

La parte mayor del alfabeto hace la voz q' debe tener el C^o
 para q' puedan tambien la voces y tocar con armonia. Es una
 regla q' se debe observar para q' las cuerdas y la guitarra se
 quien toda su esencia de voz.

Lezaiz

Oración 1^a

Considera alma perdida
 q' en aqueste paso fuerte
 dieron sentencia de muerte
 al Redentor de la vida.

2^a

Advierte lo q' le cuesta
 inorato a tu Criador
 pues por te tu Redentor
 cargó con la Cruz acuestas.

3^a

El q' a los cielos crió
 y a la tierra le dio el ser,
 por tu amor q' quiso caer
 al tercer paso q' dió.

4^a

Considera mal sería
 en tan pequeño amor
 la pena del salvador
 y el martirio de María.

Perdió la ira el Ampar
 cuando dispuso reuera
 q' algo menos padiera
 por q' padiera mas.



El q' luz al mundo dió
 con un semblante sereno
 por estar de sanos llenó
 en un lienzo se imprimió.

Tus culpas fueron la causa
 y el peso q' le dio
 si 2^a vez cayó
 en tu llanto no hayas para

Viacrucis.

8^a

Si a lloran Cristo te enseñan
 y no aprendes la lección,
 o no tienes corazón,
 o serás de bronce o pena.

9^a

Considera quan tirano
 serás con Jesús rendido
 si en tres veces q' ha caído
 no le das una la mano.

10.

A la misma honnertidad
 los vendugos demudaron
 y las llagas renovaron
 oh inhumana crueldad!

11.

En medio de dos ladrones es
 en la Cruz le enarbolaron
 y el cuerpo descoyuntaron
 al clavarle los rayones.

12.

Aquí murió el Redentor
 Jesús; como puede ser
 que tanto amor heque a ver,
 y q' viva el pecador!

13.

Los clavos, ¡que compasión!
 y espinas q' le quitaron
 segunda vez tras pasaron
 de María el corazón.

Llegó al Vócano la luz;
 entra cristiano y sin tasa
 en el sepulcro repara
 los misterios de la Cruz

Tu buena o tu mal estrella
 pende alma de una elección
 o muerte, o resurrección.
 esta elige, y teme aquella.

ESCUELA
de
GUITARRA
por
D. AGUADO.

Segunda Edición, corregida y aumentada.

Propiedad del Autor.

Precio



PARIS

Sonzalez

En Madrid, en la Guitarrerías de ~~San~~ Calle Angostas de Majaderitos.

Imprimé par Maresca Rue St Honoré N° 140.

De

Hace mas de doscientos setenta años que la guitarra (ántes vihuela) está reconocida como instrumento capaz de armonía (*). En todo este tiempo, ha habido sin duda buenos tocadores que prendados de la dulzura de sus voces y del buen efecto de la combinacion de sus sonidos, se aficionaron á ella; pero ciertamente no acertaron á escribir con exactitud lo mismo que tocaban. Buena prueba de esto son las composiciones que tenemos de Laporta, Arizpacochaga, Abreu, mi maestro el llamado P. Basilio (Don Miguel García, Monge Basilio), y otros: por ellas se conoce que sus autores llegaron á ejecutar mucho, y aun á conocer en parte el genio de este instrumento; pero que no fueron tan felices en manifestar en el papel lo que practicaban con sus manos.

De poco tiempo á esta parte, el género de música y el modo de escribirla han variado, y poco á poco se ha llegado á sentar en el papel lo mismo que se ejecuta (esto es, los sonidos expresados con su justo valor). Don Federico Moretti fue el primero que empezó á escribir la música de guitarra de manera que se distinguiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento. Vino despues Don Fernando Sor, y en sus composiciones nos descubrió el secreto de hacer que la guitarra fuese al mismo tiempo instrumento armónico y melódioso. Yo no me considero capaz de dar á entender el mérito de este genio; solo diré que, ademas del buen gusto que caracteriza á su música, está compuesta y escrita de manera, que bien ejecutada, satisface tanto al inteligente que oye, como al que la toca; á aquel con las bellezas de la composicion, y á este no dejándole que desear en cuanto al modo de ejecutarla.

Pero por lo mismo que esta música es tan buena, y tan nuevo el modo de tocarla como corresponde, se hacia necesario un método que la esplicase. No sé si dicho Sor le habrá escrito (por lo menos su publicacion no ha llegado á mi noticia); si esto se efectuase, nada mas necesitaríamos los aficionados.

Su falta me movió á escribir en el año 1819 una *Coleccion de estudios*, cuya edicion se ha concluido hace algun tiempo; pero al publicarlos no tuve presente que seria dificultosa la inteligencia de los mismos en razon de carecer de un método elemental. Hacíase, pues, necesaria una obra que insinuase un camino para la inteligencia de la música moderna de la guitarra, y que al mismo tiempo diese razon de ella.

Desde luego conocí la dificultad de tamaña empresa; pero animado de la pasion que tengo á este hermoso instrumento, y creyendo no debia defraudar á los aficionados de las observaciones que mediante una larga y cuidadosa práctica he reunido acerca de su manejo, me determiné á formar esta *Escuela*. Acaso habré emprendido un plan demasiado vasto, aunque á mi entender, nada hay ocioso en él; pero tal vez estaré equivocado, y por lo mismo espero que los inteligentes disimularán los defectos que pueda haber cometido en su desempeño.

Atendiendo á que una gran parte de los que se dedican á la guitarra son meros aficionados que no quieren ó no pueden gastar su tiempo en aprender el solfeo, he concebido la idea de poderles proporcionar en la guitarra misma este conocimiento tan necesario, puesto que es instrumento de *puntos hechos*. Esplico, pues, los principios de la Música haciendo una aplicacion rigurosa de ellos á la guitarra, cuyos principios juntamente con las reglas relativas al manejo y á ciertas particularidades del instrumento, forman la *primera parte* ó la *teórico-práctica*; en la *segunda*, puramente *práctica*, hay el suficiente número (*). Pisador, Libro de cifra para tañer vihuela; impreso en Salamanca, año 1552.

II

ro de lecciones que conducen por grados al aficionado desde los primeros elementos hasta lo mas difícil que se conoce en el dia. Siendo la guitarra instrumento esencialmente armónico, era necesario dar una idea de los acordes, y esta doctrina ocupa también su debido lugar en la segunda parte. Don Francisco de Fossa, amigo mio y sugeto de gusto y de grandes conocimientos músicos, se ha servido honrar esta escuela rectificando algunas teorías, y completándola con un compendio de reglas para modular en la guitarra, cuyo instrumento le es familiar.

He incluido la mayor parte de los estudios que publiqué en mi Coleccion, y en vez de algunos suprimidos por creerlos poco necesarios, he puesto otros nuevos; pero debo advertir que varios de ellos están esparcidos en la obra, y que en casi todos he alterado la ortografía musical, con el objeto de manifestar en el escrito la mayor exactitud de la ejecucion.

Para que se forme una idea clara del plan de esta obra, voy á presentarle en la tabla siguiente, la que al mismo tiempo podrá servir de índice.

PARTE PRIMERA.

TEÓRICO-PRÁCTICA.

| SECCION PRIMERA. DE LA GUITARRA Y DE SU MANEJO EN GENERAL | Página. |
|---|---------|
| Capítulo I. Denominacion de algunas partes de la guitarra. | 2 |
| Capítulo II. Vibracion de las cuerdas, colocacion de la guitarra, posicion de los brazos, y uso de las manos y dedos. | 5 |
| SECCION SEGUNDA. APLICACION DE LOS ELEMENTOS DE MÚSICA Á LA GUITARRA | |
| Capítulo I. De los sonidos. | 8 |
| Artículo I. Diferencias de los sonidos en general. | 8 |
| II. Escalas. | 8 |
| III. Signos y demas medios para representar los sonidos. | 11 |
| IV. Grados é intervalos. | 15 |
| V. Voces accidentales y sus signos. | 15 |
| VI. Círculo de los tonos. | 17 |
| VII. Uso particular del sostenido, bemol y becuadro. | 19 |
| VIII. Modos. | 20 |
| IX. Escala de la estension de voces de la guitarra. | 25 |
| X. Melodia, Armonía. | 24 |
| Capítulo II. Del tiempo considerado en sí mismo. | 25 |
| Capítulo III. Del tiempo considerado juntamente con los sonidos, y de los signos relativos á esto mismo. | 27 |
| Capítulo IV. Signos de espresion y de adorno. | 31 |
| Capítulo V. De otros signos relativos á la escritura. | 32 |
| SECCION TERCERA. CONDICIONES QUE SE REQUIEREN EN LA GUITARRA, EN EL TOCADOR, Y EN EL LUGAR EN DONDE SE TOCA. | |
| Capítulo I. Circunstancias que se requieren en la guitarra. | 55 |
| Capítulo II. Condiciones relativas al tocador. | 57 |
| Capítulo III. De las condiciones propias del lugar en que se toca. | 59 |

PARTE SEGUNDA.

III

PRÁCTICA.

SECCION PRIMERA. LECCIONES ELEMENTALES.

| | | |
|---------------|---|----|
| Capítulo I. | Lecciones á una voz ó parte sin pasar del 4 ^o traste. | 40 |
| Capítulo II. | Lecciones á dos, tres y cuatro partes sin pasar del 4 ^o traste, excepto en la prima. | 46 |
| Artículo I. | Acordes simultáneos. | 46 |
| | II. Acordes en arpegio. | 48 |
| | III. Acordes en canturia. | 55 |
| | IV. Acordes sucesivos. | 61 |
| | V. De la ceja. | 61 |
| Capítulo III. | Lecciones á dos y mas partes pasando del 4 ^o traste en todas las cuerdas. | 65 |
| | Ligado. | 72 |
| | Apoyatura. | 77 |
| | Mordente. | 79 |
| | Trino. | 79 |
| Capítulo IV. | Calderon cantante. | 80 |
| Adornos. | Sonidos apagados. | 81 |
| | Sonidos producidos por la mano izquierda sola. | 81 |
| | Tambora. | 81 |
| | Imitaciones. | 81 |
| | Armónicos. | 83 |
| Capítulo V. | Modos peculiares de ejecucion. | 86 |
| Capítulo VI. | Ejercicios para agilitar ambas manos. | 86 |

SECCION SEGUNDA. ESPLICACION DE LOS ACORDES.

| | | |
|---------------|---|-----|
| Capítulo I. | Intervalos y sus trastrueques. | 93 |
| Capítulo II. | Del acorde perfecto y de su localidad en la guitarra. | 94 |
| Artículo I. | Del acorde perfecto y sus trastrueques. | 94 |
| | II. Posiciones en cada tono. | 95 |
| Capítulo III. | Acordes disonantes y su localidad. | 98 |
| Artículo I. | Explicacion de la disonancia. | 98 |
| | II. Acorde de sétima. | 98 |
| | III. Acorde de sétima de dominante. | 99 |
| | IV. Armonias fundamentales de un tono. | 101 |
| | V. Acorde de sétima diminuta. | 102 |
| | VI. Acorde de sexta aumentada. | 104 |
| Capítulo IV. | Cadencias. | 105 |

| | | |
|----|--|-----|
| IV | Capítulo V. Ejecucion de las escalas con arreglo á las posiciones. | 107 |
| | Artículo I. Escalas modo mayor. | 107 |
| | II. Escalas modo menor. | 110 |
| | Capítulo VI. Acordes sucesivos. | 111 |
| | SECCION TERCERA. ESTUDIOS. | 112 |
| | SECCION CUARTA. DE LA ESPRESION. | 156 |
| | APÉNDICE. REGLAS PARA MODULAR EN LA GUITARRA | |
| | Formacion de los acordes. | 138 |
| | Sucesion de los acordes. | 138 |
| | Intervalos prohibidos. | 140 |
| | Regla de la octáva. | 141 |
| | Modulacion. | 143 |
| | Suspensiones de la armonia. | 150 |
| | Anticipaciones de la armonia. | 151 |
| | Alteracion de los acordes. | 151 |
| | Bajo pedal. | 152 |
| | Réplicas, imitaciones etc. | 152 |
| | Conclusion. Acompañamientos, preludios. | 153 |
| | Tabla de los elementos de la armonia. | 154 |

Como la enseñanza metódica de la guitarra es todavía una cosa nueva, la esperiencia decidirá si he acertado ó no en el orden de las materias en la presente obra, y sobre esto oiré con gusto las observaciones que se sirvan hacerme los inteligentes. De todas maneras, para que el principiante pueda satisfacer lo mas pronto posible sus vivos deseos de tocar, despues de haberse hecho cargo de las secciones primera y segunda de la primera parte, podrá pasar á la práctica, y luego que sepa las lecciones primeras hasta la 15 inclusive del capítulo I, continuará estudiando las restantes alternativamente con las del capítulo II, procurando siempre no pasar de una leccion á otra sin tener bien sabida la anterior. Todo esto debe quedar confiado á la prudencia y direccion del maestro. Este mismo podrá señalar el momento en que el principiante deba enterarse de lo contenido en la seccion tercera de la primera parte, y con particularidad, la ocasion oportuna de que el discípulo aprenda á templar la guitarra.



Dess. par Bréguet.



Parte Primera

TEÓRICO PRÁCTICA

1.º La guitarra es capaz de dar una serie de sonidos músicos de suficiente duracion, y de mayor ó menor intension ó fuerza. Vamos à estudiar el modo de producirlos, de hacerlos durar, y de darles varios grados de vigor y suavidad, aplicando al mismo tiempo las reglas de la Música à este instrumento. *Guitarra y Música aplicada à ella*: tal es el objeto complicado de esta primera parte, la que dividiré en tres secciones: en la primera hablaré del manejo de la guitarra en general en la segunda espondré los elementos de la Música peculiares de ella, y en la tercera trataré de algunas circunstancias que deben concurrir para sacar el mayor partido de este instrumento.

SECCION PRIMERA.

DE LA GUITARRA Y DE SU MANEJO EN GENERAL.

2. Sin conocer los nombres de algunas partes de la guitarra, seria imposible formar idea de su colocacion, y del uso de los brazos, manos y dedos: por tanto ántes de hablar de esto, voy à manifestar los nombres de las mas principales del instrumento.

CAPITULO PRIMERO.

Denominacion de algunas partes de la guitarra.

3. Las partes mas notables de la guitarra à primera vista son: una *caja* hueca, que en una de sus caras tiene un agujero, y un *mango* sólido pegado à dicha caja.

4. Supongamos la guitarra en una situación vertical según su mayor longitud, y vista de frente, por la cara del agujero, como indica la figura 1.^a (lámina 1.^a). En esta posición llamo mitad ó parte derecha é izquierda á las opuestas del que la mira (A N K I H, *mitad derecha*; A B E G H, *mitad izquierda*), y asimismo doy el nombre de *parte anterior* á la del agujero, y *posterior* á su opuesta.

5. En la caja debemos notar: 1.^o la *tapa* ó sea la tabla del agujero llamado *boca* ó *tarraja*: 2.^o el *puente* O P, cuya cara interna mira á la boca, y la esterna corresponde á la parte inferior del instrumento: 3.^o el *aro derecho* L K J I H que circunscribe la parte lateral de la caja, formando en su dirección tres *curvaturas*, dos cóncavas y una cóncava: L K J es la *curvatura menor*, J L H la *mayor*, K J I la *cóncava*: 4.^o el *aro izquierdo*, opuesto al referido y de igual figura: 5.^o el *suelo* ó sea la tabla posterior: y 6.^o los *bordes* anterior y posterior de los aros, es decir, el primero unido á la tapa, y el segundo al suelo.

6. En el mango tenemos que observar: 1.^o la *cabeza* M N A B C, que forma un ángulo con el resto del mango, y tiene seis ó mas agujeros: 2.^o las *clavijas* ó *piecitas* de madera colocadas en los agujeros de la cabeza: 3.^o el *mástil* M L D C, resto del mango desde la cabeza á la caja, plano por delante y convexo por detras: 4.^o la *cejuela* M C, ó *piecita* de madera ó marfil, en la cual se advierten varias muescas en dirección vertical.

7. Desde la cejuela á la boca hay una serie de diez y siete ó mas espacios, divididos unos de otros por otras tantas piezas lineales, horizontales y paralelas, de metal ó de otra materia dura, cuyas piezas se llaman *divisiones de los trastes*. Cada uno de dichos espacios tiene el nombre de *traste*, denominandose primero el inmediato á la cejuela, segundo el que sigue, y así sucesivamente hasta el último próximo á la boca.

8. Esta serie de trastes, cuya longitud va disminuyendo proporcionalmente desde la cejuela á la boca, se llama *diapason*, y la chapa de madera en que están colocadas las divisiones, *sobrepuento*.

9. Desde el puente á las clavijas, apoyando en las muescas de la cejuela se extienden seis *cuerdas* (como se ve en la guitarra de la figura 2.^a lámina 1.^a) denominadas *prima*, *segunda*, *tercera*, *cuarta*, *quinta*, y *sesta*, principiando á contar por la parte del aro izquierdo: la cuarta, quinta y sesta se llaman tambien *bordones*.

10. Cada una de las cuerdas forma un *orden*, y por eso se llama guitarra de seis, de siete ó de cinco órdenes, según el número de las que tenga. Aquí hablaré siempre de la guitarra de seis órdenes, que es la mas comun.

11. Se dice que la *guitarra* está *sencilla* cuando hay una sola cuerda en cada orden, lo que sin duda es preferible; mas si en cada uno hubiese dos, aunque la prima esté sencilla, como sucede comúnmente, entonces la *guitarra* está *doble*.

CAPITULO II.

Vibración de las cuerdas, colocación de la guitarra, posición de los brazos y uso de las manos y dedos.

12. Si herimos ó pulsamos una cuerda de la guitarra, puesta en cierto grado de tensión, da vibraciones, y mientras duran estas se oye un sonido, el cual cesa cuando la cuerda deja de vibrar.

13. Dicha cuerda sigue dando vibraciones mientras se mantengan fijos los dos extremos de su parte vibrante; si falta uno de ellos cesa el sonido, porque deja de vibrar la cuerda.

14. Si vibra toda la porcion de la cuerda comprendida entre el puente y la cejuela, que es lo que llaman *cuerda al aire*, sus dos puntos de apoyo son los mismos puente y cejuela. Pero si se pone un dedo sobre la cuerda de manera que esta quede apoyada sobre una de las divisiones de los trastes, que se llama *cuerda pisada*, entonces se disminuye la longitud de la parte vibrante, y sus dos puntos de apoyo son en este caso la division del traste pisado y el puente.

15. De esto resultan algunas reglas esencialisimas, cuales son las siguientes:

REGLA PRIMERA. *El dedo apoyado ha de mantener fija la cuerda con la fuerza necesaria, para que no cesen sus vibraciones hasta que corresponda.*

REGLA SEGUNDA. *Esta fuerza ha de ser constante, igual y suficiente todo el tiempo que debe vibrar la cuerda.*

REGLA TERCERA. *Para que cese el sonido bastará impedir las vibraciones.*

Conviene tener muy presentes estas tres reglas, porque son las bases fundamentales para tocar bien la música de guitarra.

16. Las seis cuerdas de la guitarra, ya pulsadas al aire, ya pisadas, dan diferentes sonidos. El oficio de pisarlas pertenece á los dedos de la mano izquierda, y el de pulsarlas á los de la derecha. Para esto es necesario colocar el instrumento de una manera ventajosa, la que sin duda será aquella que ambas manos tengan entera libertad para sus respectivos usos, reuniendo al mismo tiempo la circunstancia de que el cuerpo se halle en una actitud airosa y natural. Mi experiencia me ha presentado como muy ventajosa la colocacion que representa la figura 2.^a de la lámina 1.^a, cuyos puntos menores son los siguientes.

17. *Colocacion de la guitarra.* Sentado el tocador en una silla de asiento algo ancho, dejará su lado derecho un espacio suficiente para apoyar sobre él (*) la curvatura mayor del aro izquierdo de la guitarra (2.5), y al mismo tiempo la sujetará con el antebrazo derecho por la parte superior de la curvatura mayor del aro opuesto, de modo que con este solo medio quede bastante asegurado con poca ó ninguna necesidad del auxilio de la mano izquierda, la cual ha de quedar libre para correr sin embarazo por el mástil (2.6). Este último estará mas ó menos elevado en direccion oblicua y generalmente hablando su inclinacion deberá ser de 35 á 40 grados. Dando al mástil mayor ó menor inclinacion, resultaria un perjuicio para el uso expedito de la mano izquierda, y alguna incomodidad para el brazo del mismo lado. Los que hayan oido á D.ⁿ Fernando Sor se acordarán de que solia generalmente apoyar la parte cóncava E. F. de la guitarra (lámina 1.^a) sobre el suelo izquierdo, y sobre el derecho el punto H, union de los aros. No obstante el respeto que tengo

(*) Para evitar el roce y asegurar mas la guitarra acostumbro á poner un pañuelo en el punto de su apoyo, aunque conozco que esto perjudica á las voces del instrumento. Estas podrian aumentarse apoyandole sobre una cajalca construida á proposito, en cuya cara superior hubiese una pieza á que pudiera adaptarse parte de la curvatura mayor del aro izquierdo.

todo lo que dimana de sugeto tan extraordinario, diré que me parece mas ventajoso el modo que indico, pues bastando el peso del brazo para sugetar el instrumento, los dedos emplean toda su fuerza muscular en la ejecucion, y puedo asegurar que cuantos han adoptado mis ideas en esta parte han logrado buenos resultados. El cuerpo ha de estar naturalmente recto, como tambien la cabeza, la cual no se ha de torcer ni dirigir á mirar los movimientos de la mano izquierda.

Sobre esto conviene tener presente, que en lo sucesivo se necesita la vista para mirar al papel, y por consiguiente los dedos no solo deben acertar las cuerdas, sino tambien el traste en que las han de pisar. Es casi imposible ejecutarlo asi á los principios, y si bien se puede permitir al principiante que en las primeras lecciones mire donde pone los dedos, sin alterar en nada la colocacion de la guitarra, tambien es necesario que se habitúe cuanto antes á atinar las cuerdas sin mirarlas.

