an essential task.

Chopin's opinion on the subject was conveyed to us by one of his disciples, Tellefsen:

«The exercises one does are perhaps the thing that needs most care and attention; for one must take note of the position of one's hand, ensure flexibility in the arm and the hand, and above all pay great attention to the sound; setting out to play all the scales every day, doing octaves, thirds, sixths, and countless five-note exercises for hours at a time is an abomination that will eventually dull one's faculties and kill off all freshness of spirit and heart. Nevertheless, one must do them, though in an orderly, methodical way. The ideas I have set out here are Chopin's, (who passed them on to me) in the first lesson I was honoured to have with him.» (Tellefsen, in *Esquisses pour une méthode de piano*, Chopin F., p. 92).

For Chopin, technique included the quality of sound and its prolongation as well as the runs, chords or octaves that challenge the pianist's dexterity and stamina and that are frequently taken to be «technique» in its narrowest sense. He terms the former category long notes and the latter short ones.

«All that remains is to study a position of the hand with respect to the piano enabling the most beautiful sound-quality possible to be achieved with ease, to know how to play long notes and short notes, and to attain boundless dexterity.» (Chopin, *Esquisses pour une méthode de piano*, p.42).

Exercises are to be played:

- Musically;
- Varying them harmonically, melodically, and

rhythmically. Varying the tempo.

- Seeking to integrate the passage into an emotional context.
- Not beginning always with the same ones. Alternating and changing the order;
- Seeking the most appropriate ones for the pupil's artistic and mechanical needs.

The purpose of exercises is not to learn the passages off by heart, but rather to train the hand with a view to turning it into a ductile, docile instrument in the service of the artist's creative will. Exercises, as Tellefsen points out, are a model to be surpassed that will open the doors to interpreting similar passages. Cortot too used to state in the headings of his works «Study not just the difficult passage but also the underlying difficulty, restoring its elemental character», though Cortot used to recommend playing his exercises for one hour every day, while Tellefsen warned of the dangers of routine, mechanical practice and losing one's concentration, in line with Chopin's principles.

Exercises are to be repeated musically, by which we mean with a fully conscious, purposeful attitude as regards the instrument and the music: «I'm playing a crescendo ... I'm playing a diminuendo ... I'm playing legato ... I'm playing staccato from the wrist or from the forearm ...» This striving to achieve a particular sound is gratifying and effective, since it enables one to cope with the difficulties in a work more easily than repetitive, colourless or involuntary practice. It is gratifying because changing the dynamics, the touch and the musical intention as one practices avoids the tedium of robot-like execution. That way one will play the exercises one needs rather than those one is supposed to need. Which means there comes a time beyond which the exercises will no longer prove beneficial. Let us not forget that, at a very high level, exercises become very personal, as we can see in the exercises of Beethoven, Tausig, Liszt, Brahms, Cortot, etc., or in those which one may invent.

Good technique is built on a foundation of constant monitoring through listening, of artistic purpose applied whenever one is practising, and of a number of physical sensations such as freedom and flexibility in the body combined with firmness and solidity in the fingers, hand, wrist, forearm, elbow, upper arm and shoulder. Thus the pupil's first steps are guided by playing pieces he or she knows, such as familiar songs, whether traditional or pop. Technique is a way of facilitating understanding of the complex phenomenon of performing at the instrument and mastering it. Hence technique for its own sake does not exist. In accordance with the principle that technique is a way of solving problems and an end in itself, we offer you these exercises for beginners.