18. *Brazo derecho y su mano.* Este brazo ha de mantener firme la guitarra, pero sin oprimir la demasiado, y sujetandola casi solo con su propio peso, despues de puesto naturalmente sobre el aro; asi se consigue no perder la libertad en el manejo de los dedos. El codo quedará libre á tres ó cuatro dedos de distancia del borde posterior del aro (§. 5), y el brazo se dirigirá oblicuamente desde la curvatura mayor del aro derecho hasta el borde anterior y curvatura cóncava del mismo; siendo tal su posición, que la mano llegue sin violencia á tocar con las puntas de sus dedos las seis cuerdas junto á la boca de la guitarra.

19. La posición que acabo de indicar es muy á proposito para que los dedos de la derecha puedan pulsar las cuerdas con la debida fuerza, y para que adquieran el hábito de ejecutar grandes y rápidos movimientos, sin que por esto apenas sea necesario mover la mano.

20. De ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño, ni ninguno de los otros, pues la mano ha de estar libre y del todo suelta.

21. Los guitarristas no estan conformes sobre si se debe tocar con uñas ó sin ellas. Por mi parte soy de dictamen que para sacar mas y mejor tono, ó lo que en este caso es lo mismo, mas y mejor sonido, convendrá tocar con uñas, pero con las condiciones siguientes: 1.^a las uñas han de ser flexibles, es decir, ni muy blandas ni muy duras; 2.^a se han de usar pulsando las cuerdas oblicuamente segun la posición indicada para la mano (§. 18), tendiendo el dedo que las hiera cuanto sea compatible con la fuerza que se ha de emplear, no agarrandolas, sino haciendo que se deslice la cuerda por el interior de la uña, habiendo antes tocado en la yema (acaso en esto estriba el que haya pocos que hieran sin tener uña); 3.^a para conseguir esto las uñas deberán tener una longitud proporcionada, pues las muy largas impiden la agilidad, y las muy cortas no dan lugar á suavizar el sonido por medio de aquel desliz.

22. No se me oculta que habrá muchas personas que no quieran ó no se acomoden á llevar uñas, y aun á tocar con ellas; pero si prescinden de las ventajas que acabo de indicar, en este caso

los dedos deberán herir la cuerda según he manifestado en la condicion 2.^a del § 21, y solo con la porcion de yema precisamente necesaria, con tal que el sonido que resulte no sea debil.

23. ¿Pero cuál es la cantidad de fuerza que se debe comunicar á la cuerda? Dificil es responder á esta pregunta. Sin embargo creo que me podré dar á entender, en cuanto cabe, con lo que voy á decir: si la fuerza es demasiada, el sonido sale áspero y desagradable: si es poca, resulta un sonido debil, de corta duracion y nada brillante: entre estos dos extremos hay una porcion de términos medios de que resulta un sonido que está dentro de los limites de lo agradable, y este es justamente el que se desea. No obstante hay cierto sonido lleno de vigor, de animacion, de dulzura, de....; á la verdad esto se oye y no se explica.

24. *Brazo izquierdo y su mano.* Por mas que los dedos de la derecha pulsen bien las cuerdas, si los de la izquierda no las pisan como corresponde, los sonidos nunca serán como deben ser. Los officios de ambas manos son recíprocos, de manera que faltando una de ellas á su deber, aunque la otra desempeñe bien su cargo propio, el efecto no será el que se desea. Coloquemos, pues, el brazo izquierdo, para que su mano pueda pisar las cuerdas con la libertad, fuerza y agilidad competente, que es á lo que se reduce todo su officio.

25. Determinada ya la posicion de la guitarra (§. 17), se fijará con fuerza la articulacion de las últimas falanges del dedo pulgar sobre la linea media longitudinal de la parte posterior del mástil: el codo no se desviará mucho del cuerpo: la mano se inclinará un poco hácia los trastes por el lado del dedo pequeño, y sus cuatro dedos índice, medio, anular y pequeño deberán estar separados ó bastante abiertos, de modo que alargando el último hasta el quinto traste, apenas se mueva la mano.

26. Esta posicion dará el competente tiro á la misma para llegar facilmente con su dedo chico á pisar todos los bordones cuando pueda ofrecerse; lo que no se conseguiría con facilidad, si el pulgar abrazase toda la anchura de la parte posterior del mástil.

27. Los cuatro dedos de esta mano despues de estar casi paralelos á los trastes, pisarán las cuerdas con gran firmeza, poniendose tan arqueados, que su última falange venga á caer perpendicularmente sobre la cuerda pisada, de modo que apoyen solamente la punta. Es claro que estos dedos pueden hacer mucha fuerza en virtud de la accion del pulgar que comprime el mástil por su parte posterior. Teniendo cuidado de arquear los dedos, no podrán estos impedir la vibracion de las cuerdas inmediatas.

28. He dicho que los dedos deben estar arqueados, mas de ningun modo la mano, la cual si lo estuviese, haría mala figura, y su posicion viciosa impediría comunicar á los dedos la fuerza competente.

Supuesta la colocacion de la guitarra, brazos y manos, resumamos todo lo dicho en el presente capítulo, sentando los principios relativos á la ejecucion en general.

29. *Las cuerdas vibran ó dan sonidos en virtud del impulso comunicado por los dedos de*

la mano derecha, y generalmente hablando, de la firmeza con que las sujetan los de la izquierda.

30. La concurrencia de ambas manos es necesaria para el sonido: la derecha produce las vibraciones, y la izquierda las sostiene ó prolonga; así pues, el oficio de la primera respecto de cada sonido es instantáneo, y el de la otra, teniendo que sostener las vibraciones, dura mas ó menos tiempo.

31. La cuerda ha de ser pisada por la izquierda en el momento mismo que la derecha le comunique el impulso, lo que constituye una estrecha correspondencia de acción entre ambas manos.

32. La fuerza que haga la izquierda nunca será demasiada, pero la de la mano que da el impulso ha de ser tal, que produzca sonidos claros, brillantes y fuertes sin llegar á ser ásperos; y claros y suaves, sin que degeneren en débiles, ambas cosas en los casos correspondientes.

33. Los dedos de ambas manos deben acostumbrarse á hacer grandes movimientos para llegar á adquirir mucha agilidad con absoluta independencia unos de otros.

34. Al mover los dedos de la derecha se ha de evitar cuanto se pueda el movimiento de la mano, y esta no se ha de apoyar sobre la tapa.

35. Todos los dedos de la derecha servirán para la pulsación, bien que rara vez el pequeño.

36. Al pulsar dos ó mas cuerdas juntas, los dedos lo han de hacer en un mismo instante.

37. La izquierda ha de bajar y subir por el mástil, teniendo cuidado de llevar los dedos separados y abiertos, en términos de que sus cuatro puntas correspondan á cuatro trastes consecutivos, sean los que fueren, procurando que los dedos que no pisan se mantengan sin engorgerse, especialmente el pequeño, y que los que pisan no impidan la vibración de las cuerdas inmediatas.

38. En general se impedirán las vibraciones levantando los dedos de la izquierda, ó aplicando á las cuerdas los de la derecha.

SECCION SEGUNDA

APLICACION DE LOS ELEMENTOS DE MÚSICA A LA GUITARRA

39. Cuanto he dicho en el capítulo anterior se reduce á producir sonidos y, á manifestar los medios para que duren por algun tiempo. Estas dos circunstancias, á saber, sonidos y tiempo, son ambas esenciales en la Música, puesto que esta se compone de sonidos arreglados exactamente á cierta medida de tiempo.

40. Ambas cosas van siempre unidas en la práctica; mas nosotros para estudiarlas bien, haremos una abstracción, y consideraremos por separado: 1.º todo lo relativo á los sonidos: 2.º todo lo relativo al tiempo. Una vez enterados de estos dos puntos esenciales, cada uno de por sí, será facil reu-

niros luego; método que me proporcionará la claridad con que deseo darme á entender.

41. Pero no puedo menos de advertir, que no me propongo formar aquí unos elementos generales de Música y sí solamente hacer una aplicación particular de ellos á la guitarra. En consecuencia espondré aquellas ideas que crea necesarias para el desempeño de mi objeto; aunque si bien se repara, la Música siempre es una y sigue las mismas reglas, ya se aplique á la voz humana, lo que constituye el canto ó la *Música vocal*, ya á los instrumentos de cuerda, de aire etc, en cuyo caso se llama *Música instrumental*: la diferencia en todas estas circunstancias consiste solo en las varias modificaciones que por precisión han de resultar de la naturaleza particular de cada una de las voces é instrumentos.

42. Además, en esta sección no solo debemos estudiar el sonido y el tiempo en sí mismos, sino que también es preciso dar á conocer los signos que los representan por escrito, y así tendré que hacer varias divisiones para explicar cada cosa por separado.

CAPITULO PRIMERO .

De los sonidos .

ARTICULO PRIMERO . *Diferencias de los sonidos en general .*

43. Los sonidos de la guitarra se diferencian unos de otros únicamente por su mayor ó menor elevación; de aquí la distinción de ellos en *graves* y *agudos*, es decir, bajos y altos, cuya denominación es relativa, pues es claro que un mismo sonido será grave respecto de otro mas alto, y agudo con relación á otro mas bajo que él .

44. Pasemos á formar una idea práctica de esto en la cuerda segunda (2.^o), única que vamos á estudiar por ahora, pues en ella se encuentran todas las circunstancias necesarias para la doctrina que voy á presentar .

45. Pisada dicha cuerda con el índice en el traste 1.^o, luego en el 2.^o, sucesivamente en el 3.^o, 4.^o, 5.^o etc hasta el último, resultará en cada traste un sonido diferente, que caminará hácia lo agudo; y si hacemos esta operación á la inversa, es decir, empezando por el traste inmediato á la boca de la guitarra, y pasando sucesivamente por todos ellos hasta el primero, resultarán los mismos sonidos de antes, pero caminando hácia lo grave. Igualmente el sonido de la cuerda pisada, por ejemplo, en 5.^o traste, será grave respecto de la cuerda en 6.^o, 7.^o, 8.^o, etc, y agudo con relación al sonido de la cuerda en 4.^o, 3.^o, etc .

46. Para no confundirnos en los términos me valdré de la expresión *adelante* cuando el movimiento de la mano izquierda se dirija hácia el puente; y *atrás* en el movimiento inverso. He elegido estas expresiones para que las palabras bajar y subir se entiendan únicamente de los sonidos .

ARTICULO II. *Escalas.*

47. Todas estos sonidos y otros muchos que por un método semejante pudieramos figurarnos en dife-

rentes cuerdas, aunque á primera vista parezcan muy numerosos y difíciles de comprender, sin embargo están clasificados y reducidos en virtud de sus mútuas relaciones á un sistema bastante sencillo. Consiste este en dividirlos por series que se llaman *escalas*, compuestas de un número determinado de sonidos: sea por ejemplo, pisando la cuerda referida en el traste 1.^o, 2.^o, 3.^o, 4.^o, 5.^o, 6.^o, 7.^o, 8.^o, 9.^o, 10.^o, 11.^o, y 12.^o, resultará una serie de sonidos; y continuando desde el traste 13.^o inclusive en adelante, principia otra serie, que podemos figurarnos compuesta de otras tantas voces, suponiendo que la guitarra tuviese el correspondiente número de trastes.

48. *Escala cromática*. Cada una de dichas series que proceden siempre de un traste á su inmediato, se llama *escala cromática*. Los elementos de que se componen son los mas sencillos de la guitarra, pues entre un traste y su inmediato no es posible hacer ningun otro sonido, excepto algunos armónicos de que hablaré en la parte práctica.

49. En la Música se llama *intervalo* la distancia que hay de un sonido á otro. Asi pues, el menor intervalo de la guitarra es el elemento indicado (§. 48), el cual se distingue con el nombre de *semitono*.

50. A pesar de que la longitud material de los trastes es respectivamente desigual; sin embargo los semitonos que dan, se consideran como iguales en la Música y por consiguiente la igualdad es relativa á los sonidos, y no á la longitud de los trastes.

51. Pero para que esta escala cromática conste siempre de doce intervalos, es necesario llegar hasta el traste 13.^o, ó sea el sonido décimotercio; pues asi es como únicamente se espresa el duodécimo intervalo, cuyo sonido es á un mismo tiempo el ultimo de la escala grave y el primero de la aguda.

52. *Escala diatónica*. He presentado la escala cromática (§. 47 y 48), porque es la que consta de los elementos mas sencillos en la guitarra y ahora se entenderá con facilidad la formación de la escala diatónica, verdadero fundamento de la música moderna.

53. He dicho que el intervalo de un semitono consistia en la diferencia de un solo traste. Ahora bien, si esta diferencia es de dos, por ejemplo, del 1.^o al 3.^o, entonces el intervalo es de un tono.

54. La escala diatónica consta de tonos y semitonos, cuyos sonidos son las voces de la Música reducidas á siete, y llamadas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

55. La idea práctica de esto se ve ejecutando lo contenido en la tabla siguiente:

| | | | | | | | | | | |
|----------------|---|-----------------------------|-----------------|-----------------|---------------------|-----------------|-----------------|------------------|------------------|---------------------|
| | } | <i>Trastes</i> | 1. ^o | 3. ^o | 5. ^o | 6. ^o | 8. ^o | 10. ^o | 12. ^o | 13. |
| GUERDA SEGUNDA | | <i>Voces</i> | Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si | do |
| | | <i>Intervalos</i> | tono | tono | semit. ^o | tono | tono | tono | tono | semit. ^o |

56. Estas voces, segun el orden que tienen en la sobredicha escala, se distinguen tambien con los nombres genéricos de *primera ó tónica, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, sétima y octava*; pero nótese que los nombres Do, Re, Mi, etc. son los propios y constantes de las voces, y que los de primera, segunda, tercera, etc son generales, variables y relativos á los intervalos.

57. La octava voz do tiene el mismo caracter que la primera Do, pues es una repetición de ella, con la diferencia de ser un doble mas aguda; y aunque dicha octava sea la primera de otra serie, es preciso espresarla por cuanto completa el intervalo que hay entre ella y la sétima, segun lo dicho §. 51.

58. Resulta, pues, que la escala diatónica consta de cinco tonos y dos semitonos, los que efectivamente pueden resolverse en los doce semitonos de que se compone la escala cromática.

59. Los dos semitonos de la escala diatónica caen precisamente, el primero entre la tercera y la cuarta, y el segundo entre la sétima y la octava.

60. La misma escala puede dividirse en dos mitades perfectamente iguales llamados *tetracordos*, palabra griega que significa *cuatro cuerdas*, Esta division se hace de la manera siguiente.

| | | | | |
|----------------------------------|------|------|----------|----------|
| Tetracordo 1. ^o . . . | Do | Re | Mi | Fa . . . |
| Tetracordo 2. ^o . . . | Sol | La | Si | do . . . |
| | tono | tono | semitono | |

Es evidente la igualdad de estas dos partes, en las que por medio de la division, hemos quitado el tono que habia entre la cuarta y la quinta.

61. En estos dos caracteres (§ 59 y 60) consiste la esencia de la escala diatónica llamada *mayor*, á diferencia de otra conocida con el nombre de *menor*, de que hablaré en su lugar.

62. El principiante ha de fijar mucho la atencion en los ocho trastes que dan las voces de la escala diatónica y para el conocimiento de ella la estudiara observando las reglas siguientes.

Primera. Aprenderá de memoria los números correspondientes á los trastes, á saber: 1.^o, 3.^o, 5.^o, 6.^o, 8.^o, 10.^o, 12.^o, y 13.^o.

Segunda. Igualmente aprenderá á decir de seguida y sin titubear, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, y luego al revés do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do; esto por de pronto recitándolo sin canto.

Tercera. Pasará á ejecutar estas voces en los correspondientes trastes de la guitarra, poniendo los dedos de la mano izquierda con el mismo orden que se espresa en el ejemplo siguiente. (+)

| | | | | | | | | |
|---------------------|--------|--------|--------|-------|---------|--------|--------|----------|
| + . . . Voces . . . | Do. | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si | do |
| Dedos . . . | índice | anular | índice | medio | pequeño | índice | anular | pequeño. |

Hará estas voces en la guitarra con la mayor exactitud y los mismos dedos que van indicados, le proporcionarán el conocimiento de los trastes.

Cuarta. Luego que haya llegado subiendo al do agudo, procurará repetir los mismos sonidos bajando, y poniendo en cada uno de los trastes el mismo dedo que ántes, limitándose á conocer perfectamente por el oído todos estos ocho sonidos, é imprimiendo en su memoria la canturia que forman tanto al bajar como al subir.

Quinta. Después los repetirá practicándolos en la guitarra y dando á cada uno su nombre propio al tiempo de ejecutarle.

Sesta. A consecuencia procurará entonar con su voz los mismos sonidos al paso que los vaya ejecutando en la guitarra, y para mayor facilidad dividirá la escala diatónica en dos partes iguales, segun se ha dicho en el §. 60, y por consiguiente parandose en el Fa, y ejecutando luego la segunda mitad.

(+) Podrá tocarse esta escala con los dedos índice ó medio de la mano derecha.

Sétima. Aprenderá la relacion mas importante por ahora, cual es la de conócer y ejecutar con su voz la diferencia que hay del do agudo al Do grave, y al reves, pues este conocimiento es necesario para aprender á templar.

63. *Escala tendida.* Pasando á la segunda serie de sonidos, que como he dicho (§.51) empieza en el traste 13.^o, y suponiendo que la guitarra tuviese veinte y cinco trastes, resultaria una nueva escala con iguales nombres y relaciones que la primera, los que espresaré con letras minúsculas en la siguiente tabla.

| | | | | | | | | | | |
|----------------|---|----------------------|------------------|------------------|---------------------|------------------|------------------|------------------|---------------------|------------------|
| CUERDA SEGUNDA | { | Trastes | 13. ^o | 15. ^o | 17. ^o | 18. ^o | 20. ^o | 22. ^o | 24. ^o | 25. ^o |
| | | Voces | do | re | mi | fa | sol | la | si | do |
| | | Intervalos | tono | tono | semit. ^o | tono | tono | tono | semit. ^o | |

64. Las relaciones de esta nueva escala diatónica mas aguda que la anterior, son las mismas que antes indiqué (§. 58, 59, y 60): consta en efecto de cinco tonos y dos semitonos con igual orden que en la primera, y ademas puede dividirse como ella en las dos mitades ó tetracordos iguales.

65. Ahora bien, si subiendo hemos formado una segunda escala de ascenso, tambien podriamos componer otra tercera, cuyo principio queda indicado por la voz do; y á la inversa, bajando desde este do sucesivamente por todas las voces podriamos continuar otra nueva escala de descenso diciendo do, si, la, sol, fa, mi, re, do, Si, La, Sol, etc.

66. En consecuencia la escala asi tendida, segun la hemos imaginado será: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, etc.

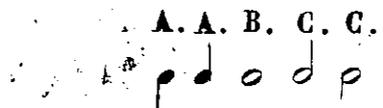
67. De esta suerte despues de una escala se puede repetir otra sucesivamente mas aguda, y luego otra y otra hasta donde lo permita el instrumento. La guitarra de diez y siete trastes y de seis ordenes no admite mas que tres escalas diatónicas y media, ó cuarenta y dos semitonos como se verá mas adelante.

68. Ahora conviene notar, que la cuerda segunda pisada en el primer traste da el Do, y al aire da el SI, segunda voz de la escala de descenso desde dicho Do.

El principiante no debe pasar de aquí sin un conocimiento exacto de la escala diatónica.

ARTICULO III. *Signos y demas medios para representar los sonidos.*

69. Los signos representativos de los sonidos se llaman *notas*. La forma de estas se reduce á un punto grueso todo negro y acompañado de una cola, ó á un punto blanco, semejante á un cero, con cola ó sin ella; AA son dos notas de puntos negro con cola; B es un punto blanco sin cola; y CC son dos con ella.

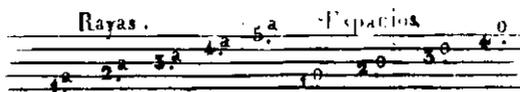


70. La figura diferente de cada nota tiene un objeto especial que no nos pertenece estudiar ahora: de todas sus partes la única que debemos considerar aquí es el punto, sea negro ó blanco, por

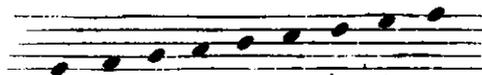
cuanto es el signo representativo del sonido, y así me valdré de los puntos aislados.

71. Dije en el §. 45, que los sonidos se diferencian unos de otros por su mayor ó menor elevacion, y tambien hemos visto §. 55, que las voces de la escala diatónica forman como una especie de *grados*, de los cuales Do Re es el primero. En efecto, Do es el principio del grado y este se termina en Re de manera que aunque hay dos voces, el grado es uno solo. En consecuencia, la escala diatónica constará de ocho voces y de siete grados.

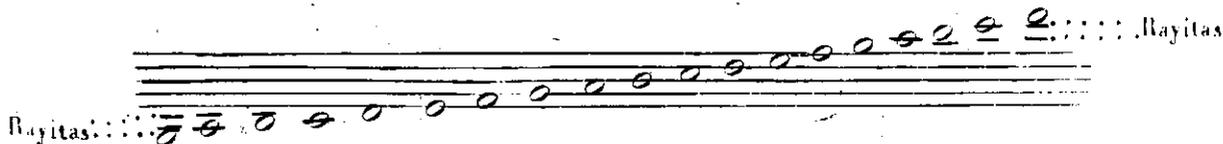
72. Para denotar la diferencia de unos grados á otros, los músicos se valen de la *pauta ó pentagrama* que consta de cinco rayas y cuatro espacios.



73. Es claro que el punto colocado, ya sobre una raya, ya en un espacio, representará un sonido de diferente grado; y así con la distinta posición de los puntos se podrá formar una serie de grados.

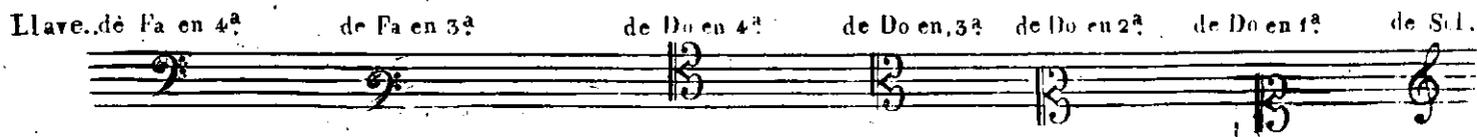


74. Con estas cinco rayas y cuatro espacios no es posible figurar mas de nueve grados, lo que sería insuficiente para expresar las voces de la escala tendida del §. 66. Mas esto se consigue añadiendo por encima y por debajo de la *pauta* unas líneas de corta estension, paralelas á ella, que se llaman *rayitas, rayas accidentales ó suplementarias*, las cuales se van multiplicando segun lo exige la necesidad y de esta suerte proporcionan una nueva gradacion de espacios y de rayas.



Así pudieramos continuar añadiendo hasta cierto punto mas y mas rayitas que nos darian una larga serie de grados para expresar las voces de la escala diatónica tendida.

75. Pero cuál de estos puntos es el signo representativo de Do? Esto no se puede determinar sin otro nuevo signo que se llama *clave ó llave*, porque todo punto en el pentagrama puede representar á cada una de las siete voces de la escala diatónica segun sea distinta la llave y por lo mismo hay siete de estas en la Música, que son las expresadas en la figura siguiente.



76. Lo primero que se debe mirar en un escrito de Música es la llave, que por lo mismo se escribe antes de todo. Si la llave es de Fa en cuarta, denota que el punto colocado en la cuarta raya representa á la voz de la escala diatónica llamada Fa; si la clave es de Sol, indica que el punto puesto sobre la segunda raya, donde se supone sentada esta llave, es Sol; y así de todas las demas.

77. Ahora bien, como las siete voces de la escala diatónica se suceden unas á otras con un orden constante, á saber, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, y luego se vuelve á repetir do, re, mi, fa, etc, resulta, que determinado cualquiera de los puntos que representan á dichas voces, sabremos ya el que corresponde á cada una de las demas. En efectó, si la llave es, por ejemplo, de Do en primera, sabemos ya por esto mismo, que el punto en la primera raya es Do, y de consiguiente el del primer espacio será Re, el de la segunda raya Mi, etc, y así sucesivamente.

78. En la figura que sigue se ve la misma voz Do, representada en las siete llaves, variando de situacion con respecto al pentagrama en cada una de ellas. Fijada esta voz Do, será facil inferir la posicion de los puntos correspondientes á todas las demas.

ombres de las voces humanas. Bajo Baritono Tenor Contralto Medio-tiple Tiple Alto-tiple.

79. Las siete llaves tienen distintos usos en la música, y el conocimiento de todas ellas es preciso á los que se dedican á esta profesion. Ademas, considerándolas por el orden que tienen en la figura anterior, las dos de Fa sirven para las voces humanas llamadas *bajo* y *baritono*, las cuatro de Do para el *tenor*, *contralto*, *medio tiple* y *tiple*, y la de Sol para el *alto tiple*. La Música instrumental tambien se escribe con distintas llaves, segun fuere mas ó menos grave el instrumento; por ejemplo, la llave de Fa en cuarta para el bajo, y la de Sol para el violin.

80. La llave adoptada generalmente para la guitarra es la de Sol, y por lo mismo me conformaré con el uso, aunque pudiera adoptarse otra mas propia, cual es la de Do en tercera (*).

ARTICULO IV. Grados é intervalos.

81. En la escala diatónica hay grados é intervalos. Para conocer la diferencia entre unos y otros, conviene señalar cuales sean los puntos que corresponden á las voces de la escala que hemos hecho en la cuerda segunda, que son como se ve en la figura siguiente.

Cuerda segunda. Trastes 1 3 5 6 8 10 12 13

Do Re Mi Fa Sol La Si do

tono tono semitono tono tono tono semitono

82. De cada una de estas voces á su inmediata hay un grado segun lo dicho §.71 y siguientes.

83. La misma escala diatónica consta de siete intervalos, cinco de tono y dos de semitono. Esta diferencia no se nota en el escrito pero sí en la guitarra. Efectivamente, en la pauta el Mi ocupa el

(*) Esto se funda en que comparada la voz media del violin con la de la guitarra, la de esta se halla una octava mas baja que la de aquel.

cuarto espacio y el Fa está sobre la quinta raya, y este intervalo en la guitarra se ejecuta del 5º al 6º traste su inmediato. Mas no sucede así con respecto al Re Mi: el intervalo de estas voces en el instrumento es de dos trastes, aunque en la pauta el Mi está en el espacio inmediato a la raya del Re, es decir, en igual proporción que Mi Fa.

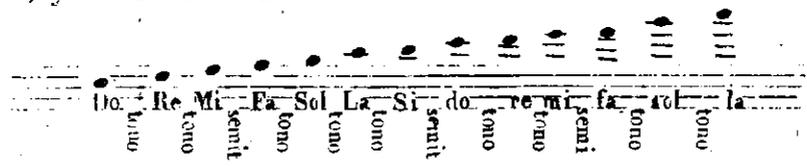
84. Comparadas las voces de la escala diatónica con la primera Do, resulta que Re es su segunda, Mi su tercera, Fa su cuarta, Sol su quinta, La su sexta, Si su séptima, y do su octava.

85. Las voces no siempre se comparan con la primera, sino que también admiten comparación unas con otras. De esto se sigue que si las voces Do Re representan un intervalo de segunda, igualmente le representan Re Mi, Mi Fa, Fa Sol, Sol La, etc. De la misma manera, si Do Mi son tercera, también lo serán Re Fa, Mi Sol, Fa La, etc., y así podríamos decir otro tanto de las cuartas, quintas, etc.

86. Pero conviene fijar la atención en una circunstancia muy notable, que depende de los dos semitonos de la escala diatónica, y consiste en que entre dos intervalos de un mismo nombre, el uno excede al otro en la diferencia de un semitono. Por ejemplo Do Fa, y Fa Si representan dos intervalos de cuartas; sin embargo de Do á Fa hay dos tonos y un semitono, mientras que de Fa á Si hay tres tonos, por lo que se ve que este último tiene un semitono mas que el otro, sin que por eso dejen de ser ambos unos verdaderos intervalos de cuartas.

87. Lo mismo sucede con respecto á las segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas y séptimas, y por eso los intervalos se distinguen unos de otros con los nombres de *mayores* y *menores*, constando siempre los primeros de un semitono mas que los segundos.

88. La tabla siguiente presenta á un golpe de vista los distintos intervalos que se pueden formar dentro de una octava, no considerada precisamente de Do á do, sino estendiendo la escala, y con la condición de que el intervalo, cualquiera que sea, no pase de una octava. Tingo por conveniente omitir toda explicación sobre ella, porque á poco que se reflexione se entenderá su contenido comparandola con el ejemplo siguiente, y notando la diferencia de las sílabas escritas con letras mayúscula y con minúscula.



| INTERVALOS | Nº de notas comprendidas en el intervalo. | Modificación del intervalo. | Valor en semitonos | TABLA DE LOS INTERVALOS. | |
|------------|---|-----------------------------|--------------------|--------------------------|---|
| | | | | Ejemplos. | |
| SEGUNDA | 2 | (MENOR) | 1 | 1 | Mi Fa, Si do. |
| | | (MAYOR) | 1 | 1 | Do Re, Re Mi, Fa Sol, Sol La, La Si. |
| TERCERA | 3 | (MENOR) | 1 | 1 | Re Fa, Mi Sol, La Do, Si re. |
| | | (MAYOR) | 2 | 1 | Do Mi, Fa La, Sol Si. |
| CUARTA (*) | 4 | (MENOR) | 2 | 1 | Do Fa, Re Sol, Mi La, Sol do, La re. |
| | | (MAYOR) | 3 | 1 | Fa Si. |
| QUINTA | 5 | (MENOR) | 2 | 2 | Si Fa. |
| | | (MAYOR) | 3 | 1 | Do Sol, Re La, Mi Si, Fa do, Sol re, La mi. |
| SESTA | 6 | (MENOR) | 3 | 2 | Mi do, La fa, Si sol. |
| | | (MAYOR) | 4 | 1 | Do La, Re Si, Fa re, Sol mi. |
| SÉTIMA | 7 | (MENOR) | 4 | 2 | Re do, Mi re, Sol fa, La sol, Si la. |
| | | (MAYOR) | 5 | 1 | Do Si, Fa mi. |
| OCTAVA | 8 | | 5 | 2 | Do do, Re re, Mi mi, etc. |

(*) Se ha dado á la cuarta menor y quinta mayor las denominaciones de cuarta y quinta *justas* con tanta impropiedad como

89. Estos son los *intervalos* llamados *simples*, por cuanto las dos voces que los forman en ningun caso constituyen un intervalo mayor de una octava.

90. Luego que se pasa de una octava, se forman *intervalos compuestos*, llamados asi porque en efecto se componen de una ó mas octavas, y ademas de intervalos simples. Para explicar esto, me valdré como hasta aqui de los nombres de las voces, espresandolas con minúsculas por pertenecer á la segunda octava aguda, y con minúsculas cursivas las de la tercera octava todavía mas aguda, como se ve en el §.66.

91. La palabra octava ademas del sentido indicado en la tabla del §.88, tiene otro que equivale al de toda la serie de las ocho voces, y asi en adelante en vez de llamar primera y segunda serie, diremos en lenguaje músico octava grave ó primera, octava aguda ó segunda, sin que por ello echemos en olvido ninguna de las dos acepciones.

92. Asi pues, do repetición de la primera voz Do, forma el fin y término de la octava grave, y al mismo tiempo constituye el principio de la aguda; y de esta suerte re, repetición de Re, será la novena, compuesta de una octava y una segunda; y mi repetición de Mi, será su décima compuesta de una octava y una tercera.

93. Por la misma razon el do, principio de la tercera octava, será la décimaquinta, igual á dos octavas, y re la décimasesta, igual á dos octavas y una segunda, etc.

94. De lo que se infiere, que á todo intervalo simple se le pueden añadir una ó mas octavas.

95. Resumiendo lo dicho, resulta la serie siguiente cuyo término de comparacion es la primera Do.

| | | | | | | | | |
|-------------------------------------|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|------------------------------|---------------------|----------------|
| <i>Intervalos simples</i> | Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si | do |
| | <i>primera.</i> | <i>segunda.</i> | <i>tercera.</i> | <i>cuarta.</i> | <i>quinta.</i> | <i>sesta.</i> | <i>sétima.</i> | <i>octava.</i> |
| <i>Idem compuestos</i> | re | mi | fa | sol | la | si | do | |
| de | <i>novena</i> | <i>décima</i> | <i>undécima</i> | <i>duodécima</i> | <i>décimatercia</i> | <i>décimac.^{ta}</i> | <i>décimaquinta</i> | |
| <i>una octava y</i> | una 2. ^a | una 3. ^a | una 4. ^a | una 5. ^a | una 6. ^a | una 7. ^a | octava. | |

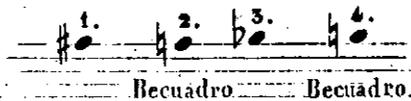
Pudieramos continuar formando intervalos todavía mayores, pero basta la comparacion de dos octavas.

96. El intervalo que hay entre dos voces, generalmente hablando, se cuenta procediendo desde la grave á la aguda: la tercera de do, por ejemplo, se cuenta subiendo al *mi* y no bajando al *re*.

ARTICULO V. Voces accidentales y sus signos.

97. Hasta aqui hemos considerado solamente las voces naturales de la escala diatónica; ahora debemos pasar á las que se llaman *accidentales*. Al formar dicha escala en la cuerda segunda, nos hemos dejado entre las voces naturales peculiares de esta, algunos trastes, como son el 2.^o, 4.^o, 7.^o, 9.^o y 11.^o en la primera octava, y el 14.^o, 16.^o, etc. en la segunda. Ahora bien, los sonidos que corresponden á estos sonidos se llaman *cuarta falsa y quinta falsa* á la cuarta mayor y quinta menor. Lo único que hay falso en la música son las malas entonaciones. (Galín, Exposition d'une nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique).

406. Por medio de los sostenidos y bemoles, la voz natural se altera accidentalmente, y cuando se desea que dicha voz alterada vuelva á su estado primitivo, se coloca á la izquierda del punto otro signo llamado *becuadro* (figura siguiente); es decir, que el Fa numero 1 debe hacerse en el traste 7.^o de la cuerda segunda; pero que el Fa num 2, por cuanto tiene delante un becuadro, se restituye á su estado natural, y quita al sostenido, por lo que se ejecutará la voz en el 6.^o traste. Por el contrario, el Sol bemol num. 3 se ha de practicar en el 7.^o traste, es decir, un semitono mas bajo de lo que corresponde al Sol natural, y el Sol becuadro num. 4 le restituirá á su estado primitivo ó sea al traste 8.^o



407. Asi pues, *el uso general del sostenido se reduce á subir la voz natural un semitono; el del bemol á bajarla tambien un semitono; y el del becuadro á restituirla al estado natural.*

408. Estos tres *signos* por razon de su uso se llaman *accidentales, ó accidentes.*

ARTICULO VI. *Circulo de los tonos.*

409. La esencia de la escala diatónica no consiste precisamente en que Do sea su primera, Re su segunda, etc, sino en que tomada por primera cualquier voz, su segunda y tercera sean mayores, su cuarta menor, su quinta, sexta y setima mayores, quedando por consiguiente un semitono desde esta última hasta la octava.

410. Por esta razon se da á la primera á la primera (sea cual fuere) el nombre muy propio de *tónica*, puesto que es la voz fundamental de la nueva escala.

411. Esto supuesto, figurémonos una serie de trastes todos iguales en dimension, por cuanto asi resulta para el oido, y aplicada á estos por debajo la escala diatónica, cuya primera sea Do, quedará comprendida la primera octava entre el traste 1.^o y el 13.^o; mas si la tónica ó primera fuese por ejemplo Re bemol, resultaria comprendida la primera octava entre el traste 2.^o y el 14.^o, y ademas todas las voces quedarian alteradas con un bemol, excepto el Fa y el do, que permanecerian sin alteracion, como se ve en el figura del §. 113 n.^o III. Del mismo modo, si pasásemos la tónica á Re natural, quedaria la primera octava entre el traste 3.^o

414. Segun sea diferente la tónica, así resultará un nuevo tono llamado de Do, de Re bemo, de Re natural, etc., y siendo doce los sonidos diferentes de la escala cromática, los tonos en el sentido actual serán tambien doce.

415. La palabra *tono*, ademas de los sentidos dados en los §§ 21 y 55, significa aquí un sistema de voces dispuestas diatónicamente segun el órden establecido en el § 109.

416. Generalmente hablando, se llaman naturales las voces que no están alteradas por sostenidos ó bemoles; pero estos y aquellos se convierten en *esenciales* cuando el tóno los requiere necesariamente. Por ejemplo en el tono de Do, todo sostenido ó bemoles sería *accidental*; pero en el tono de La (nº XI, § 113) los tres sostenidos que caen en fa, do, sol, se convierten en esenciales, porque de otro modo quedaria trastornado el órden de los intervalos de la escala.

417. Por esta razon los sostenidos y bemoles convertidos en esenciales se escriben despues de la llave, é inmediatos à ella con el órden espresado en el § 103, y si hay uno solo se entiende que este es el primero, pues el segundo, tercero, cuarto, etc. no pueden existir en la llave sin la presencia del anterior en órden, el cual se verifica por quintas subiendo en los sostenidos, y por cuartas tambien subiendo en los bemoles.

418. Poniendo los accidentes en la llave, se evita el tener que repetirlos cada vez que se presente el punto à quien afectan; y así colocado en la llave un solo sostenido, se entiende que todo Fa, sea octava alta ó baja, contenido en el discurso de una pieza de Música, se debe hacer un semitono mas alto, à no ser que se ponga un becuadro ante él, en cuyo caso se indicaria que el Fa debe bajar accidentalmente un semitono.

419. Los músicos forman el círculo saltando de quinta en quinta, como se ve en la figura que sigue pues la operacion hecha en la figura del § 113 ha sido un medio de que me he valido para demostrar el círculo con mas claridad.

ARTICULO VII. *Uso particular del sostenido, bemoles y becuadro.*

420. La distincion de los sostenidos y bemoles en *esenciales* y *accidentales* (§ 116) es de mucha importancia para el conocimiento de su uso particular.

421. Cuando el sostenido ó bemoles son esenciales, la voz sobre que caen está alterada con respecto à la escala de Do; mas está natural, por decirlo así, con relación à la primera de su tono. Por ejemplo en el tono de Sol (§ 113 nº IX) si en vez del fa sostenido hicieramos un fa natural, la distancia de la sétima à la octava sería de un tono, lo que destruiria una de las circunstancias de la escala diatónica, en la que este intervalo ha de ser de semitono (§ 109) En consecuencia, es esencial el sostenido en fa. Lo mismo se puede decir relativamente à los sostenidos y bemoles esenciales de los demas tonos.

422. Si en el discurso de una pieza se ha de pasar de un tono à otro, y la llave del tono primitivo tenia algunos accidentes, se quitan estos por medio de los becuadros colocados en su respectivo lugar, en el parage donde se sale del tono: detras de ellos se vuelve à escribir la llave con los accidentes que corresponden al nuevo tono.

423. Algunas veces no se hace esta novedad por ser corto el periodo del tono nuevo, y tambien se suele omitir la llave, colocando tan solo los becuadros, y tras estos los nuevos accidentes.

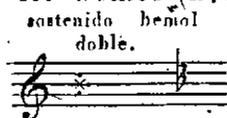
124. En el §. 116 y siguientes he indicado ya el oficio y uso de los sostenidos y bemoles esenciales. Cuando estos son *accidentales* entónces obligan á la voz sobre qué recaen, y tambien á sus octavas, únicamente hasta el fin del compas (*) (es decir hasta llegar á una línea vertical á la pauta, que se llama division de compas) pero con tal que la misma nota no ocurra de nuevo con un becuadro, el que siempre sirve para quitar los sostenidos ó bemoles de la propia nota, de la manera espresada en el §. 106.

125. Como el sostenido y bemol obligan á la voz tan solo dentro del compas, es claro que se necesitará espresarlos de nuevo despues de la division, si la voz ha de continuar alterada con alguno de dichos signos. Así pues, si estos no existiesen en el compas siguiente, y se presentase la voz que estuvo alterada en el anterior, se entiende que esta ha de quedar en el estado que requiere la llave.

126. No obstante, cuando la voz alterada sea la última de un compas, y la primera del siguiente sea la misma sin alteración, suelen escribir un becuadro ántes de esta con el objeto de evitar toda equivocación.

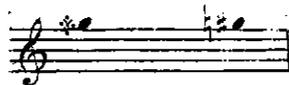
127. Cuando una voz tenga un sostenido esencial, y su inmediata superior de la escala esté alterada con igual accidente, como sucede entre el do y el re, ámbos sostenidos de la escala nº VIII, §. 113, si dicho do ha de subir un semitono, es necesario valerse de un nuevo signo diferente del sostenido, pues este último por sí solo no indica mas que la alteración esencial que requiere el tono. Si pues, el do de dicho ejemplo estaba ya alterado esencialmente con un sostenido, y se necesita alterar accidentalmente subiéndole un semitono, entónces nos valdremos del signo llamado *sostenido doble*, (figura siguiente) el cual, aumenta dos semitonos á la voz con respecto á la escala de Do, pero uno solo con relacion á la del ejemplo citado, y de otro cualquier caso análogo.

128. Por una razon igual y opuesta sucede otro tanto con los bemoles, como puede verse comparando el La y Si, bemoles ámbos, del tono de Re bemol (nº III §. 117.) En este caso hay necesidad de un *bemol doble*.



129. Los sostenidos y bemoles dobles obligan á las voces accidentalmente con arreglo á las mismas leyes que los sostenidos y bemoles sencillos.

130. Para quitar un sostenido ó bemol doble se escribe un becuadro, añadiendo en seguida de esto el sostenido ó bemol sencillo ántes de pintar la nota,



ARTICULO VIII. *Modos.*

131. Variando la posicion de los dos semitonos de la escala diatónica, resultaria un nuevo sistema en el órden sucesivo de los intervalos. Están admitidos dos de estos sistemas conocidos con el nombre de *modos*, los cuales se distinguen por la diferente colocación de los siete intervalos de que constan.

(*) En la música de guitarra escrita á dos y mas partes como en la lección 54 y siguientes, conviene poner á cada parte los signos accidentales que la correspondan. (Nota del traductor.)

132. Se llama *modo mayor* el esplicado hasta aquí, cuyos dos intervalos de semitono caen entre la tercera y la cuarta, y entre la séptima y la octava.

133. La irregularidad del *modo menor* ha dado lugar á distintas prácticas en la manera de enseñar su escala; pero todos convienen en que es de esencia suya el tener menores la tercera y la sexta. Bajo este supuesto voy á presentar la escala menor con arreglo á la doctrina de los escritores mas modernos.

134. Así como el tipo de las escalas modo mayor es el tono de Do, en las del menor es el de La. Siguiendo el plan de estudiar la escala en una sola cuerda, tomaremos para esto la tercera, puesta en una tension regular.

| | | | | | | | | | |
|----------|-----------------|--------|--------|--------|-------|---------|-------------|--------|----------|
| | Intervalos..... | tono. | semit. | tono. | tono. | semit. | tres semit. | semit. | |
| CUERDA | Trastes..... | 2º | 4º | 5º | 7º | 9º | 10º | 13º | 14º |
| TERCERA. | Voces..... | La | Si | Do | Re | Mi | Fa | Sol | La |
| | Dedos..... | índice | anular | índice | medio | pequeño | índice | anular | pequeño. |

135. Se ve, pues, que la tercera La-Do, y la sexta La Fa son menores, y como el intervalo desde la séptima á la octava debe ser siempre de un semitono, resulta por precision un intervalo de tres semitonos entre la sexta y la séptima, circunstancia de que dimana la irregularidad del modo menor.

136. Para el estudio de esta escala, el principiante aprenderá de memoria los números de los trastes, luego la serie de las voces La, Si, Do, etc., subiendo y bajando; las ejecutará en la guitarra, y las aprenderá con su propia voz, como se dijo en la escala mayor de Do.