ÍNDICE / ÍNDICE / INDEX

| | |
|--|----|
| Uns mots per als alumnes / <i>Unas palabras para los alumnos</i> / <i>To the pupils</i> | 2 |
| Uns mots per als professors | 3 |
| <i>Unas palabras para los profesores</i> | 4 |
| <i>To the teacher</i> | 5 |
| SECCIÓ 1 / SECCIÓN 1 / SECTION 1 | |
| PORTATO | |
| Portato | 6 |
| Portato-legato | 7 |
| Portato-legato de dues notes / <i>Portato-legato de dos notas</i> / <i>Portato-legato with two notes</i> | 8 |
| Variants / <i>Variantes</i> / <i>Variations</i> | 9 |
| Portato-legato de tres notes / <i>Portato-legato de tres notas</i> / <i>Portato-legato with three notes</i> | 9 |
| Variants rítmiques i dinàmiques de l'exercici anterior / <i>Variantes rítmicas y dinámicas del ejercicio anterior</i> <i>Rhythmic and dynamic variations on the previous exercise</i> | 10 |
| Portato-legato de quatre notes / <i>Portato-legato de cuatro notas</i> / <i>Portato-legato with four notes</i> | 11 |
| Variants / <i>Variantes</i> / <i>Variations</i> | 12 |
| Portato-legato de cinc notes / <i>Portato-legato de cinco notas</i> / <i>Portato-legato with five notes</i> | 12 |
| SECCIÓ 2 / SECCIÓN 2 / SECTION 2 | |
| LEGATO | |
| Legato de tres notes / <i>Legato de tres notas</i> / <i>Legato with three notes</i> | 13 |
| Variants / <i>Variantes</i> / <i>Variations</i> | 15 |
| Legato de quatre notes / <i>Legato de cuatro notas</i> / <i>Legato with four notes</i> | 15 |
| Variants / <i>Variantes</i> / <i>Variations</i> | 16 |
| Legato de cinc notes / <i>Legato de cinco notas</i> / <i>Legato with five notes</i> | 17 |
| Variants / <i>Variantes</i> / <i>Variations</i> | 18 |
| SECCIÓ 3 / SECCIÓN 3 / SECTION 3 | |
| PREPARACIÓ DE LES ESCALES / <i>PREPARACIÓN DE LAS ESCALAS</i> / <i>PREPARATORY WORK FOR SCALES</i> | |
| Si Major / <i>Si Mayor</i> / <i>B Major</i> | 19 |
| Do Major / <i>Do Mayor</i> / <i>C Major</i> | 20 |
| Fa Major / <i>Fa Mayor</i> / <i>F Major</i> | 22 |
| Sol Major / <i>Sol Mayor</i> / <i>G Major</i> | 23 |
| Canvi de posició de la mà / <i>Cambio de posición de la mano</i> / <i>Changing the position of the hand</i> | 25 |
| Pas del polze / <i>Paso del pulgar</i> / <i>Passing the thumb under</i> | 26 |
| Variants / <i>Variantes</i> / <i>Variations</i> | 26 |
| SECCIÓ 4 / SECCIÓN 4 / SECTION 4 | |
| NOTES DOBLES / <i>NOTAS DOBLES</i> / <i>TWO NOTES TOGETHER</i> | |
| Do Major / <i>Do Mayor</i> / <i>C Major</i> | 28 |
| Fa Major / <i>Fa Mayor</i> / <i>F Major</i> | 29 |
| Sol Major / <i>Sol Mayor</i> / <i>G Major</i> | 29 |
| Escalas en terceres / <i>Escalas en terceras</i> / <i>Scales in thirds</i> | |
| Do Major / <i>Do Mayor</i> / <i>C Major</i> | 30 |
| Fa Major / <i>Fa Mayor</i> / <i>F Major</i> | 30 |
| Sol Major / <i>Sol Mayor</i> / <i>G Major</i> | 30 |
| SECCIÓ 5 / SECCIÓN 5 / SECTION 5 | |
| PREPARACIÓ DELS ACORDS / <i>PREPARACIÓN DE LOS ACORDES</i> / <i>PREPARATION WORK FOR CHORDS</i> | |
| Exercici preparatori per als acords / <i>Ejercicio preparatorio para los acordes</i> / <i>Preparation exercise for chords</i> | 31 |

Portato-legato de dues notes / *Portato-legato de dos notas* *Portato-legato with two notes*

Quan es toqui amb les mans juntes, es combinaran les digitacions: a més de l'esmentada, es tocarà:

- a) amb la mà dreta.
- b) amb la mà esquerra; i viceversa.

Cuando se toque con las manos juntas, se combinarán las digitaciones: aparte de la indicada, se tocará:

- a) con la mano derecha.
- b) con la mano izquierda; y viceversa.