137. Las voces de la escala modo menor espresadas con caracteres músicos se hallan en la figura siguiente.

Cuerda tercera.
trastes... 2. 4. 5. 7. 9. 10. 13. 14. 13. 10. 9. 7. 5. 4. 2.

138. Las diferencias de los modos mayor y menor se manifiestan en la siguiente

TABLA COMPARATIVA

DE LOS CARACTERES DISTINTIVOS DE AMBAS ESCALAS.

Caractéres del modo mayor.

- A. Escala diatónica regular.
- B. Dos semitonos: el 1º entre la tercera y la cuarta, y el 2º entre la séptima y la octava.
- C. Entre los grados conjuntos, ó seguidos por su órden, no hay ningun intervalo que esceda de un tono.
- D. Dos tetracordos perfectamente iguales.
- E. Los intervalos por su órden son:

| | |
|----------------|---------------|
| segunda mayor, | quinta mayor, |
| tercera mayor, | sesta mayor, |
| cuarta menor, | sétima mayor, |

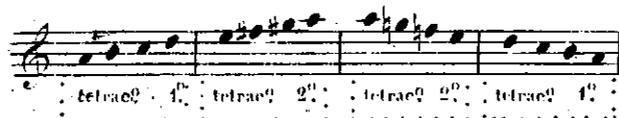
Caractéres del modo menor.

- a. Escala diatónica irregular.
- b. Tres semitonos: el 1º entre la segunda y la tercera, el 2º entre la quinta y la sexta, y el 3º entre la séptima y la octava.
- c. Entre la sexta y la séptima hay un intervalo de tres semitonos, ó lo que es lo mismo, de segunda aumentada.
- d. Dos tetracordos totalmente desemejantes.
- e. Los intervalos por su órden son:

| | |
|----------------|---------------|
| segunda mayor, | quinta mayor, |
| tercera menor, | sésta menor, |
| cuarta menor, | sétima mayor, |

139. Todos los caracteres diferenciales contenidos en la tabla presente, pueden reducirse á que *la tercera y la sexta son mayores en la escala del modo mayor, y menores en la del menor.* Los demas son consecuencias inmediatas de este carácter esencial, puesto que no se mudan de manera alguna los intervalos de la segunda, cuarta, quinta y sétima.

140. Creo con un célebre Escritor moderno (M.^r Galin) que es muy importante el que los discipulos aprendan desde luego la escala menor segun se espresa en la figura anterior, cuando tengan bien impresos en su mente los sostenidos de que se compone, entonces se les advierta, que con el objeto de evitar el intervalo de tres semitonos, cuya entonacion ha parecido dura, se suele practicar esta escala como se espresa en la fig^a.



Convendrá llamarles la atención sobre dos cosas: 1.^o que se hace el 2.^o tetracordio al subir como en el modo mayor de *LA*; 2.^o que se baja con todas las voces naturales como en el mayor de *DO*. Pero de la alteración del 2.^o tetracordio al subir, usada únicamente para facilitar la entonación de la escala, resulta, que se altera la sexta accidentalmente haciendola mayor, lo cual destruye la esencia del modo menor, cuyo caracter fundamental estriba, como se ha dicho (p. 133), en tener menores la tercera y la sexta.

141. De la posibilidad de descansar en *La*, despues de haber descendido por todas las voces naturales, como en la escala mayor de *Do*, infieren la afinidad que hay entre el tono mayor de *Do* y el menor de *La*, por cuya razon les dan el nombre de *relativos*.

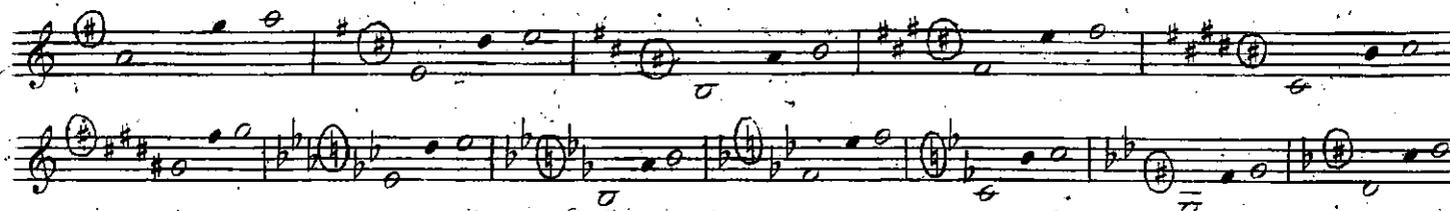
142. Cada tono modo mayor, segun la doctrina comun, tiene su relativo modo menor, y ámbos se pintan con igual número de accidentes en la llave, siendo costumbre espresar el accidente que corresponde á la sétima, cuantas veces ocurre esta. Los tonos relativos son como se ve en la fig^a sig^{te}.

En vez de seis sostenidos en la llave se escriben tambien seis bemoles, lo que da el tono de *Sol bemo* mayor, y su relativo *Mi bemo* menor; cuyas voces coinciden respectivamente con las de *Fa* sostenido mayor, y las de *Re* sostenido menor. (a)

143. Resulta, pues, que hay veinte y cuatro tonos, doce del modo mayor y otros doce del menor.

144. La sexta nota de la escala de todo tono mayor es la tónica de su relativo menor, ó lo que equivale, esta misma bajando se halla á distancia de una tercera menor de la tónica del relativo mayor.

145. Pintando con los mismos accidentes los dos tonos relativos, no es fácil distinguir á primera vista si el tono es mayor ó menor. Para esto hay varias reglas, que todas pueden frustrarse, y en vista de ello algunos escritores modernos, persuadidos de la necesidad del accidente que corresponde á la sétima, han pretendido que se fijase este en la llave. Un aficionado me ha remitido la fig.^a sig.^{te}



Para que la insertase en esta obra. Circunscribiendo el accidente que corresponde á la sétima, como se ve en dicha figura, no se altera el orden de los accidentes en la llave y además el circulito es la señal que desde luego indica un tono modo menor.

146. Debo hablar de un uso que cada dia se va anticuando mas, y consiste en que algunos dicen..... C_sol_fa_ut, D_la_sol_re, E_la_mi, F_fa_ut, G_sol_re_ut, A_la_mi_re, B_mi, en vez de decir.....

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Esto se funda en que antiguamente se denominaban las voces con las seis primeras letras del alfabeto que corresponden á aquellos nombres con el orden siguiente: C, D, E, F, G, A, B; y además entonaban, por ejemplo, la voz C, ya con el sol, ya con el fa, ya con el ut, de donde resultaba la espresion C_sol_fa_ut. Las cuerdas con bemol, á saber: Re b., Mi b., La b. y Si b. se denominaban..... D_la_fa, E_la_fa, A_la_fa, y B_fa.

Entre estas voces y las antecedentes componen el número de once, y únicamente falta el Sol b., el cual nunca tuvo otro nombre en la práctica. Con el tiempo se introdujo la sílaba Si, y la llamada ut fué sustituida por la de Do, resultando de ello que poco á poco se ha abandonado el sistema de solfeo antiguo, y ha llegado á generalizarse el moderno, en que se emplean las siete sílabas indicadas en el §. 54.

147. Algunos llaman modos á los veinte y cuatro tonos, usando de las dos palabras como si fueran sinónimos: parece preferible la de tono, á pesar de las muchas significaciones que tiene esta voz.

ARTICULO IX *Escala de la estension de voces de la guitarra.*

148. Para la formacion de esta escala, es necesario que la guitarra esté templada. Aqui la supondré en este estado, y en la seccion tercera haré algunas observaciones relativas al modo de ejecutar esta operacion tan dificultosa para un principiante.

149. Templada la guitarra, sus cuerdas han de dar los sonidos representados, en la fig.^a que sigue.

Cuerdas al aire.

| | | | | | | |
|--|----|----|----|-----|----|----|
| | MI | LA | RE | Sol | Si | Mi |
|--|----|----|----|-----|----|----|

cuerdas 6.^a.....5.^a.....4.^a.....3.^a.....2.^a.....Prima.

450. Por consiguiente, la guitarra está templada en cuartas (menores,) excepto las cuerdas tercera y segunda, cuyo intervalo es de tercera (mayor.)

451. La escala cromática ó la estension de voces que comprende la guitarra, es la serie de semitonos desde el mas gráve hasta el mas agudo de los que en ella se pueden ejecutar. Estos semitos son en número de 42 en una guitarra de 6 órdenes y de 17 trastes.

| | | | | | | |
|----------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|-----------------------------------|
| CUERDAS. | 6 ^a | 5 ^a | 4 ^a | 3 ^a | 2 ^a | Prima |
| TRASTES. | 0 1 2 3 4 | 0 1 2 3 4 | 0 1 2 3 4 | 0 1 2 3 4 | 0 1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 |

VOCES MI FA SOL LA SI DO RE MI FA Sol La Si Do Re Mi Fa sol la si do re mi fa sol la

SONIDOS Re Graves Graves Agudos Subreagudos Agudísimos

452. El principiante ejecutará esta escala empezando por el sonido mas grave, que es la sexta al aire; y para los cuatro siguientes que se ejecutan en la misma cuerda, la pisará con los cuatro dedos, poniendo el índice en el traste 1^o, y applicando por su órden los demas á cada uno de los cuatro inmediatos; lo mismo hará en la quinta y cuarta: al llegar á la tercera, la pisará tan solo con los tres primeros: en la segunda se valdrá nuevamente de los cuatro, lo mismo que para los primeros trastes de la prima; y en adelante luego que el dedo pequeño haya pisado, mudará la mano, aplicando de nuevo por su órden los cuatro dedos sucesivamente, y seguirá así hasta llegar al último sonido.

453. Todos estos sonidos componen tres octavas completas de la escala diatónica, y parte de la cuarta. Los guitarristas acostumbran á dividir las octavas formando con ellas tres completas y parte de otras dos, porque adoptan para la division el tono de Sol, lo que produce, segun la fig^a anterior, tres semitonos re Graves, doce graves, otros doce agudos, igual numero de sobreagudos, y solo tres agudísimos: division cómoda para distinguir unas octavas de otras, y fundada sin duda en que el Sol agudo es la primera voz dada por una cuerda de tripa.

454. Al formar la escala en la cuerda segunda, usé de las palabras *grave* y *agudo* para distinguir la escala baja de la alta; pero por la division que antecede, y que es la que nos ha de regir en adelante, se ve otra aplicacion de letras mayúsculas y minúsculas, etc., y que la voz Do, primer traste de la cuerda segunda, no es grave sino aguda, puesto que sus relaciones han cambiado en virtud de tener otra octava mas baja que ella, y que es la propiamente grave de la guitarra.

455. Hay alguna música de guitarra escrita en las Haves de Do en tercera y de Fa en cuarta, cuya escala, segun la han usado, es como sigue.

trastes... 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3 5

cuerdas... 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

ARTICULO X. *Melodia, Armonia,*

456. La escala cromática nos ha servido para conocer los sonidos elementales: con ellos hemos compuesto y formado dos modos, y veinte y cuatro escalas diatónicas.

457. Arreglando de diversas maneras las voces de estas últimas, se forman canturías. Las voces esenciales de una escala diatónica son, por decirlo así, su alfabeto propio; y las accidentales, por lo común, son uno de los medios para pasar de un tono á otro.

458. He aquí una idea general de la *modulación*, ó sea el arte de conducir la canturía por las voces propias de un tono, y de pasar á otro nuevo.

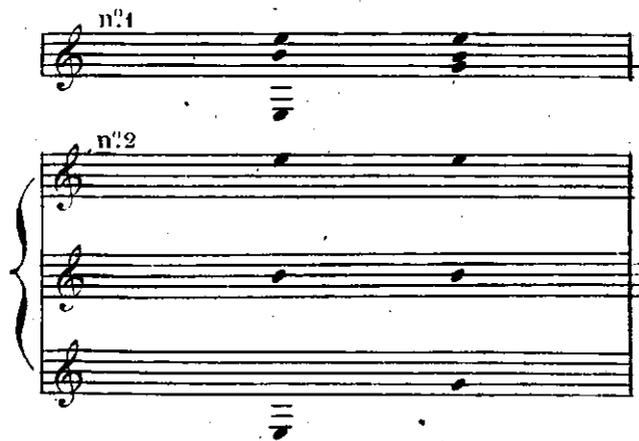
459. La voz humana, lo mismo que una sola cuerda, tan solo puede producir sonidos sucesivos: dos ó mas voces, dos ó mas cuerdas pueden formar combinación de sonidos que se oigan simultáneamente. Aquí tenemos la melodía y la armonía, siempre que en ambos casos sea agradable el efecto que resulte.

460. *Melodía* es la modulación agradable de una sola voz ó cuerda. *Armonía* es el agregado agradable de dos ó mas voces ó cuerdas, que modulan simultáneamente.

461. La melodía y la armonía, con arreglo á las leyes de la modulación, son el objeto especial de la composición, y no nos pertenece hablar de esta materia; baste saber, que las dos ó mas canturías que se reúnen en la armonía, se llaman *partes*, y así todo instrumento capaz de dar dos ó mas modülaciones á la vez, será armónico, como lo es la guitarra.

462. Dichas partes, hablando en general, y prescindiendo de la division hecha con otro objeto en el §. 453 son la modulación de los sonidos agudos, la de los medios y la de los graves, cuyas modülaciones se reúnen de manera que casi siempre predomina alguna de ellas.

463. Estas distintas partes, en cuanto se suceden sus sonidos, se escriben procediendo de izquierda á derecha; pero cuando los sonidos hayan de ser simultáneos, los puntos que los indican, se colocan perpendiculares unos á otros. Esto último puede hacerse de dos maneras, ó escribiéndolos en una sola pauta, (número 1), ó en otras tantas cuantas sean las canturías, n.º 2.



CAPITULO II.

Del tiempo considerado en sí mismo.

464. Prescindiendo de los sonidos, así como hasta ahora hemos prescindido de su duración, consideremos ante todas cosas el tiempo en sí mismo. La práctica en este punto consiste en dividir la duración en partes perfectamente iguales por medio de movimientos de la mano ó del pie, hechos con mas ó menos velocidad. Como el guitarrista ha de tener las manos ocupadas en el manejo del instrumento, le es indispensable ejecutarlos con el pie.

465. Estos movimientos, todos de igual duración, se llaman propiamente *tiempos*.

466. La duración de cada *tiempo* ha de ser moderada, pues aunque admita muchos grados de mayor ó menor velocidad, sin embargo no ha de ser tan corta que, según la definición de un gran maestro(*) no pueda el oído percibir ó subdividir su cantidad, ni tan larga que se borre la idea de una ántes que llegue otra, con lo que se perdería fácilmente la igualdad.

(*) Dictionnaire de Musique par M. Metuere.

167. Un agregado de dos, tres ó cuatro tiempos forma lo que se llama *compas*, y así para distinguir los tiempos de cada uno de los compases, conviene variar el modo de hacer los movimientos. En efecto, en el compas de dos tiempos se ejecuta un movimiento hácia abajo y otro hácia arriba, los cuales se distinguen con los nombres, el primero de *dar* y el segundo de *alzar*.
168. El compas de cuatro tiempos, hablando con propiedad, es un compuesto del anterior, y se ejecuta de dos maneras: ó con dos movimientos de dar y otros dos de alzar, ó con uno de dar y tres de alzar marcados en distintos puntos.
169. El compas de tres tiempos tiene los dos primeros movimientos de dar y el tercero de alzar, ó el primero de dar y los otros dos de alzar.
170. Así, pues, habitúese el principiante primeramente á marcar todos los tiempos con los movimientos de dar, y cuando ya se halle suficientemente habituado, se instruirá en ejecutar, segun se previene arriba, 1.^o los movimientos propios del compas de dos tiempos, 2.^o los de cuatro, y 3.^o los de tres.
171. La duracion que media entre uno y otro de estos movimientos, puede ser mas ó menos larga, aunque dentro de los límites que he indicado §. 166. Para esto se usan una porcion de nombres italianos, que sirven para denotar el grado mayor ó menor de velocidad, que es lo que en la Música se llaman *Aires*. Los mas principales de estos nombres son: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, y *Presto*.
170. El *Largo* significa un tiempo muy lento, cuya duracion es de dos ó tres segundos: el *Adagio* no es tan lento como el anterior: el *Andante* exige un paso moderado: en el *Allegro* el paso es algo vivo, y en el *Presto*, acelerado.
172. Estos grados admiten otros que son unas variedades de los referidos, tales como el *Larghetto*, menos lento que el *Largo*; el *Andantino*, que modifica la lentitud del *Andante*, y es un medio entre este y el *Allegretto* que es aun menos vivo que el *Allegro*; y el *Prestissimo*, que es el mas vivo de todos. Omito otras muchas voces tan indeterminadas como de poco uso.
- El metrónomo de Maelzel es un instrumento inventado, en 1815 para determinar, con el movimiento de su péndulo, la duracion propia de cada uno de los aires.
173. Al principio de cada pieza de música el compositor suele denotar el aire que le corresponde, escribiendo junto á la llave uno de los nombres referidos.
174. Los movimientos de dar y alzar que componen un agregado de dos, tres ó cuatro tiempos, forman la medida del tiempo en general, y en ellos consiste lo que se llama *llevar el compas*.
175. Por lo dicho se ve, que en la esencia solo hay dos compases principales, á saber, el de dos tiempos y el de tres; al primero le dan el nombre de *compas binario* y al segundo el de *ternario*. El compas de cuatro tiempos en su esencia no es mas que el doble del de dos tiempos; pero es necesario fijar la consideracion en él, por quanto, segun se verá, es el fundamento de las modificaciones diversas que admiten los compases binarios y ternarios.
176. De la misma manera, los tiempos que forman un compas, pueden subdividirse en dos ó en tres partes iguales, y por consiguiente en *tiempos binarios y ternarios*.
177. En cada tiempo, y tambien en cada subdivison de este, podemos considerar una parte *fuerte* y otra *blanda*: la primera es la que cae precisamente en el principio de cada tiempo, de cada division ó subdivison de este; y la segunda la que no coincide con ninguna de estas partes.

CAPITULO III.

Del tiempo considerado juntamente con los sonidos y de los signos relativos á esto mismo.

178. Para facilitar el estudio reunido de estas dos cosas, pondré por ahora todos los sonidos en un mismo grado, para que se atienda únicamente á su duracion, objeto principal de este capítulo.

179. *Notas de canto y de silencio.* La duracion de cada tiempo se llena con notas que se ejecutan con mas ó menos velocidad en razon de su número, y estas tienen distintas figuras que manifiestan su mayor ó menor duracion, ó sea el *valor* correspondiente á cada una de ellas. (*)

180. Tambien hay otros signos llamados *silencios, pausas ó aspiraciones*, cuyos respectivos valores corresponden al de cada nota, y sirven para manifestar, que no se ha de hacer ningun sonido en todo el espacio de tiempo representado por su figura.

| | Nombre de las notas. | Figuras de las notas. | Silencios correspondientes. |
|-------------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------------|
| Notas de 4 tiempos | Semibreve | | |
| Notas de 2 tiempos | Minima | | |
| Notas de un tiempo | Seminima | | |
| Notas de medio tiempo | Corchea | | |
| Notas de 1/4 de tiempo | Semicorchea | | |
| Notas de 1/8 de tiempo | Fusa | | |
| Notas de 1/16 de tiempo | Semifusa | | |

181. El motivo de haber una *semibreve*, que quiere decir *media breve*, es porque esta última se usaba en lo antiguo con el valor de ocho tiempos; pero en la Música moderna no tiene uso, como tampoco las llamadas *longa y máxima*, la primera que valia dos breves, y la segunda cuyo valor era de dos longas.

182. La duracion de cada una de las notas indicadas es doble respecto de la que sigue, es decir, que se ha de gastaren una *semibreve* el espacio de tiempo que se gastaría en ejecutar 2 *minimas*, ó 4 *seminimas*, ó 8 *corcheas*, ó 16 *semicorchas*, ó 32 *fusas*, ó 64 *semifusas*.

183. En las divisiones y subdivisiones de las notas puestas en la fig^a anterior, la nota de un tiempo se parte en dos, en cuatro ó mas fracciones con arreglo á la esencia del tiempo binario. Así pues, el *elemento de este tiempo es la seminima*.

184. Pero si á la derecha de la misma nota se añade un puntillo, (figura siguiente pauta 2^a), entonces su valor se aumenta una mitad, y con ello tenemos el *elemento del tiempo ternario*.

(*) Dictionnaire de Musique, art^e Mesure.

Efectivamente, el valor de esta nota equivale entonces á tres corcheas, á seis semicorcheas, á doce fusas, etc.

| | Division. | Signos. | Nombres de los signos. | |
|--|-----------|----------------|------------------------|---|
| 4 tiempos. | Binarios | C | Compasillo. |  |
| | Ternarios | $\frac{12}{8}$ | Doce por ocho. |  |
| 2 tiempos. | Binarios | $\frac{2}{4}$ | Dos por cuatro. |  |
| | Ternarios | $\frac{6}{8}$ | Seis por ocho. |  |
| 3 tiempos. | Binarios | $\frac{3}{4}$ | Tres por cuatro. |  |
| | Ternarios | $\frac{9}{8}$ | Nueve por ocho. |  |
| 3 medios tiempos. marcados por mo- vientos de dary alzar como si fueran tiem- pos enteros. | Binarios | $\frac{7}{8}$ | Tres por ocho. |  |
| | Ternarios | $\frac{9}{16}$ | Nueve por diez y seis. |  |

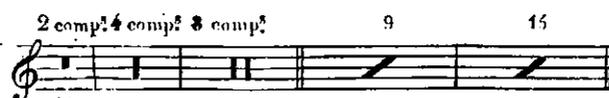
185. Una vez conocido el valor de las notas, será fácil saber cuántas entran en un compas de tiempos determinados; pero para dar mas claridad á la escritura, se ponen líneas verticales al pentágrama llamadas *divisiones de compas*, y entre ellas se colocan las notas correspondientes á cada uno. Suponiendo, por ejemplo, un compas de cuatro tiempos, una semibreve deberá estar sola entre dos de estas divisiones, ó lo que es lo mismo, llenará todo el compas. De la misma manera, una mínima, una semínima y dos corcheas compondrán otro, y al cabo de estas deberá ponerse una nueva division.