When playing with the hands together, fingerings are to be combined: in addition to the fingering printed, play

- a) with the right hand.
- b) with the left hand; and vice versa.

4

| | | |
|----|---|---|
| d) | 4 | 5 |
| c) | 1 | 2 |
| b) | 3 | 4 |
| a) | 2 | 3 |

Canvi de posició de la mà / Cambio de posición de la mano Changing the position of the hand

En les escales i els arpegis, del canvi de posició de la mà habitualment se'n diu pas del polze. En realitat, però, hi ha dos tipus diferents de moviments del polze:

a) El polze **llisca per sota de la mà**, quan la mà dreta ascendeix i quan l'esquerra descendeix.

b) El polze **fa de pivot i la mà passa per damunt del dit**, quan la mà dreta descendeix i quan l'esquerra ascendeix.

Per tant, doncs, els treballarem separatament.

Es començarà amb la realització d'exercicis fora del piano.

Desplaceu el polze en un pla horitzontal d'esquerra a dreta i **viceversa**, mantenint la mà ben relaxada i **els altres dits estirats, però sense tensió**, mirant de tocar amb la punta del polze la primera falange del dit petit, primer poc a poc i després ràpid.

El moviment ràpid, al seu torn, es treballarà de dues maneres diferents, portant sempre la pulsació:

1- Moviment continu ràpid i sense pauses. Compteu i feu **Un-Dos**, d'un extrem a l'altre.

2- Moviment ràpid discontinu del polze, amb parades als extrems, encongint sota la mà (a prop del dit cinc) o estirat. Compteu **un-i-dos-i**: cada mot equival a una semicorxera. Així, el moviment s'ha de fer a la quarta semicorxera.

Un: manteniu el polze estirat; **i**: prepareu el moviment i llanceu el polze cap a l'interior de la mà quan sentiu la semicorxera.

Dos: manteniu el polze encongit sota la mà, a prop del dit cinc; **i**: prepareu el moviment i llanceu el polze cap a la posició inicial, a l'exterior de la mà, quan sentiu la semicorxera.

En las escalas y arpeggios, el cambio de posición de la mano se denomina comunmente paso del pulgar, cuando en realidad hay dos tipos distintos de movimientos del pulgar:

a) El pulgar **se desliza por debajo de la mano**, cuando la mano derecha asciende y cuando la izquierda desciende.

b) El pulgar **sirve de pivote y la mano pasa por encima del dedo**, cuando la mano derecha desciende y cuando la izquierda asciende.

Por ello los trabajaremos separadamente.

Empezaremos realizando ejercicios fuera del piano.

Moved el pulgar en un plano horizontal de izquierda a derecha, y **viceversa**, manteniendo relajada la mano y **los otros dedos estirados, pero sin tensiones**, tratando de tocar con la punta del pulgar la primera falange del meñique primero lenta y después, rápidamente.

El movimiento rápido, a su vez, se trabajará de dos

maneras, llevando siempre la pulsación:

1- *Movimiento continuo rápido y sin paradas. Contad y realizad: **Un-Dos**, de un extremo a otro.*

2- *Movimiento rápido discontinuo del pulgar, con paradas en los extremos, ya sea encogido bajo la mano (cerca del quinto dedo) o estirado. Contad: **un-y-dos-y**; cada palabra equivale a una semicorchea. De este modo, el movimiento se realizaría en la cuarta semicorchea.*

Un: *mantened el pulgar estirado; y: preparad el movimiento y lanzad el pulgar hacia el interior de la mano al oír la semicorchea.*

Dos: *mantened el pulgar encogido bajo la mano, cerca del quinto dedo; i: preparad el movimiento y disparad el pulgar hacia la posición original, en el exterior de la mano, al oír la semicorchea.*

In scales and arpeggios, changing the position of the hand is often referred to as passing the thumb under, when in fact there are two distinct types of thumb movement:

a) *the thumb **slides under the hand** when the right hand is going up or the left hand is going down;*

b) *the thumb **acts as a pivot and the hand passes over the thumb** when the right hand is going down and the left hand is going up.*

Accordingly, we will work on these movements separately.

Start by doing exercises away from the piano.

Move your thumb horizontally from left to right and **viceversa**, maintaining a relaxed hand and **the rest of the fingers straight and untensed**. Now try to touch the bottom part of your little finger with the tip of the thumb, slowly at the beginning and quickly afterwards.

We will work on the fast movement in two ways, always counting:

1- *Rapid continued movement without stops. Count and do: **One-Two**, from one side to the other.*

2- *Rapid discontinued movement of the thumb with stops on either side, pulling it below the hand (near the little finger) or stretching it (outside the hand). Count: **One-and-Two-and**, each word having the length of a semiquaver. In this way, the movement will take place in the forth semiquaver.*

One: *thumb stretched; and: prepare the movement; the thumb snaps towards the interior of the hand on hearing the semiquaver.*

Two: *place the thumb back under the hand near the little finger; and: prepare the movement; the thumb snaps back to the original position outside the hand on hearing the semiquaver.*

Pas de polze / Paso del pulgar / Passing the thumb under

Variants - Per començar:
 Variantes - Para empezar:
 Variations - Start with:

Mà dreta 2 1 2 1
 Mano derecha 3 1 3 1
 Right hand 4 1 4 1
 5 1 5 1

Mà esquerra 1 2 1 2
 Mano izquierda 1 3 1 3
 Left hand 1 4 1 4
 1 5 1 5

d) 1 5 1 5 1
 c) 1 4 1 4 1
 b) 1 3 1 3 1
 a) 1 2 1 2 1

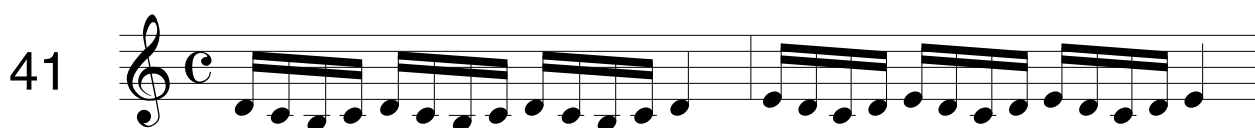


a) 2 1 2 1 2
 b) 3 1 3 1 3
 c) 4 1 4 1 4
 d) 5 1 5 1 5

Continueu de la mateixa manera.
 Continúad del mismo modo.
 Continue in the same way.



Variants / Variantes / Variations



NOTES DOBLES

NOTAS DOBLES

TWO NOTES TOGETHER

Les notes dobles es començaran a treballar tan aviat com el professor constati que el canell és ferm i la mà forta. També caldrà assegurar-se que les falanges no es dobleguin mai. S'ha d'aconseguir, com sempre, la llibertat de tot el sistema dits-mà-canell-avantbraç-braç-espatlla; també s'ha de tenir cura d'esmoreir la caiguda amb la flexibilitat del canell i evitar els cops que produeixen un so sec i desagradable.

«MOLT IMPORTANT: CAL ACONSEGUIR LA SIMULTANEÏTAT DE LES NOTES DOBLES»

Las notas dobles se empezarán a trabajar en cuanto constate el profesor la firmeza de la muñeca y la fortaleza de la mano. Se observará igualmente que las falanges no se doblen en ningún caso. Hay que lograr, como siempre, la libertad de todo el sistema dedos-mano-muñeca-antebrazo-brazo-hombro. También se debe cuidar

el amortiguamiento de la caída con la flexibilidad de la muñeca y evitar los golpes que producen un sonido seco y desagradable.

«MUY IMPORTANTE: SE DEBE CONSEGUIR LA SIMULTANEIDAD DE LAS NOTAS DOBLES»

Such double notes can be approached as soon as the teacher is sure that the wrist is firm and the hand strong. Make sure that the fingers are never bent. Endeavour to achieve, as always, freedom in the entire system formed by the fingers-hand-wrist-forearm-upper arm-shoulder. Take care over damping the touch through flexibility in the wrist. Avoid striking in a way that produces a dry, disagreeable sound.

«VERY IMPORTANT: WORK AT SOUNDING THE TWO NOTES SIMULTANEOUSLY»

Do Major / Do Mayor / C Major

43

c) 5 3
b) 3 1
a) 4 2

a) 2 4
b) 1 3
c) 3 5

mf