186. Para denotar los tiempos con toda claridad, se escriben las notas de manera que todas las que pertenecen á un tiempo existan reunidas, si es posible, por medio de las *plicas* ó barras, figura anterior. He dicho, si es posible, porque algunas veces están separadas, como sucede especialmente en la música de canto.

187. Mr. Galin pretende que los tiempos se escriban con separacion unos de otros, y si constan de muchos sonidos, se reunan estos con una sola plica, añadiendo otra para cada division secundaria, si la hubiese. Es indudable que esto daría mas claridad para la inteligencia de las subdivisiones.



188. *Barras*. Hay otras pausas de mayor valor que la de semibreve: tales son las *barras* media barra perpendicular vale dos compases de silencio, y una entera 4, dos 8, etc. Para mas claridad se suele escribir encima de estos signos un guarismo, que denota el número de los compases de silencio. Cuando estos son muchos se pone el número encima de una raya, que atraviesa diagonalmente las tres interiores de la pauta.



189. *Signos del tiempo, llamados compases.* Además de lo dicho, para distinguir el tiempo, se escribe después de la llave un signo que denota los tiempos en que se divide el compás, y juntamente la división binaria ó ternaria de cada uno de ellos. Estos signos, que unos llaman *compases*, y otros, *tiempos*, varían según se ve en la figura del §. 184.

190. Los ejemplos que se hallan en la última columna del §. citado demuestran prácticamente el modo con que se escriben las notas en cada uno de los compases respectivos, y por esta muestra será fácil concebir el modo con que deberían escribirse otras notas de diferente valor, con arreglo á lo dicho en los §. 182 y 184.

191. El *compasillo* se divide en cuatro tiempos, que son los que corresponden á cuatro semínimas, ó lo que es lo mismo á una semibreve, la cual es la base de todos los demás compases. En efecto, en cada uno de ellos se ven dos guarismos, de los cuales el inferior señala un número de notas todas iguales en valor, que juntas componen la duración de una semibreve, y el superior manifiesta cuántas de estas notas se necesitan para llenar cada compás. Sea, por ejemplo, en el tres por ocho se indica, que para cada compás necesitamos tres notas de aquellas que en número de ocho corresponderían á un compás de cuatro tiempos binarios: esta circunstancia tan solo es propia de las corcheas, y por lo mismo en cada compás del tres por ocho entrarán tres corcheas. Lo mismo sucede con todos los demás, si se exceptúa la corta diferencia que presentan el doce y nueve por ocho, pues en estas dos especies de compases resulta un número mayor que el de las ocho corcheas, que corresponden á la semibreve, diferencia que consiste únicamente en el naturaleza del tiempo ternario, puesto que en él debemos figurarnos la semibreve con un puntillo como base de la división de este compás. He puesto el compás de nueve por diez y seis á pesar de que es el único que no tiene uso entre todos los espresados, porque me ha parecido que con él se completaba una tabla compuesta de ocho partes tan regulares, como propias para demostrar la subdivisión y enlace de los compases de tiempos binarios y ternarios.

192. De intento he omitido hablar de otros muchos compases, porque todos ellos pueden referirse á los ya dichos, y también porque apenas se usan. Sin embargo, no deja de estar en práctica el llamado *compás mayor*, cuya figura es una C, como la del compasillo, atravesada por una línea perpendicular. Este compás forma una anomalía, pues aunque tiene las mismas notas que el compasillo, no obstante consta de dos movimientos, uno de dar y otro de alzar, correspondiendo á cada uno de ellos una mínima como elemento de cada tiempo.



193. *Tresillos y seisillos.* Los tiempos binarios y ternarios pueden combinarse tan solo de la manera siguiente: en un compás de tiempos binarios viene un tiempo, cuyas notas están subdivididas en razón ternaria: si estas son corcheas, encima ó debajo de ellas se coloca un 3, y constituyen un *tresillo*: si son semicorcheas se les agrega un 6, lo que denota un *seisillo*. En este caso las tres corcheas, como también las seis semicorcheas, deben ejecutarse en igual espacio de tiempo que una semínima.

194. Alguna que otra vez se usa el *quintillo*, ó sea un tiempo de cinco notas, en cuyo caso se les agrega un número 5; los *setimillos* ocurren aun mas rara vez que los quintillos, y ámbos son de difícil ejecución.

195. *Puntillo*. La propiedad del *puntillo* es aumentar una mitad el valor de la nota que le antecede,



196. Pero si se desea aumentar el valor de la nota una mitad y una cuarta parte, entónces se ponen dos puntillos despues de ella, lo que se llama *puntillo doble*.



197. *Ligadura*. En caso de querer aumentar el valor de otra manera que las referidas (§. 195 y 196) tenemos el medio de pintar dos notas de un mismo grado, y colocar por encima ó por debajo un arco, cuyos extremos caigan sobre ámbas. De esta suerte podrémos dar un valor doble á la semibreve, pasando el arco por encima de la division del compas, como tambien aumentar el valor de una nota una mitad, una cuarta y una octava parte,



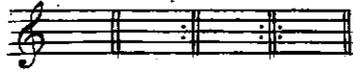
No se ha de confundir este arco llamado *ligadura* con otro igual á que se da el nombre de ligado. La diferencia esencial entre ellos consiste en que el primero recae sobre notas de un mismo grado, y el segundo sobre notas de grado diferente.

198. *Sincopas*. Cualquier nota colocada entre otras dos de valor inferior, como por ejemplo, una semínima entre dos corcheas, una mínima entre dos semínimas, etc., se llama *sincopa*, y esta es una especie de ligadura, puesto que la nota de mayor valor pudiera pintarse dividida en dos figuras, unidas ámbas por medio del arco, como por necesidad hay que hacerlo cuando entre ellas media una division de compas. Sin embargo, la nota sincopada tiene la particularidad de caer en la parte blanda del tiempo (§. 177,) ó de una subdivision mayor ó menor de este. En el segundo compas del ejemplo de la figura siguiente se ve una demostracion de que la sincopa equivale á una ligadura, pues las notas de ámbos compases se ejecutan de una misma manera. En el número 2, fig.^a idem, las corcheas, última del primer compas y primera del segundo, forman una semínima sincopada; pero como el primer tiempo del segundo compas cae en la mitad de su valor, hay necesidad de dividirla en dos corcheas unidas por la ligadura, y de poner entre ellas la division. Consideradas, pues, las doces corcheas como una semínima, resulta que entre los dos compases hay tres semínimas sincopadas entre dos corcheas, las cuales están una al principio y otra al fin. Ahora se entenderá con facilidad el número 3, de la misma figura.



199. Aplicando todo lo dicho sobre el valor de las notas á su ejecucion en la guitarra, no puedo menos de recordar las tres reglas dadas en el §. 45, pues en su estrecha observancia consiste dar á cada nota su correspondiente valor. De la misma manera, y por razon de lo dicho en la regla tercera §. 45, se han de ejecutar las pausas impidiendo las vibraciones de la cuerda tanto espacio de tiempo, quanto sea el valor de la aspiracion.

200. *Division media y final.* Las piezas de música por lo regular constan de dos ó mas partes, cada una de ellas compuesta de diferentes compases. El último compas de cada parte termina con dos rayas gruesas verticales al pentagrama, las cuales se llaman *division media*, si están entre partes, y *division final*, si se hallan al fin de toda la pieza. En estas divisiones se ha de notar si llevan ó no á su lado algunos puntos: en caso de estar estos á la izquierda de la division, indican que la parte que allí concluye se ha de repetir otra vez: si los dos puntos están á su derecha, denotan que la parte que principia se ha de repetir una vez despues de concluida, y asi es como ocurren algunas divisiones medias con puntos á un lado y á otro.



201. *Calderon.* El *calderon* es un arco con un punto en su concavidad, el cual puede colocarse sobre notas, ó sobre pausas. Puesto *sobre las notas*, indica que el compas se ha de suspender al arbitrio del ejecutor, quien en este caso tiene libertad de prolongar el sonido, ó añadir otros segun su gusto. Si el calderon recae *sobre una pausa*, entónces se suspende el compas, pero sin añadir sonido alguno. Segun lo dicho, el calderon es una escepcion del rigor del compas.



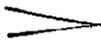
202. Bajo este aspecto podemos indicar aqui otro compas llamado *discretivo*, el cual se usa en la guitarra tan solo para el acompañamiento de los recitados: entónces el instrumento debe acomodarse á la marcha de la voz cantante que es su guia.

CAPITULO IV.

Signos de expresion y de adorno.

203. El compositor exige que unos sonidos sean fuertes, que otros se ejecuten con una energia moderada, y que otros sean mas ó menos suaves. Para esto sirven una porcion de voces italianas, regularmente escritas en abreviatura, que se aplican debajo de las notas, para que el ejecutor les dé el grado de fuerza correspondiente: tales son las siguientes:

| <i>Nombre italianos.</i> | <i>Abreviaturas.</i> | <i>Significacion castellana.</i> |
|--------------------------|------------------------------|-------------------------------------|
| PIANO..... | P..... | suave. |
| PIANISSIMO..... | PP. ó p. ^{mo} | muy suave. |
| FORTE..... | F..... | fuerte. |
| FORTISSIMO..... | FF. ó f. ^{mo} | con mucha fuerza. |
| MEZZO FORTE..... | Mez. f. ó m. f..... | con fuerza moderada. |
| DOLCE..... | Dol..... | con dulzura. |
| CRESCENDO..... | Cresc..... | aumentando la fuerza. |
| DIMINUENDO..... | Dim..... | disminuyendo la fuerza. |
| AD LIBITUM..... | Ad Lib..... | el compas al arbitrio del que toca. |
| A PIACERE..... | | lo mismo. |
| PERDENDOSI..... | | retardando. |
| PIU MORENDO..... | | desmayando poco á poco. |
| MANCANDO..... | | idem. |

204. Cuando el grado de fuerza ha de ir aumentando en un pasage muy largo, se pone la abreviatura *cresc.*; pero si es corto, se usa de este signo.  De la misma manera, se usa de la voz *dim.*, ó de este otro  en los casos opuestos. Este signo se llama *regulador*.

205. Bajo el nombre de *signos de adorno* se comprenden el *ligado*, el *acento*, la *apoyatura*, el *mordente* el *trino*, etc, de los cuales hablaré en la parte práctica: omito aquí su explicación, porque el principiante necesita, para ejecutarlos, tener los dedos suficientemente ágiles.

CAPITULO V.

De otros signos relativos á la escritura.

206. Hay algunos signos que sirven para abreviar la escritura de la Música. Así, por ejemplo, en vez de cuatro corcheas se escribe una minima con una plica. Por esta explicacion se entenderán las demas abreviaturas análogas á esta, que hay en la fig.^a sig.^{te}



207. Cuando se han de repetir dos, cuatro ó mas notas en un compas, en vez de pintarlas de nuevo, se añade un signo llamado *repetición*, n.^o 1. y cuando la repetición es de un compas entero se pone el signo solo y sin nota alguna, como se ve en el n.^o 2.



208. Cuando hay que repetir dos ó mas compases, con tal que no sea grande su número, se hace uso de los *párrafos*.



209. El signo, § manifiesta que se ha de volver al parage donde haya otro igual, y que desde allí se ha de hacer la repetición. (Ejemplo anterior n.^o 2.)

210. Las iniciales *D. C.* significan *Da capo* (desde el principio) y denotan que desde donde se hallan se ha de volver al principio de la pieza.

211. Cuando una parte de una pieza ha de concluir de distinta manera en la vez que se repite, se ponen unos arcos que abrazan, el uno los últimos compases de ella, y el otro los equivalentes que les han de sustituir en la segunda vez, como se verá en la primera parte de la *lección 83* de la práctica.

212. El *quion* en la música moderna rara vez tiene uso: consiste en poner al fin de una pauta la nota con que principia la siguiente. Las iniciales *V. S.*, abreviatura de *volti subito*, puestas al fin de una página, significan que se vuelva la hoja sin detención.

213. La *abrazadera* es una especie de corchete ó una línea gruesa perpendicular (fig.^a siguiente n.^o 1.^o) que abraza dos, tres ó mas pautas: en cada una de ellas se escriben las distintas partes (p.^a 161) que se reúnen en armonía. Estas se corresponden unas á otras en las divisiones de los compases, así como en las notas escritas dentro de ellos. Por tanto, las notas han de caer perpendiculares unas á otras, si representan sonidos que se hayan de ejecutar simultáneamente; y en caso de no ser así, han de ocupar el lugar que corresponde á su respectivo valor, fig. id., n.^o 4. Este modo de escribir se llama *partitura*. En la música de guitarra, segun costumbre, la partitura se escribe en una sola pauta, y bajo de una llave, como se ve en la misma fig.^a, n.^o 2.^o.



En la parte práctica explicaré otros varios signos propios de la música de guitarra.

SECCION TERCERA.

CONDICIONES QUE SE REQUIEREN EN LA GUITARRA, EN EL TOCADOR, Y EN EL LUGAR EN DONDE SE TOCA.

214. Para que la guitarra produzca las sensaciones agradables de que es susceptible, se necesitan ciertas condiciones relativas: 1.^o á la guitarra en sí misma; 2.^o al tocador, y 3.^o al lugar en donde se toca.

CAPITULO PRIMERO.

Circunstancias que se requieren en la guitarra.

215. En una guitarra de malas voces, mal entrastada, con cuerdas viejas, sordas y de un grueso desproporcionado, dura, de mala figura y construccion, ¿cómo podrá lucir un tocador por hábil que sea? Considerando que cada uno mira la guitarra suya como la mejor, no me atrevo á hacer una descripcion de la que poseo, fabricada por Juan Muñoa (*) que quizá es el mejor instrumento que hizo este hábil guitarrero; y así, me limitaré á insinuar las cualidades esenciales de una buena guitarra, á saber: *buenas voces, debida proporcion en los trastes, buenas cuerdas, pulsacion suave, cierta distancia de puente á cejuela, y debida proporcion en caja y mástil.*

(*) Es sensible para los aficionados la muerte de este artífice; pero algunas obras que ha hecho su sobrino y discípulo Antonio

246. *Voces*; En qué consisten las buenas voces? No es fácil explicarlo: el oído y la comparación de unas guitarras con otras, darán á conocer un cierto sonido claro, agradable y de suficiente cuerpo.
247. Por lo que he visto hasta el día, las guitarras cuya caja, inclusa la tapa, es toda de madera de ácer, dan mejores voces, y aun mas si á esto se agrega el que el suelo esté algo combado hácia afuera.
248. El puente es una parte principal en la caja y de mucho influjo en las voces. Aunque los hay de diferentes maneras, dos son las mas principales: (*) una comun, reducida á una pieza de cuatro caras con sus correspondientes agujeros; la otra (fig.^a 1.^a lam. 4.^o) es de invencion moderna, y se reduce á una pieza tambien de cuatro caras, pero que en la anterior tiene una ranura profunda, por medio de la cual se distinguen dos partes, una exterior que sirve para atar las cuerdas, y otra interior donde éstas se apoyan, como si fuese una cejuela. Con estos puentes se consigue la ventaja de que las cuerdas vibren entre dos puntos mucho mas sólidos que en los comunes, y que partan todas de un mismo plano.
249. *Proporción en los trastes*. El primer traste debe ser igual á la décima octava parte de la distancia de puente á cejuela, es decir, desde los dos puntos en que la cuerda se apoya para vibrar. Se toma luego la distancia desde el puente hasta el punto donde se ha fijado la division del primer traste, y la décima octava parte de esta nueva estension, es la longitud que debe tener el traste segundo. Esta operacion repetida de la misma manera, dará todos los trastes sucesivos. El aficionado que trate de examinar una guitarra, puede evitar la prolijidad de esta operacion, comprobando si la medida que hay desde la cejuela hasta la duodécima division de traste, es igual á la que hay desde esta division hasta dar con el puente, y tambien si la distancia desde la cejuela hasta la quinta division es igual á la que hay desde esta hasta la duodécima. Si despues de haber encontrado que estas medidas son como he dicho, parece á la simple vista que los trastes van disminuyéndose sucesiva y proporcionalmente, resultará de un modo aproximativo que las divisiones de los trastes están en su lugar.
220. Estas divisiones han de estar colocadas de manera, que la cuerda se apoye tan solo en la division del traste en que se pisa. Por poco que rozase la cuerda con alguno de los trastes que están por delante, entónces *cerdearia*, espresion con que se denomina el sonido desagradable que resulta en este caso. Deben, pues, examinarse todos los trastes pisando en cada uno de ellos todas las cuerdas, para ver si hay alguno de estos defectos.
221. *Cuerdas*. La diferencia de los sonidos que dan las cuerdas, consiste en el diferente número de las vibraciones, segun calculan los físicos, en cuyas obras podrá ver el curioso este ramo interesante de la ciencia. Aquí diré que las vibraciones de las cuerdas de la guitarra varian con arreglo á las cuatro circunstancias de *longitud, tension, grueso* y *peso*.

222. Al formar la escala diatónica en una cuerda, hemos visto que el sonido se hacia mas agudo cuanto menor era la porcion vibrante de ella. Esta *longitud*, hablando en general, está determinada por la localidad de los trastes; de lo que se infiere, que por poco que sea el error en las medidas de estos, los sonidos de las cuerdas dejarán de estar afinados.

223. En cuanto á la *tension* bastará observar, que el sonido es tanto mas agudo, cuanto mas estirada está la cuerda.

224. Siendo iguales la tension, longitud y peso, el sonido es mas grave cuanto mas *gruesa* sea la cuerda. Suponiendo, pues, la guitarra templada como se dijo §. 149, se deberá poner para prima una cuerda mas delgada que la segunda, y para tercera otra mas gruesa que esta, de manera que el grueso de la segunda sea casi un medio entre la tercera y la prima.

225. El mayor *peso*, en el material de las cuerdas, sirve para suplir el diámetro de ellas; así es que necesitándose algunas voces mas bajas que las de la tercera al aire, sería preciso valerse de cuerdas de mayor grueso que el de ella, y entónces á cierto punto la voz saldría muy oscura. Por esto se suplé con el peso el mayor diámetro que les correspondiera, y así es como el cuarto al aire, que ha de dar una voz cinco semitonos mas baja que la tercera, sin embargo es mas delgado que ella; pero esto está compensado en parte con el peso de su diferente material.

226. Los bordones quinto y sexto, como que han de dar al aire unas voces mas graves que el cuarto, siendo de la misma materia que él, crecen en diámetro, y se verifica en ellos la proporcion insinuada para las cuerdas de tripa. Conviene saber que el buen sonido de los bordones depende mas bien del peso que del grueso; por lo tanto deberá emplearse poca seda y el hilillo mas gordo que esta pueda aguantar.

227. Si la cuerda no tuviese igual grueso en toda su estension, sus sonidos saldrían desafinados, aunque estuviera bien entrastada la guitarra, y por eso se dice que semejante cuerda es *falsa*. Para averiguar si lo es ó no, basta coger con los dedos pulgar é índice de ámbas manos una porcion de cuerda, igual á la estension que ha de tener en la guitarra, sujetarla bien y poniéndola en cierto grado de tension, darle un impulso con uno de los dedos libres, de modo que quede vibrando; entónces se observa si la cuerda aparece como formando dos hilos solamente en su movimiento, y si sucede así, la cuerda tiene igual grueso en toda su longitud. Si se vieren mas de dos hilos, se acortará su estension por partes: se volverá á dar el impulso dicho en cada una de ellas, hasta que se encuentren los dos hilos, y así se averiguará en qué porcion está el defecto.

228. Las cuerdas se atan á los puentes comunes en términos de que formen una asa, sobre la que descansa la misma cuerda para vibrar: sea cual fuere el modo de la atadura, es menester que no se abra. Conviene que las asas de todas las cuerdas queden á un mismo nivel, y á una distancia igual y muy corta del puente. Por esta razon, y por partir todas las cuerdas desde la distancia exacta que corresponde, son tan preferibles los puentes modernos.

229. Las cuerdas por la parte opuesta, despues de apoyadas en las muescas de la cejuela, se atan á las clavijas con el órden siguiente: prima y sexta en las dos inmediatas á la cejuela, segunda y quinta en las dos que siguen á estas, y tercera y cuarta en las dos últimas. La prima y la sexta deben arrollarse de manera que queden por la parte de afuera, y las demas por la de adentro. Al mismo tiempo se procurará que sus vueltas vayan acercándose á la superficie de la cabeza, pero sin llegar á ella, en lugar de dirigirse por el contrario hácia la punta de la clavija.

230. Despues de atada la cuerda, regularmente se comprueba hiriéndola al aire, y luego pisándola en el 12.^o traste que es su octava: entónces se observa si esta resulta mas alta ó mas baja: en el primer caso, la cuerda no suele servir de ningun modo; pero si es mas baja, no siendo mucho, suele aprovecharse trocando sus ataduras.

231. *Pulsacion*. Si las cuerdas ofrecen mucha resistencia á una y otra mano, entónces se dice que la guitarra es de pulsacion *dura*, y por el contrario, que la pulsacion es *blanda*, cuando dicha resistencia es muy poca. Hay un término medio que constituye lo que se llama pulsacion buena ó *suave*. La dureza es efecto, ó de que las cuerdas están muy separadas del sobrepunto, ó de que están demasiado tensas.

232. *Distancia de puente á cejuela*. Esta distancia es á la que comunmente se llama *tiro*. Sea cual fuere la localidad del puente, punto que pertenece al artífice, el tiro mas proporcionado para conciliar la tension capaz de producir un tono brillante con una pulsacion suave, suponiendo buenas las demas circunstancias de la guitarra, es el de unas 27 pulgadas, cuyo tiro es el del molde grande del citado Muñoa.

233. En las guitarras de mas tiro que el referido, las cuerdas, por buenas que sean, se rompen antes de subir á su debido tono, y por lo mismo hay necesidad de mantenerlas bajas con perjuicio de la brillantez.

234. *Volumen de caja y mástil*. Cuando los aros de la guitarra son muy anchos, las voces graves son mas fuertes á proporción que las agudas: lo contrario sucede cuando los aros son demasiado angostos.

235. La longitud del mástil deberá ser con corta diferencia la division del 12.^o traste, es decir, que á este punto poco mas ó menos han de venir á parar los aros de la caja. Relativamente á la anchura del mástil, la distancia de unas cuerdas á otras ha de ser la suficiente para que, pisada cualquiera segun en dijo en el § 27, las dos inmediatas queden del todo libres. Algo mas de la mitad de la distancia que hay de una cuerda á otra, debe ser lo que disten la prima y la sexta de los dos bordes del mástil, porque de lo contrario, al pisarlas, se deslizan con facilidad saliéndos del sobrepunto, resultando muy mal efecto en el sonido, y dificultad en la ejecucion. Siguiendo esta regla, queda un mástil bastante angosto por la parte de la cejuela, y muy cómodo para el manejo, mucho mas si á esto se agrega el tener el grueso meramente necesario para resistir á la fuerza de la tension de las cuerdas.

236. Dije (2.ª A.) que era preferible la guitarra sencilla, es decir, de una cuerda en cada orden, y para ello tengo varias razones, á saber: 1.ª es muy difícil que resulten perfectamente iguales en nido dos cuerdas pisadas en todos los trastes; 2.ª estando sencilla la prima en las guitarras dobl al pasar de esta cuerda á las demas, se advierte desproporcion en el cuerpo de las voces; 3.ª el sestillo del sexto orden da una voz que no corresponde á lo grave de aquel bajo; 4.ª siendo dificulto dominar una cuerda sola, lo es mucho mas dominar dos á un tiempo con la yema de los dedos de la izquierda; 5.ª es una equivocacion creer que suena mejor, porque consistiendo el sonido en la duracion de las vibraciones, es mas fácil sostenerlas en una cuerda que en dos; y 6.ª el haber dos cuerdas en cada orden es un inconveniente para los pasos de agilidad. Prescindo de la mayor dificultad de conserva afinada.

237. Siendo tantas las circunstancias que se requieren para que la guitarra tenga y conserve sus buenas voces, es indispensable cuidarla mucho, huyendo del abandono en que suelen tenerla. La humedad, la sequedad, el mucho frio y el gran calor influyen tanto en las cuerdas como en la madera y mas seca que esté, de lo que resultan vicios en perjuicio de la integridad y bondad del instrumento. Así pues, no solo es necesario una caja forrada de bayeta ó paño para conservarla, sino que se debe tener el cuidado de ponerla en ella luego que se deje de las manos. La conservacion de las cuerdas de tripa requiere el cuidado de mantenerlas untadas de aceite y en parage donde no se sequen. Los bordones no exigen tanta atencion. Tambien se ha de mantener limpia la guitarra por dentro, evitando introducir cuerdas viejas etc.

CAPITULO II.

Condiciones relativas al tocador.

238. La guitarra llega ya formada á las manos del tocador; de parte de este está solo examinarla y cuidarla; mas él es quien va á formarse, y por consiguiente se necesita saber cuáles son las disposiciones que ha de tener, y las que debe ejercitar.

239. ¿Qué progresos se podrian esperar de un sugeto que tuviese mal oido en un arte que estriba principalmente en la buena disposicion de este sentido? El oido únicamente puede educarse á fuerza de oír, como la vista solo llegará á la perspicacia mas perfecta á fuerza de ver; en consecuencia, con la aplicacion y constancia se llegará á conseguir un oido fino y exacto, que advierta tanto las bellezas como el menor defecto en la exactitud de los sonidos y del compas.

240. Por lo que toca á la disposicion de las manos, bastará que en ellas no haya ningun defecto, y siempre será preferible una mano de estension regular. Digo regular, porque entiendo que si el tamaño de la mano es conveniente para la izquierda, igual disposicion es desventajosa para los oficios de la derecha.

241. La fuerza y agilidad se adquieren con el mucho ejercicio, y con el mismo se logra el tino de tomar un traste por otro, ó una cuerda en vez de otra, á cuyo tino llamo *seguridad*. Esta se consigue repitiendo mil veces un paso hasta llegar á dominarle. Despues de sabidos muchos pasos, los dedos quedan tan dispuestos á ejecutar los movimientos, que se puede disponer de ellos á placer, alternativa ya simultáneamente, siendo esta última circunstancia muy necesaria para la ejecucion de

242. El que tuviere proporcion de dos guitarras, una de pulsacion dura y otra suave, con tal que tengan ambas iguales dimensiones en sus trastes, conseguirá ventajas al tocar en la última si ha estudiado en la primera.

243. Tambien necesita el tocador variar de muchas maneras el grado de intension de los sonidos para espresar su sensibilidad y buen gusto; pero me contentaré con recordar aqui esta cualidad por que pertenece al estudio de la espresion, del cual no debo hablar ahora.

244. Saber *templar la guitarra* es cosa tan necesaria en el que toca, como difícil de aprender sin maestro: es una operacion puramente práctica, para la que se necesita un oido sino fino, á lo menos algo ejercitado. Por tanto me reduciré á hacer algunas observaciones sobre este punto tan difícil para los principiantes.

245. Si las circunstancias de longitud, grueso, peso y tension se compensan unas á otras en dos cuerdas, de manera que den igual numero de vibraciones en el mismo espacio de tiempo, entonces resulta un mismo sonido: en este caso se dice que las cuerdas están *unisonas* ó en *unisono*, pues el sonido de las dos se halla en un mismo grado de la escala.

246. Suponiendo que las cuerdas de la guitarra tengan las disposiciones espresadas desde el §. 224 hasta el 228, la operacion del templar se reduce puramente á *variar su tension*.

247. Desde luego es necesario tomar una cuerda que sirva de término de comparacion para templar las demas. Adopto para esto la sexta, la cual, atada á la clavija, se aflojará de manera que no dé ningun sonido, y luego se irá subiendo *muy despacio* hasta que suene con bastante claridad, pero de manera que la clavija apenas haya llegado á dar un cuarto de vuelta. En tal disposicion, la sexta pisada en 5.^o traste dará el sonido que corresponde á la quinta al aire, la que se ha de poner unisona con ella. Desde la quinta, una vez templada, se pasará sucesivamente á las demas con arreglo á la tabla siguiente:

| | | | | | | |
|-----------|-----------------|--|-----------------|-----------------|---|----------|
| La cuerda | 6. ^a | pisada en 5. ^o traste da el sonido que corresponde á la | 5. ^a | 4. ^a | } | al aire. |
| | 5. ^a | | 5. ^o | 3. ^a | | |
| | 4. ^a | | 5. ^o | 2. ^a | | |
| | 3. ^a | | 4. ^o | 1. ^a | | |
| | 2. ^a | | 5. ^o | | | |

248. Al templar cada una de las cuerdas se ha de girar la clavija con un movimiento lento, porque de lo contrario hay riesgo de que la cuerda por muy tensa se rompa cuando menos se piense.

249. Los bordones por razon de su material suben mas pronto que las cuerdas, de consiguiente para templarlos no se necesita que den tantas vueltas en la clavija como las cuerdas de tripa.

250. Al asegurar las clavijas para que no se corran, se subirá la mano derecha algo mas arriba de la mitad del mastil, y asi servirá de apoyo para apretarlas (*).

(*) Hay clavijas que se corren de pronto apenas se las toca; este defecto se remedia untando con jabon y despues con cera aquella.

251. Templada la guitarra, conviene hacer otra operacion, para saber si está ó no *afinada*. En este caso se procederá por octavas del modo siguiente: primeramente se pisará la tercera en 2.^o tr., y por este sonido se afinará el de la quinta al aire (que es su octava baja): luego se pisará la quinta en 2.^o tr., y por su sonido se afinará el de la segunda al aire (octava alta): pisando la segunda en 3.^o tr. dará el sonido de la cuarta al aire (octava baja), y esta pisada en 2.^o tr. dará el sonido de la prima al aire (octava alta). Entonces falta solo afinar la sexta, la que resultará una octava mas baja que la cuarta pisada en 2.^o traste. Así, todas las cuerdas se afinan por sus octavas, procediendo alternativamente de la alta á la baja, y de esta á aquella.

252. Cuando el principiante se halle capaz de templar la guitarra, entónces podrá valerse de un instrumento de acero, llamado *templador*, con cuyo sonido pondrá unisona la quinta al aire, y arreglándose á él, tendrá siempre la guitarra en un mismo grado de tension, y al tono que llaman de capilla.

253. Al principio de algunas piezas de música se escribe junto á la llave: 6.^a *en re*: esto significa, que dicha cuerda al aire ha de estar un tono mas baja, y por consiguiente se há de templar con la cuarta al aire, que es su octava alta. El nuevo RE, que aumenta una voz á la escala tendida de la guitarra, se pinta (en la llave de Sol) sentado sobre la 4.^a rayita por debajo de la pauta. A veces se ponen otras espresiones análogas, como 5.^a *en sol*, 6.^a *en fa*, etc. las que se entenderán por lo dicho.

254. En la música de guitarra se encuentra alguna vez la espresion *CAPO TASTO* en tal traste. Esto quiere decir, que en el traste señalado se coloca un instrumento sencillo que aprieta á un tiempo todas las cuerdas, por medio de un tornillo, y puede ponerse en todos los trastes. Con el *Capo tasto*, que tambien podria llamarse *cejuela mobile*, se logra hacer facil el manejo de los dedos de la izquierda, aun cuando el tono en que se haya de tocar exija posturas dificiles, porque se ejecuta en él como si el capo tasto fuese la cejuela misma.

CAPITULO III.

De las condiciones propias del lugar en que se toca.

255. Siendo la guitarra instrumento de poco cuerpo de voz, y sus gracias delicadas, todo lugar de mucha estension será poco á propósito para que luzca.

Segun mi esperiencia prefiero para esto una sala de las condiciones siguientes: cuadrilonga, de mediana capacidad, alta de techos á cielo raso ó abovedada. El tocador en esta sala, á mi juicio, deberá ponerse en el medio de uno de sus dos lados menores.

256. Aun en este parage, la guitarra lucirá mucho mejor sola que acompañada, pues así no se perderá ninguna de sus gracias delicadas. En caso de unirse con otro instrumento, con ninguno mejor que con otra guitarra ó con la voz humana: entónces el tocador necesita doble atencion, porque el mas leve defecto ya en los sonidos ya en el compas, haria perder la unidad que debe reinar entre ámbas partes.

257. En resumen, si la guitarra es buena, si el tocador tiene las cualidades prescritas y observa las reglas que se le han dado, si el lugar es á propósito, y en fin, si toca con espresion, no dudo que con tal reunion de circunstancias podrá producir efectos muy agradables.

PARTE SEGUNDA.

PRÁCTICA.

258. Siguiendo un orden práctico, dividiré esta parte en cuatro secciones: 1ª lecciones elementales; 2ª acordes, 3ª estudios, y 4ª espresion.

259. Los ejemplos ó lecciones que voy á presentar tendrán un objeto especial, el que no siempre indicaré, puesto que en algunos casos será facil conocerle en la ejecucion. Las mas de las lecciones son cortas, porque á mi entender, el adelantar no consiste precisamente en que sean largas sino en ejercitarlas mucho y saberlas con perfeccion.

260. Con el fin de abreviar la escritura, me valdré de las iniciales *M. D.* para indicar la mano derecha, y de *M. I.* para la izquierda. Me ceñiré en cuanto pueda á dar una sola regla en cada leccion.

SECCION PRIMERA.

LECCIONES ELEMENTALES.

CAPITULO I.

LECCIONES Á UNA VOZ Ó PARTE SIN PASAR DEL 4º TRASTE.

El objeto de este capitulo se reduce á conocer el valor de las notas en los diferentes compases y tiempos (§. 179 hasta el 200).

261. *M. I.* En virtud de la importante regla del §. 57, y no pasando del 4º traste ninguna de estas lecciones, se destinará en todas ellas el *índice* para el traste 1º, el *medio* para el 2º, el *anular* para el 3º y el *pequeño* para el 4º, sea cual fuere la cuerda que pisen, aun cuando ocurran dos voces consecutivas en un mismo traste y en diferentes cuerdas. Con el número 1 indicaré el índice, con el 2 el medio, con el 3 el anular y con el 4 el pequeño.

262. *M. D.* El dedo pulgar pulsará los tres bordonos, y el índice la cuerda tercera.

263. Por regla general y en toda leccion, el principiante estudiará cada compas por separado, y cuando ya conozca la localidad y valor de los sonidos, unirá los compases uno con otro llevando á los principios un aire lento.

LECCION 1.

Compas de dos tiempos binarios.

M. I. Recuerdo como indispensables las dos primeras reglas del §. 15, y en virtud de ellas se mantendrá pisada la cuerda tanto tiempo quanto sea el valor de cada nota.

Ja
/



LECCION 2.

Compas de cuatro tiempos binarios.

Todos los fa, son = $\frac{2}{4}$, 118.

LECCION 5.

LECCION 4.

En los compases 3, 7, 8, 12, 13, 16, 17, y 21 se ha de dar el debido valor á las notas silenciosas ó aspiraciones, levantando á su tiempo el dedo que pisa la voz que las antecede. § 15: regla 3ª

LECCION 5.

LECCION 6.

Compas de dos tiempos binarios.

LECCION 7.

Compas de tres tiempos binarios.

264. *M. I.* Cuando se haya de repetir una misma voz dos ó mas veces, se mantendrá fijo el dedo que pisa, desde la primera hasta concluir la última.

LECCION 8.

LECCION 9.

Compas de tres medios tiempos binarios.

LECCION 10.

Compas de dos tiempos ternarios.

LECCION 11.

LECCION 12.

Compas de tres tiempos ternarios.

LECCION 13.

Compas de cuatro tiempos ternarios.

LECCION 14.

El número 3 indica los tresillos 2.193. Al hacer un tiempo ternario entre otros binarios, el principiante cuidará mucho de no apresurar la ejecución de las tres notas del primero.

LECCION 15.

Compas de tres tiempos binarios.

El número 6 indica los seisillos, §. 193.

Para su ejecucion téngase presente lo dicho en la leccion 14.

LECCION 16.

Compas de dos tiempos binarios. Ejecucion del puntillo §. 195.

LECCION 17.

Compas de tres tiempos binarios. Ejecucion del puntillo doble §. 196.

LECCION 18.

Compas de tres tiempos binarios.

LECCION 19.

Ejecucion de la ligadura, §. 197.

M. I. El dedo se ha de mantener fijo hasta que concluya el valor de las dos notas abrazadas por la ligadura.

Two staves of musical notation in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first staff contains a sequence of eighth notes with slurs and triplets. The second staff continues the sequence, also featuring slurs and triplets.

LECCION 20.

Compas de cuatro tiempos binarios. Ejecucion de la síncopa, §. 198.

Two staves of musical notation in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first staff shows syncopated rhythms with notes starting on the second or third beat, labeled 'Sinc.'. The second staff continues with similar syncopated patterns, also labeled 'Sinc.'.

LECCION 21.

Compas de dos tiempos binarios.

Two staves of musical notation in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The first staff shows a sequence of quarter notes and eighth notes. The second staff continues the sequence with similar rhythmic patterns.

LECCION 22.

Compas de tres tiempos binarios.

Three staves of musical notation in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first staff shows a sequence of quarter notes and eighth notes. The second and third staves continue the sequence with similar rhythmic patterns.

265. Cuando el principiante esté enterado del valor de las notas, abandonará estas lecciones, pues no son verdaderamente propias de guitarra, aunque indispensables para el fin que me he propuesto; no obstante, le será muy útil ejercitarlas con la voz.

CAPITULO II.

LECCIONES A DOS, TRES Y CUATRO PARTES

sin pasar del 4º traste, excepto en la prima.

266. La guitarra es instrumento armónico, y armónica es su música propia.

267. La armonia se forma con los *acordes*, ó sea la union simultanea y agradable de tres ó mas sonidos, ó lo que es lo mismo, de dos ó mas intervalos.

268. *M. I.* Para ejecutar los acordes, hablando en general, los dedos han de pisar una ó mas cuerdas segun el orden establecido, y á la figura de la mano que en este caso resulta, se le da el nombre de *postura*.

269. En adelante pondré junto á la nota, solamente en los casos en que pueda haber duda, el número que indique el dedo con que se ha de pisar.

270. *M. D.* En general se destinarán los dedos índice, medio y anular, cada uno para pulsar las cuerdas tercera, segunda y prima, dejando para el pulgar los bordones.

271. Pueden ejecutarse los acordes en la guitarra de cuatro maneras, y por lo mismo distinguiré: 1º *acordes simultaneos* rigurosamente tales; 2º *acordes en arpeggio*; 3º *acordes en canturia*, y 4º *acordes sucesivos*.

ARTICULO I. *Acordes simultaneos.*

272. Si las notas de un acorde son todas de un mismo valor, debiendose ejecutar todas á un mismo tiempo, la simultaneidad es absoluta; y á esto llamo *acorde simultaneo*.

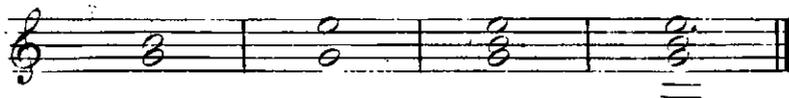
Hablando con propiedad, el acorde ha de constar por lo menos de tres sonidos, ó de dos intervalos; sin embargo, atendiendo á la facilidad de la ejecucion, consideraré tambien como acorde la union de dos voces.

LECCION 25.

Acordes á dos, tres y cuatro voces en cuerdas al aire.

273. *M. D.* Los dedos han de pulsar, perfectamente á un mismo tiempo y con igual fuerza, todas las cuerdas del acorde simultaneo.

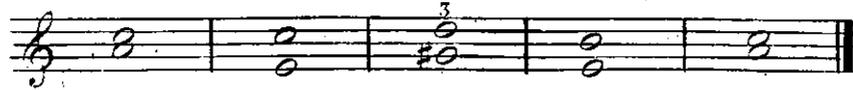
Convendrá repetir varias veces seguidas cada uno de los acordes de esta leccion.



LECCION 24.

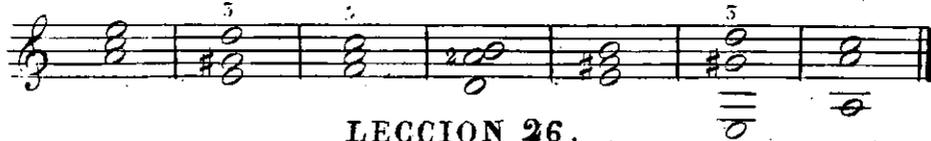
Acordes á dos voces en cuerdas pisadas y al aire.

274. Se ha de poner el mayor cuidado en no mover una postura hasta el momento mismo de haberse concluido el valor de sus notas. Los dedos pasarán de pronto á la otra postura, y ademas guardarán en su colocacion el orden de los trastes. 261.



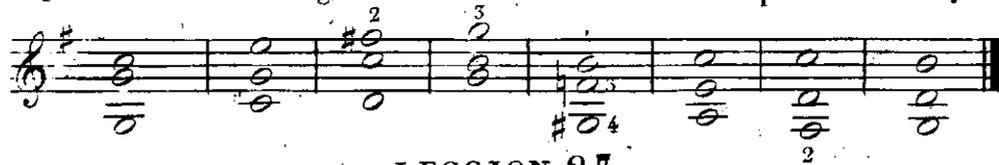
LECCION 25.

A tres voces.



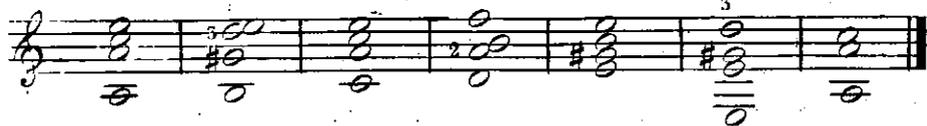
LECCION 26.

Se pulsará la cuerda segunda con el anular en los compases 5 6 7 y 8.



LECCION 27.

A quatro voces.



LECCION 28.

275 Si un acorde simultaneo se repite una ó mas veces, se ha de mantener quieta y firme la postura hasta concluir la última repetición.



LECCION 29.



LECCION 50.



LECCION 51.

276. M. I. Cuando los dedos hayan de pisar dos cuerdas á un tiempo en un mismo traste, se colocará el del número mayor en la cuerda mas aguda; como se ve en el compas 3º. donde el número 4 representa al dedo pequeño para el sol y el 5 al anular para el si bemol.



LECCION 52.

277. *M. I.* En vez de emplear dos dedos para dos sonidos que se hayan de ejecutar á un mismo tiempo en un traste, se coloca el índice estendido y paralelo á las divisiones de los trastes: su punta ha de pasar mas allá del borde derecho del mastil, aun cuando las cuerdas pisadas sean la prima y la segunda, y se le ha de tener tan firme por su parte inferior, que sirva como de apoyo á los demas dedos. El índice así colocado se llama *ceja*, y es como se ve en la figura 2^a de la lámina 1^a, que representa al tocador, cuyo índice de la izquierda está en *ceja*.



La mucha importancia de la *ceja* me obliga á adelantar esta leccion, con el objeto de que el principiante la repase todos los dias, para que el índice vaya adquiriendo fuerza.

ARTICULO II. *Acordes en arpeggio.*

278. Pulsando con *cierto orden uniforme*, y una desques de otra las cuerdas de un acorde simultaneo, entonces se convierte este en acorde *en arpeggio*. 271.

279. Constando los acordes de sonidos agradables, el oido se complace en percibirlos el mayor tiempo posible. Por esta razon, aunque en el *arpeggio* se pulsan las cuerdas de un acorde una despues de otra, los dedos de la izquierda que forman la postura deben permanecer quietos y firmes hasta entrar en otra, porque si se levantasen al paso que se tocan las cuerdas pisadas, cesarian las vibraciones, y de consiguiente el sonido. Este modo de hacer es una de las propiedades que caracterizan y hermocean á la guitarra, y es tambien uno de los medios con que este instrumento suple la imposibilidad de prolongar los sonidos tanto como lo hacen los instrumentos de arco, de aire, etc.

280. Esto supuesto, es claro que pudiendo durar una de las voces del acorde en arpeggio tanto tiempo como las demas, podria escribirse cada una como parte distinta; pero entonces resultaria una confusion en la escritura, tanto mayor cuantas mas voces diferentes tuviese el arpeggio. Para evitar este inconveniente, y suponiendo que las voces mas graves de los acordes sirven en la música como de fundamento á las demas, y en la guitarra como de base á la postura, me propongo desde ahora, por lo general, pintar estas voces con figuras de mas valor, pero sin perjuicio de que los demas dedos permanezcan quietos; cuyo modo de escribir es la única estepcion de la rigurosa regla establecida en la leccion 1.

LECCION 53.

Acordes simultaneos.



LECCION 34.

Los mismos acordes convertidos en arpeggio.



Pero si se mantienen fijos los dedos de la izquierda, como naturalmente sucede al ejecutar los arpeggios, entonces el valor de las voces escrito con exactitud da el resultado siguiente.



281. Se ve, pues, que la serie de voces mas bajas consta de figuras cuyo valor llena el tiempo del compas, y lo mismo sucede con las notas de la serie superior contando con el valor de las aspiraciones. Por ello podemos considerar estas dos series como independientes una de otra en cierto modo, aunque escritas ambas en una misma pauta: cada una de estas series escritas asi, es lo que llamé *parte 2.161*. De este modo podria escribirse todo acorde en arpeggio; pero lo comun es pintarle como se vé en la leccion 34.

LECCION 35.

Acordes simultaneos á tres voces para convertirlos en arpeggio.



LECCION 36.

282. El arpeggio puede ser sencillo y doble. Si las voces del acorde se pulsán desde la mas grave á la mas aguda, y á la inversa, el arpeggio es sencillo.

283. *M. I.* En todo arpeggio se ha de mantener quieta la postura hasta que se haya concluido el valor de la última nota inclusa en ella.

Acordes en arpeggio sencillo.



LECCION 57.

Acordes en arpeggio doble.

284. Si una ó mas voces del acorde se repiten alterando el orden de la leccion 56, entonces el arpeggio es *doble*.

M.D. Los dedos medio y anular han de pulsar la parte aguda en los compases 5, 11, 12, 13, y 14 de esta leccion y de la inmediata siguiente.

LECCION 58.

Otro arpeggio doble.

Conviene ejecutar alternativamente las lecciones 57 y 58 hasta tocarlas á un aire vivo.

LECCION 59.

Para ejecutar los tresillos de los compases 3 y 7 téngase presente lo dicho en la leccion 14.

LECCION 40.

Acordes á tres voces con ceja.

Ceja. Ceja. Ceja. Ceja. Ceja. Ceja. Ceja.

La leccion 40 se ha de dar de repaso diariamente, como la del número 32, mientras se aprenden las siguientes.

LECCION 41.

Acordes á cuatro voces.

LECCION 42.

Los acordes de la leccion 41 convertidos en arpeggios sencillos.

M.D. En esta leccion y las tres siguientes los dedos pulsarán las cuerdas con el orden que en la leccion 14.

LECCION 43.

LECCION 44.

En arpeggio doble.

M. I. El pulgar ejecutará toda la parte del bajo.

LECCION 45.

LECCION 46.

Recomiendo la práctica alternativa de las lecciones 44, 45, y 46, como muy útiles para igualar en fuerza y agilidad los dedos de la mano derecha.

LECCION 47.

LECCION 48.

Musical notation for Lesson 48, consisting of two staves. The first staff shows a sequence of chords with fingerings 2, 5, 4, and 3. The second staff continues the sequence with fingerings 5, 2, and includes the instruction 'ceja.' above the notes.

LECCION 49.

Musical notation for Lesson 49, consisting of two staves. The first staff shows chords with fingerings 4 and 3. The second staff continues with fingerings 3 and 1, and includes the instruction 'ceja.' above the notes.

ARTICULO III. *Acordes en canturia.*

285. Llamo acorde en canturia $\frac{3}{4}$ a la combinacion de dos ó mas partes $\frac{3}{4}$ 161, de las cuales una se mueve mas que las otras. El acorde en canturia se diferencia del acorde en arpejo, en que las voces que forman una de las partes en este último, siguen un orden uniforme, al paso que en el primero dicho orden ó movimiento es libre y no guarda semejante uniformidad.

286. *M. I.* Al formar un acorde en canturia se ha de atender con preferencia, para la colocacion de los dedos, á la parte cuyas figuras sean de mayor valor.

287. *M. D.* Con respecto á la alternativa de los dedos en estos acordes, lo único que puedo decir por regla general es, que nignun dedo ha de pulsar dos veces seguidas una misma cuerda, excepto el pulgar.

LECCION 50.

288. *M. D.* El dedo *medio* pulsará la primera nota de las dos que se hacen en la cuerda segunda. De las dos que suenan en la prima, el dedo *anular* herirá la primera, y el *medio* la segunda. Las de la cuerda tercera se pulsarán primero con el *índice* y luego con el *medio*.

Musical notation for Lesson 50, consisting of two staves. The first staff shows chords with fingerings 3 and 3. The second staff continues with fingerings 2 and 2. There is a handwritten 'C' and '4' on the left side of the first staff.

LECCION 51.

M. D. La primera nota de cada compas se pulsará con el dedo *medio*, y en los compases 5 y 11 con el *anular*.

LECCION 52.

LECCION 53.

LECCION 54.

LECCION 55.

1.^a acci^o.

LECCION 56.

LECCION 57.

LECCION 58.

LECCION 59.

289. M.D. Ningun dedo pulsará dos veces seguidas una misma cuerda, excepto en los compases 7 y 13.

LECCION 60.

LECCION 61.

M. D. Conforme al orden con que los dedos pulsaron las cuerdas tercera, segunda y prima de la leccion 60, procederán de un modo análogo en la presente para pulsar la cuarta, tercera y segunda.

LECCION 62.

290. *M. D.* En las escalas prefiero al índice y medio los dedos índice y anular alternando. La primera y tercera notas de cada compas se pulsarán con el índice, excepto en el penúltimo.

Nota. Aunque esta leccion no es de acordes, la pongo aqui para indicar esta diferencia en el uso de los dedos al ejecutar las escalas.

LECCION 65.

Práctica del puntillo $\frac{3}{8}$. 195.

M. D. En los compases 5 y 6 alternan los dedos medio y anular: en el 15 y 14 el índice y el medio.

LECCION 64.

Musical notation for Leccion 64, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff ends with a double bar line and the word "Fin.". The second staff ends with a double bar line and the word "D.C.". There are some handwritten annotations, including a large 'X' on the left margin and a circled '2' under the second measure of the first staff.

LECCION 65.

Musical notation for Leccion 65, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

LECCION 66.

Musical notation for Leccion 66, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic patterns and fingerings. There are handwritten annotations, including a large asterisk-like symbol on the left margin and a circled '2' above the second measure of the second staff.

LECCION 67.

Musical notation for Leccion 67, consisting of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and fingerings. There are handwritten annotations, including a large asterisk-like symbol on the left margin and a circled '2' above the first measure of the first staff.

LECCION 68.

Práctica del puntillo doble \sharp . 196.

Musical notation for Lesson 68, consisting of three staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

LECCION 69.

Musical notation for Lesson 69, consisting of four staves of music in 4/4 time with a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

Acordes en canturia á tres partes.

291. *M.D.* Se procurará dar mas fuerza á los dedos que ejecuten la parte de mayor movimiento, sea esta el bajo, sea la parte media: ó la aguda, para que se distinga de las demas.

LECCION 70.

M.D. Los dedos medio y anular pulsarán la parte aguda en las lecciones 70, 71, y 72 y el indice y pulgar se destinarán para las otras dos partes.

Musical notation for Lesson 70, consisting of two staves of music in 3/8 time with a key signature of two sharps. The notation includes various rhythmic patterns and fingerings.

LECCION 71.

LECCION 72.

LECCION 73.

M. D. El pulgar solo pulsará toda la parte grave en las lecciones 73 y 74.

LECCION 74.

LECCION 75.

M. D. Los dedos índice y medio pulsarán la parte media, el anular la aguda, y el pulgar la baja, en las lecciones 75 y 76. Se dará mas fuerza al anular que al pulgar, y menos que á este al índice y medio.

LECCION 76.

LECCION 77.

Las tres partes alternan en su movimiento; de consiguiente se ha de observar lo establecido desde la leccion 50, y tambien lo dicho en el n. 291.

LECCION 78.

Ejecucion de la ligadura n. 197.

M. D. La parte media se ha de pulsar con los dedos índice y medio, ya cante el bajo, ya la voz aguda.

LECCION 79.

292. Las notas sincopadas son causa muchas veces de que los dedos de la izquierda alteren en su colocacion el orden establecido n. 37. Al ejecutarlas se ha de prever de antemano la colocacion de los dedos que corresponden no solo á las notas sincopadas, sino tambien á la inmediata ó inmediatas siguientes.

293. En los compases de notitas de las dos lecciones 79 y 80 indico los dedos con que se ejecutarían las notas de los compases á que se refieren, si no hubiera sincopas.

LECCION 80.

Acordes en arpeggio sencillos y en canturia escrito y ejecutado como si fuera á tres partes á causa de la sínco-pas.

ARTICULO IV. *Acordes sucesivos.*

294. Los acordes *sucesivos* que insinué §. 271 no pueden entenderse sin el conocimiento prévio de las cinco *posiciones* del acorde perfecto, y por tanto trataré de ellos despues de haber hablado de estas últimas en la seccion segunda de esta parte.

ARTICULO V. *De la ceja.*

295. Dije §. 277 lo que era *ceja* y el modo de formarla; pero voy á hablar de ella en articulo separado por su uso tan frecuente como importante. Se usa de la *ceja*, ó de *pronto*, ó á *prevencion*.

296. La *ceja de pronto* se emplea para hacer á un mismo tiempo y en un mismo traste dos ó mas sonidos.

LECCION 82.

297. También se hace la *ceja de pronto* en los acordes en canturia, cuando la primera nota de una de las partes se ha de ejecutar en el mismo traste que la primera de otra parte.

LECCION 83.

298. De la ceja á *prevencion* se hace uso cuando alguna de las notas de la parte que se mueve mas, se ha de ejecutar en el mismo traste que otra nota de mas valor de la parte que se mueve menos.

LECCION 84.

Los puntitos que siguen á la palabra ceja, indican que no se ha de quitar esta hasta que aquellos se hayan concluido.

LECCION 85.

ceja de pronto

ceja de pronto

ceja a prevencion.

ceja a prev:

ceja a prev:

299. Tambien se hace una *media ceja* con el dedo pequeño en las cuerdas agudas N^o 1, y con el dedo 3^o en las intermedias N^o 2, que en algunos casos puede ser util, como en el ejemplo siguiente.

N^o 1.

N^o 2.

CAPITULO III.

LECCIONES A DOS Y MAS PARTES PASANDO DEL 4^o TRASTE

en todas las cuerdas.

500. En la escala cromática $\frac{2}{4}$, 151 solamente hemos pisado la prima en todos los trastes: ninguna de las demas ha pasado del 4^o, y la tercera tan solo ha llegado al 3^o. La razon de esto es, porque pisando las cuerdas en el 5^o traste, la voz que resulta es igual á la que tiene la cuerda inmediata mas aguda al aire, excepto la tercera, que se ha de pisar en 4^o traste para igualar su sonido con la segunda al aire.

501. De esto se infiere, que cualquier sonido de las cuerdas prima, tercera, cuarta y quinta se encontrará en la cuerda inmediata mas grave cinco trastes mas ácia el puente, y los de la segunda se encontrarán en la tercera á distancia de cuatro trastes.

502. Igualmente se encontrarán los sonidos de una cuerda en la alterna mas grave, por ejemplo, los de la prima en la tercera, etc.

503. Para distinguir unos sonidos de otros, llamo *originales* á aquellos cuya localidad está determinada en la escala cromática $\frac{2}{4}$, 151, y á sus iguales ejecutados en otras cuerdas les doy el nombre de *equisonos*.

504. Todavia es necesario distinguir unos equisonos de otros, puesto que pueden ejecutarse en distintas cuerdas: así, v. g. el *do agudo* es original en primer traste, primer equisono en la tercera en 5^o, segundo equisono en la cuarta en 10^o, y tercer equisono en la quinta en 15^o traste.

505. La tabla siguiente manifiesta á un golpe de vista los equisonos de la guitarra comparados con los sonidos originales.

Para distinguir los equisonos en la escritura, pondré á la derecha de la nota los números 1, 2, 3, en medio de un circulito: el número 1 indicará el primer equisono, y así de los demas. Un \circ en vez de número denota la cuerda al aire.

LECCION 86.

TABLA DE LOS EQUISONOS.

GRAVES. AGUDOS. SOBREALGUDOS.

LOCALIDAD.
de los
sonidos originales.



| | | | | | |
|---------|----------------|----------------|----------------|----------------|---|
| Trastes | 0. 1. 2. 3. 4. | 0. 1. 2. 3. 4. | 0. 1. 2. 3. | 0. 1. 2. 3. 4. | 0. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. |
| Cuerdas | 5 ^a | 4 ^a | 3 ^a | 2 ^a | Prima. |

LOCALIDAD DE LOS EQUISONOS.

| | | | | | | |
|----------|---------|----------------|---------------------|-----------------|--------------------|--|
| PRIMEROS | Cuerdas | 6 ^a | 5 ^a | 4 ^a | 3 ^a | 2 ^a |
| | Trastes | 5. 6. 7. 8. 9. | 5. 6. 7. 8. 9. | 5. 6. 7. 8. | 4. 5. 6. 7. 8. | 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. |
| SEGUNDOS | Cuerdas | | 6 ^a | 5 ^a | 4 ^a | 3 ^a |
| | Trastes | | 10. 11. 12. 13. 14. | 10. 11. 12. 13. | 9. 10. 11. 12. 13. | 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. |
| TERCEROS | Cuerdas | | | 6 ^a | 5 ^a | 4 ^a |
| | Trastes | | | 15. 16. 17. . . | 14. 15. 16. 17. . | 14. 15. 16. 17. |

Los cinco primeros sonidos de la sexta y los cinco últimos de la prima no están en esta tabla, porque no tienen equisonos en la guitarra de seis ordenes y de diez y siete trastes.

LECCION 87.

306. Una escala diatónica puede hacerse en una cuerda sola hasta el traste 17º que es el último; pero si se quiere combinar simultáneamente dos sonidos de esta escala, pasado el 4º traste, hai necesidad de valerse de dos cuerdas, haciendo el sonido mas alto en la cuerda mas aguda, y buscando un equisono para el sonido mas bajo en la cuerda inmediata, ó en la alterna mas grave.

LECCION 88.

LECCION 89.

La misma leccion haciendo en segundos equisonos las voces que en la anterior se hicieron en primeros.

LECCION 90.

LECCION 91.

307. Necesitandose tantas cuerdas como sonidos contiene un acorde simultaneo, se ha de buscar primero el sonido mas agudo, luego el inmediato agudo, y asi sucesivamente hasta el mas grave.

ceja

LECCION 92.

ceja

ceja.

ceja.

LECCION 95.

308. La mayor ó menor distancia de grados que hay entre la voz mas aguda y la mas grave de un acorde, empezando á contar desde aquella, determina por lo regular el uso de los sonidos originales, ó de sus equisonos primeros, ó segundos.

Sonidos originales.

Primeros equisonos.

Segundos equisonos.

509. En los acordes en canturia, como dije §. 286, se ha de fijar principalmente la atencion en la parte cuyas figuras sean de mayor valor.

La distancia que hay entre las voces de ambas partes en el ejemplo siguiente es la misma: sin embargo en cada uno de los compases el modo de escribir es diferente, y en el 2º y 4º se ve la necesidad de los equisonos para dar su justo valor á la parte baja.

LECCION 94. ceja

LECCION 95.

LECCION 96.

LECCION 97.

LECCION 98.

LECCION 99.

LECCION 100.

Ceja.

LECCION 101.

LECCION 102.

LECCION 103.

Ceja.

Ceja.

Ceja.

LECCION 104.



LECCION 105.



LECCION 106.



LECCION 107.

310 Se eligen los equisonos de unas mismas voces, segun venga mas cómodo á la mano izquierda en razon del paso que antecede, ó del que sigue.



LECCION 108.

La siguiente variacion del Sr. Sor, que es la 3^a de un pensamiento suyo impreso en Paris, demuestra bien claramente el trastorno que las síncopas causan en la colocacion de los dedos de la izquierda.

Andante

LECCION 109.

311. No es indiferente tomar un paso en primeros ó segundos equisonos cuando cabe eleccion, porque cada equisono de una voz se diferencia algo de otro en su calidad. Los sonidos originales son brillantes; sus primeros equisonos son dulces, y aun mas dulces los segundos.

No pongo lecciones de terceros equisonos, porque su uso es raro, y si ocurriesen, se entenderian facilmente por lo dicho hasta aquí.

312. La ceja es el medio para facilitar la ejecucion de los acordes de todas especies, luego que la localidad de los sonidos pasa del 4^o traste, y esta es la razon de su mucho uso.

CAPITULO IV.

DE LOS ADORNOS.

313. Los adornos consisten, ya en añadir nuevos sonidos espresados por medio de notitas ú otros signos, ó ya en la calidad ó dulzura que resulta de un nuevo modo de ejecutarlos.

314. De aqui nacen dos clases: 1^a se modifica el sonido sin añadir otros nuevos en el *ligado*, en el *sonido producido por la mano izquierda sola*, en el *apagado*, en la *tambora* y en los *armónicos*: 2^a se añaden nuevos sonidos en las *apoyaturas*, en el *mordente*, en el *trino* y en el *calderon cantanté*. A pesar de esta clasificacion seguiré un orden relativo á la analogia de su ejecucion.

LIGADO.

315. Dos ó mas notas de *diferente grado* ejecutadas sucesivamente y con una sola pulsacion de la mano derecha, constituyen la esencia del *ligado*. Pulsando la derecha tan solo el primer sonido, es claro que el segundo y los demas, si los hubiese, tendrán que producirlos los dedos de la mano izquierda.

316. El signo del ligado es un arco puesto por encima ó por debajo de las notas que se han de ligar.

317. Distingo en la guitarra dos géneros de ligados, *propio é impropio*. El primero tiene algunas especies, á saber:

318. PRIMERA: El *ligado de dos notas subiendo* se hace pulsando la primera con la derecha, y concluido su valor, se deja caer un dedo de la izquierda sobre la misma cuerda en el traste que corresponde á la segunda nota (Ejemplo 1^o numero 1).

319. SEGUNDA. El *ligado de dos notas bajando* se ejecuta hiriendo con la derecha la nota mas aguda, y haciendo luego con el dedo que la pisa un esfuerzo ácia abajo, para que resulte el sonido de la segunda en cuyo traste debe estar ya colocado otro dedo (Ej^o 1^o N^o 2).

EJEMPLO 1^o

LECCION 110.

320. TERCERA. En el *ligado de tres notas subiendo*, la derecha pulsa solamente la primera, y los dedos de la izquierda hacen sonar las otras dos, dejándose caer sucesivamente sobre los correspondientes trastes (Ej.º 2.º N.º 1.).

321. CUARTA. Al ejecutar el *ligado de tres notas bajando*, cada dedo ha de hacer el esfuerzo que hizo en la 2.ª especie (Ej.º 2.º N.º 2.).

N.º 1. N.º 2.

EJEMPLO II.º 

LECCION 111.



322. La última nota de los ligados de dos notas bajando (Ej.º 3.º N.º 1), y la primera del de dos subiendo (Ej.º 3.º N.º 2) puede ser una cuerda al aire: entonces solo se necesita un dedo de la izquierda para ejecutarlos. De un modo semejante se ejecutarían los ligados análogos de más de dos notas.

N.º 1. N.º 2.

EJEMPLO III.º 

LECCION 112.



323. Debiendo hacerse sobre una misma cuerda los sonidos del *ligado propio*, las más veces hay que valerse de los equisónos de las notas más altas.

EJEMPLO IV.º 

Two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains a sequence of eighth-note chords with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) above the notes. The second staff continues the exercise with similar chords and slurs.

325. Una de las mayores bellezas de la guitarra consiste en el *arrastre*, que es una variedad del ligado de dos notas más ó menos distantes, ejecutado por un solo dedo de la izquierda, deslizado con cierta suavidad ácia el puente ó ácia la cejuela, y con una sola pulsacion de la derecha. Para llamarle arrastre importa poco que la distancia sea de uno ó dos trastes (Ej.º 6.º N.º 1) ó de muchos (N.º 2) porque la esencia es la misma. Indico este ligado con una linea *recta* en vez de la curva.

EJEMPLO VIº

Two examples of guitar exercises labeled N.º 1 and N.º 2. N.º 1 shows a sequence of notes with a straight line connecting them, indicating a slide. N.º 2 shows a similar sequence with a different interval.

LECCION 46.

Two staves of musical notation for Lesson 46. The first staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) above the notes. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords and slurs.

LECCION 47.

Three staves of musical notation for Lesson 47. The first staff shows a melodic line with slurs and fingerings. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and slurs.

526. También se hacen ligados de dos voces en intervalos de terceras (Ej.^o 7^o) y sextas (Ej.^o 8^o). Estos son muy agradables, porque en su progresión participan en parte de la dulzura del arrastre. Con el signo de este último indicó el desliz del dedo.



En la serie de terceras (Ej.^o 7^o) se advierte que uno de los dedos que forma la primera tercera de cada compás, se desliza para formar parte de la tercera siguiente; y lo mismo sucede en la serie de sextas (Ej.^o 8^o).

LECCION 118.

527. Al ejecutar las terceras y sextas ligadas, se debe cuidar con especialidad del dedo de la izquierda que pisa la voz más baja, porque suele esforzarse menos que el otro, resultando de aquí que no se oigan con igualdad las dos voces.

Cuando los dos dedos que ejecutan las voces de los intervalos de terceras y sextas hayan de caminar en arrastre, bastará poner el signo de este una sola vez.



528. El segundo género de ligado, llamado *impropio* se verifica cuando la derecha pulsa una cuerda al aire ó pisada, y la izquierda hace la nota siguiente en la cuerda inmediata más grave. Para distinguirlo pongo un punto por debajo ó por encima de cada nota, y además el arco que las abraza.



(*) Algunos Autores llaman con impropiedad *eco* á este ligado. (Nota del traductor).

APOYATURA .

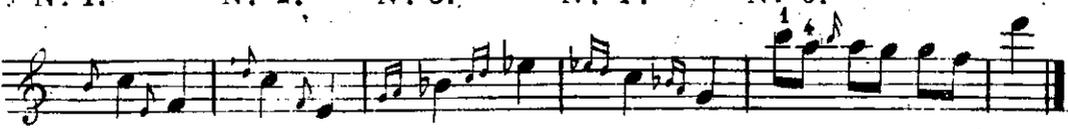
329. La apoyatura consiste en *una ó dos notitas* agregadas á una nota. Las notitas se han de ejecutar dandoles el valor que representa su figura, y á costa del de la nota, que por lo mismo se disminuye. Generalmente las apoyaturas caen sobre la nota que sigue, y rara vez sobre la anterior; esto ultimo se verifica solamente cuando la notita es el postrer signo de un compas.

330. Al hacer una apoyatura, se pulsará tan solo la primera notita, y los dedos de la izquierda ejecutarán la segunda, si la hubiese, é igualmente la nota, de la misma manera que en el ligado.

331. Las apoyaturas pueden hacerse, á semejanza de los ligados, subiendo y bajando .

Apoyaturas de una notita subiendo (Ej.º 10. N.º 1), y bajando (Ej.º id. N.º 2); de dos notitas subiendo (Ej.º id. N.º 3), y bajando (Ej.º id. N.º 4). En algun caso podrá convenir el pulsar con dos dedos de la derecha la apoyatura y la nota, y entonces deberá ponerse un acento á cada una. (Ej.º id. N.º 5).

N.º 1. N.º 2. N.º 3. N.º 4. N.º 5.

EJEMPLO X.º 

LECCION 119.



332. Algunas veces la apoyatura de dos notitas principia en el mismo sonido que la nota (Ej.º 11.º N.º 1). La nota sobre que se hace la apoyatura puede estar acompañada de otra de igual valor; entonces se ha de cuidar de no mover el dedo que pisa á esta (Ej.º id. N.º 2).

N.º 1. N.º 2.

EJEMPLO XI.º 

LECCION 120.





333. Tambien se hacen las apoyaturas con acordes. Cuidese de no mover mas que los dedos que las ejecutan.

LECCION 121.



334. Igualmente se hacen apoyaturas en arrastre subiendo y bajando (Ej. 12).

EJEMPLO XII:



LECCION 122.



MORDENTE .

335. El mordente es una especie de apoyatura compuesta de tres, cuatro ó mas notitas que se ejecutan con mucha velocidad á costa del valor de una nota anterior ó posterior, y con una pulsacion sola de la derecha.

336. El de tres notitas se llama *sencillo*, y principia por un sonido mas alto ó mas bajo que el de la nota (Ej.^o 43.^o n.^o 1). El de cuatro notitas se llama *doble*, y por lo comun principia en el mismo sonido que el de la nota (Ej.^o 43.^o n.^o 2). Los signos puestos encima ó debajo de una nota indican que se ha de hacer un mordente despues de ella (Ej.^o 43.^o n.^o 3).

EJEMPLO XIII.^o

LECCION 123.

TRINO .

337. El trino es un batido de dos voces solas repetidas muchas veces y con gran velocidad, pero con una sola pulsacion de la mano derecha, que corresponde á la primera nota mas baja, siendo la otra voz la inmediata superior de la escala del tono.

El trino está bien ejecutado cuando se perciben con igual claridad los dos sonidos que se baten. Su signo distintivo es el que se ve sobre la nota principal en los ejemplos 44.^o, 45.^o y 46.^o

338. Puede hacerse el trino sobre la nota mas alta de las dos que forman los intervalos de terceras y sextas. En este caso se sostiene la mas baja mientras se bate la otra.

EJEMPLO XIV.^o

339. También se ejecuta el trino en acordes de tres voces. Este trino es *sencillo*, si se bate solamente la voz ma aguda del acorde (Ej.^o 45.^o), y es *doble* cuando se baten igual numero de voces

las dos voces mas agudas (Ej.^o 16^o), sosteniendose en ambos casos las que no se batan.

EJEMPLO XV.

EJEMPLO XVI.

Tambien se pueden batir los trinos 1.^o y 3.^o del ej.^o 16.^o con los dedos 2.^o y 3.^o

340. Algunos maestros hacen el trino sencillo en dos cuerdas.

EJEMPLO XVII.

CALDERON CANTANTE.

341: El calderon puesto sobre una nota ó un acorde, indica un adorno de voces añadidas al arbitrio y gusto del que le ejecuta, y por lo comun se espresan estas voces con notitas.

EJEMPLO XVIII.

SONIDOS APAGADOS.

342. En el \S .45 regla 3.^a se dijo, que para que cese el sonido de una cuerda basta impedir sus vibraciones. Esto se verifica, en la cuerda pisada, levantando el dedo de la izquierda que pisa, luego que la derecha ha pulsado; y en la cuerda al aire, aplicando con suavidad un dedo de la izquierda sobre ella, luego que la haya pulsado la derecha.

343. También pueden impedirse las vibraciones aplicando el borde esterno de la palma de la mano derecha sobre todas, con lo cual resulta un sonido oscuro.

344. El signo de estas notas es la abreviatura *apag.* (apagado) seguida de una porcion de puntitos hasta donde deban concluirse dichas notas.

Las voces apagadas de la primera manera \S .342. hacen buen efecto antes ó despues de otras sostenidas; y en este caso pongo un punto encima ó debajo de cada nota apagada.

LECCION 124.



SONIDOS PRODUCIDOS POR LA MANO IZQUIERDA SOLA.

345. Las cuerdas pueden sonar sin que la mano derecha las pulse. Para esto basta dejar caer con fuerza los dedos de la izquierda sobre los trastes, como si se hiciese un ligado impropio \S .328 evitando cuanto sea posible el ruido que resultaria de unos grandes movimientos. Las cuerdas al aire se suplirán con los equisonos, especialmente si las notas son de poco valor; y si fuese indispensable valerse de ellas, se cogerán con una pequeña porcion de la yema.

LECCION 125.



TAMBORA.

346. La tambora consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo largo estendido, y aun mejor con el pulgar, dando en este caso un movimiento de media vuelta á la mano, para que caiga de plano sobre las cuerdas.

LECCION 126.





347. A veces hace buen efecto pulsar al aire una cuerda, cuyo sonido forme parte de un acorde hecho á bastante distancia de la cejuela, à pesar de que el mismo pudiera hacerse en una cuerda pisada. A estos sonidos han dado algunos el nombre de *campanelas*.

LECCION 127.

2.^a VARIACION DE LAS
FOLIÁS DE ESPAÑA POR
MÉ DE FOSSA (Obr. 12.)

LECCION 128.

348. Pulsando con los dedos índice y anular ó medio los bordones solos, puede formarse un canto à dos voces, cuyo efecto sea muy agradable, y algo semejante al fagot ó trompa.
Andante.

ARMÓNICOS.

349. Otra de las gracias de la guitarra consiste en los sonidos *armónicos*, insinuados en el ♩ 48. El Sr. Fossa, despues de haber hecho un estudio particular de estos sonidos, ha publicado el resultado de sus observaciones en un articulo, puesto al principio de la pieza titulada *Overture du jeune Henri arrangée pour deux Guitares*. Apenas puedo añadir nada al escrito del Sr. Fossa en el que se ven tres modos distintos de hacer los armónicos de los cuales voy á hablar sucesivamente estractando el citado articulo.

350 *Primer modo de ejecución.*” Tocando ligeramente una cuerda con un dedo de la izquierda en el punto que corresponde á ciertas divisiones de los trastes (del 7.^o por ejemplo), en términos de no impedir sino imperfectamente la comunicacion de las vibraciones de uno á otro lado del punto donde esté el dedo, si se pulsa dicha cuerda con la derecha, resultará un sonido armónico. Estos sonidos que tambien se llaman *flautados* á causa de su dulzura, son muy diferentes, con respecto á la *calidad*, y en general al *tono*, de lo que serian si el dedo pisase la cuerda, y por consiguiente la sujetase contra el sobrepunto.”

351. Los sonidos armónicos con respecto al tono tienen una localidad distinta de la que hemos visto en la escala cromática ♩ . 454, y aun en general es *inversa*, como demuestra el Sr. Fossa en la tabla siguiente.

| La cuerda sexta pisada en el | 12. ^o traste . | 9. ^o traste . | 7. ^o traste . | 5. ^o traste . | 4. ^o traste . | 3. ^o traste . |
|--|---------------------------|--------------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------------------|-------------------------------|
| da | su octava. | su sexta mayor. | su quinta . | su cuarta . | su tercera mayor. | su tercera menor. |
| tocada armónicamente | | | | | | |
| da | su octava. | la doble octava de la tercera mayor. | la octava de la quinta . | su doble octava. | la doble octava de la tercera mayor. | la doble octava de la quinta. |

352.” Resulta, pues, que la 12.^a division es la única que da la misma voz, ya se pulse la cuerda pisada, ya se toque armónicamente.

353.” Desde el traste 12.^a hasta el puente se hallan otros tantos sonidos armónicos á distancias proporcionalmente iguales.”

354. Entre las divisiones de los trastes 2°,3°,4°,5°,6°,8°,9° y 11° resultan tambien sonidos armónicos; pero unos son oscuros, y otros desafinados: por esta razon no se hallan en la siguiente escala del Sr Fossa, la que presenta los que se hacen mas habitualmente en la guitarra.

Trastes - - 12 12 7 12 7 5 12 4 9 5 7 12 3 4 9 5 7 12 3

Cuerdas - - - 6ª 5ª 6ª 4ª 5ª 6ª 3ª 6ª 3ª 5ª 4ª 2ª 6ª 5ª 5ª 4ª 3ª 1ª 5ª

Trastes - - - 7 4 9 5 3 7 5 4 9 3 4 9 5 3 4 9 3

Cuerdas - - - 2ª 4ª 4ª 3ª 4ª 1ª 2ª 3ª 3ª 3ª 2ª 2ª 1ª 2ª 1ª 1ª 1ª

355. "Es evidente que los sonidos armónicos pintados como en la escala que antecede, se hallan todos, con respecto al tono, á una octava alta de los sonidos representados por las mismas notas."

356. Contando los armónicos con arreglo á la escala anterior, se ve que hay seis claros en cada cuerda.

357. En esta escala faltan muchos sonidos de la cromática 2.ª 151.

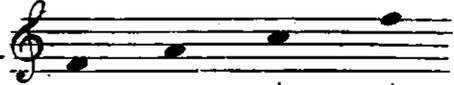
358. Los armónicos de los bordones son mas claros que los de las cuerdas, y todavia lo son mas en los bordones nuevos que en los usados.

359. Si se ha de tocar un solo armónico se aplicará á la cuerda únicamente la punta de la yema de los dedos de la izquierda; pero si hubiesen de sonar dos á un tiempo sobre una misma division, se formará con el dedo de la propia mano una especie de ceja.

360. Segundo modo de ejecucion. El Sr. Fossa ha inventado otro modo de hacer los armónicos sobre las divisiones de los trastes, con el que se consigue la ventaja de formar una escala cromática completa. Partiendo del principio de que la cuerda al aire tiene su armónico á la mitad de ella, infiere que la cuerda pisada debe tenerle, como en efecto le tiene, en la mitad de su correspondiente longitud, y así el armónico del fa natural, por ejemplo, se hallará sobre la 13ª division de la cuerda sexta, el del fa # en la 14ª, ect. En virtud de esto, el Sr. Fossa aplica la yema del índice de la derecha sobre el punto á donde corresponde el armónico, y al mismo tiempo pulsa la cuerda con el pulgar de la propia mano. Para ello estiende el índice en direccion acia la cejuela, casi paralelo á las cuerdas, y las pulsa con el pulgar, el cual se queda detras acia la parte del puente, á tal distancia que entre él y la yema del índice haya la mayor porcion de cuerda que sea posible. Para sacar los armónicos de las cuerdas al aire basta la mano derecha sola colocada del modo dicho; pero en las cuerdas pisadas, ademas de ser precisa la mano izquierda, se necesita mover la derecha en la disposicion indicada, y poner el indice de ella á la distancia correspondiente segun el traste en que esté pisada la cuerda, lo que el Sr Fossa hace con mucha destreza.

361. Este invento tiene la ventaja de producir sonidos mas dulces que los del primer modo de ejecucion, y de dar todos los de la escala crómática; pero en este segundo modo no es facil ejecutar acordes simultaneos como se verifica en el primero 2. 350.

362. El ejemplo siguiente facilitará la comprension de este nuevo modo de hacer armónicos

| | | | | | |
|--|---|------------------|------------------|------------------|------------------|
| Postura de la izquierda - - - - |  | | | | |
| Armónicos ejecutados por la derecha en las cuerdas } - - - - | <table style="margin: auto; border: none;"> <tr> <td style="text-align: center;">4^a</td> <td style="text-align: center;">3^a</td> <td style="text-align: center;">2^a</td> <td style="text-align: center;">Prima.</td> </tr> </table> | 4 ^a | 3 ^a | 2 ^a | Prima. |
| 4 ^a | 3 ^a | 2 ^a | Prima. | | |
| El dedo índice de la derecha aplicado armónicamente sobre las divisiones - - | <table style="margin: auto; border: none;"> <tr> <td style="text-align: center;">15.^a</td> <td style="text-align: center;">14.^a</td> <td style="text-align: center;">13.^a</td> <td style="text-align: center;">13.^a</td> </tr> </table> | 15. ^a | 14. ^a | 13. ^a | 13. ^a |
| 15. ^a | 14. ^a | 13. ^a | 13. ^a | | |

363. Tercer modo de ejecucion empleando dos dedos de la mano izquierda. Su Antor se explica de esta manera . . . Colocando la mano izquierda perpendicularmente delante de las cuerdas y el pulgar cuanto mas bajo se pueda detras del mastil, el índice pisará con fuerza una cuerda en cualquier traste, con tal de que se pueda alargar el 4.º dedo hasta tocar armónicamente dicha cuerda encima de la 5.ª division acia el puente: pulsada entonces con la derecha, resultará un armónico doble 8.º del generador, es decir, de las cuerda pisada. Si manteniendo firme el índice, se lleva el dedo chico á la division inmediata acia la cejuela, resultará la doble 8.ª armónica de la tercera mayor del sonido generador, y si se repite la misma operacion, solo dará la doble 8.ª de su quinta. Asi, pues, el fa 1.º de la segunda en 8.ª tr. dará sobre las divisiones 13.^a 12.^a y 11.^a los armónicos de su doble 8.ª de su 3.ª mayor y de su 5.ª por la misma razon que en las divisiones 5.^a 4.^a y 3.^a se produjeron semejantes intervalos armónicos de dicha cuerda al aire. Estos armónicos solo se logran desde la mitad del mastil acia el puente, porque mas estrechos los trastes, pueden abrazarse con comodidad las seis divisiones que deben mediar entre los dedos índice y pequeño. El sonido que producen estos armónicos es debil y poco grato."

364. Los armónicos se designan por escrito, poniendo junto á la nota ó notas la abreviatura *arm.* y hasta ahora han añadido el número que correspondia á la division del traste; pero una vez que se generalice el conocimiento de la escala 2. 354 para harcelos del primer modo, será inutil todo número, á no ser que el compositor quiera indicar con el guarismo superior, que se haga un armónico en tal traste en vez de su equisono en tal otro, y en distinta cuerda; pues como se ve en la escala 2. 354 hay varios armónicos de un mismo grado, como el *mi* agudo, ect. Si ocurriese una nota con la abreviatura *arm.* no comprendida en la escala 2. 354. deberá hacerse del segundo modo.

365. Omito todo ejemplo de flautados, pues basta lo dicho para cuando puedan ocurrir de tarde en tarde en algunas piezas.

CAPITULO V.

MODOS PECULIARES DE EJECUCION.

366. El signo $\frac{3}{2}$ puesto antes de los acordes del ejemplo siguiente indica que se ha de pasar rápidamente el dedo pulgar de la derecha desde la cuerda mas baja hasta la mas aguda de la postura. Este modo de ejecutar forma una especie de redoble, en el que se oyen sucesivamente, pero en un instante, todas las voces desde lo grave á lo agudo, y el que tocara sin uñas podrá hacerlo con mas comodidad que el que las tenga.



367. Tocando sin uñas se puede ejecutar con suavidad y con mas comodidad el arpeggio siguiente, pulsando el pulgar de la derecha las cuerdas quinta y cuarta.



368. Algunos maestros suelen pisar la sexta con la última falange del dedo pulgar, colocandole por el lado, derecho del mastil, y empleando al mismo tiempo los demás dedos en otras cuerdas. A la verdad, seria muy difícil ejecutar de diferente manera el paso del ejemplo que sigue, y otros análogos.



CAPITULO VI.

EJERCICIOS PARA AGILITAR AMBAS MANOS.

EJERCICIO 1º



Téngase presente lo dicho en el 2. 523.

This musical score is for guitar and is divided into two main sections, labeled 2º and 3º. The 2º section consists of five staves of music, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The 3º section consists of six staves of music, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. This section features more complex rhythmic patterns, including many sixteenth notes and some triplets. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

+

40

Musical notation for measures 40-42. Treble clef, 3/4 time signature. Includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature change.

50

Musical notation for measures 50-52. Treble clef, 3/4 time signature. Includes a key signature change to two sharps (F#, C#) and a common time signature change.

✱

60

Musical notation for measures 60-62. Treble clef, common time signature. Includes a key signature change to two sharps (F#, C#).

Musical notation for measures 63-65. Treble clef, common time signature. Includes a key signature change to two sharps (F#, C#).

✱

70

Musical notation for measures 70-72. Treble clef, common time signature. Includes a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

Musical notation for the first system, measures 1-4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 2, 4, 4, 4, 4, 3, 2, 6.

Handwritten signature or initials.

Musical notation for the second system, measures 5-12. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 7/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2.

Musical notation for the third system, measures 13-18. The notation includes a treble clef, a key signature of three sharps, and a 7/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4.

First system of musical notation, consisting of three staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

135
 10°

Second system of musical notation, consisting of ten staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The music continues with complex rhythmic patterns. Handwritten annotations include "pulyak", "ceja", and "pat" in various places. There are also some circled numbers like "23" and "3".

m. X
Eh

11^o

Musical score for measures 11-15. It consists of five systems of two staves each. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

X

12^o

C2

Musical score for measures 16-20. It consists of four systems of two staves each. The music is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. A 'C2' marking is present above the second system.



13°

Los dedos índice y medio alternando pulsarán las cuerdas 4^a, 3^a y 2^a y los dedos medio y anular la 2^a y la prima en el ejercicio siguiente.



14°

SECCION SEGUNDA.

ESPLICACION DE LOS ACORDES.

Para estudiar con fundamento el diapason de la guitarra, que como ya dicho es instrumento esencialmente armónico, es necesario conocer la naturaleza y formacion de los acordes, determinando al mismo tiempo su localidad. Adelantando estos conocimientos el guitarrista llegará á los estudios de la seccion siguiente con ideas que le serán útiles para tocarlos con aprovechamiento.

CAPITULO I.

INTERVALOS Y SUS TRASTRUQUES.

369. Hemos visto §. 49. que la distancia que hay entre dos voces se llama intervalo, contandose este generalmente de la grave á la aguda. Para el estudio de los intervalos compararemos los que se hallan dentro de los limites de una octava, pues los intervalos *compuestos* siguen las modificaciones de sus *simples* §. 90.
370. Las voces de la escala en la armonia se denominan *tónica* ó primera de la escala, segunda, tercera ó *mediante*, cuarta ó *subdominante*, quinta ó *dominante*, sexta, y sétima ó *sensible*.
371. Los intervalos se dividen en *mayores*, *menores*, *aumentados* y *diminutos*. De los dos primeros se habló §. 87. Para formar los segundos se añade un semitono al mayor, y resulta un intervalo aumentado; ó se quita un semitono al menor, y de aqui nace un intervalo diminuto.
372. Trasmutando una de las voces de un intervalo á su octava alta ó baja, y permaneciendo quieta la otra, se forma otro intervalo distinto, llamado *inversion* ó *trastrueque*, y es el complemento de lo que le faltaba al primer intervalo para llegar á la octava. En efecto el complemento de *Do si*, por ejemplo es *si do*.
373. De lo dicho resultan dos reglas importantes, á saber:

1.^a El trastrueque de la

| | | | | |
|---|--------------------|--------|---|---------------------|
| { | SEGUNDA produce la | SETIMA | } | , y reciprocamente. |
| | TERCERA | SESTA | | |
| | CUARTA | QUINTA | | |

2.^a El trastrueque de un intervalo.

| | | | | |
|---|----------------------------|----------|---|---------------------|
| { | MAYOR produce un intervalo | MENOR | } | , y reciprocamente. |
| | AUMENTADO | DIMINUTO | | |

Diagram illustrating musical intervals and their qualities:

- SEGUNDA**: menor., mayor., aumentada.
- TERCERA**: diminuta., menor., mayor.
- SETIMA**: mayor., menor., diminuta.
- SESTA**: aumentada., mayor., menor.
- CUARTA**: diminuta., menor., mayor.
- QUINTA**: aumentada., mayor., menor.

374. También hemos visto §. 268 que con la union de los intervalos se forman acordes. Ahora conviene saber que los intervalos se dividen en *consonantes* y *disonantes*: son consonantes los que forman el acorde perfecto y sus inversiones ó *trastrueques*; y disonantes los que direé despues.

CAPITULO II .

DEL ACORDE PERFECTO Y DE SU LOCALIDAD EN LA GUITARRA .

ARTICULO 1. *Acorde perfecto y sus trastrueques .*

375. Lámase acorde perfecto la union de dos intervalos, el primero de *tercera mayor* ó *menor*, y el segundo de *quinta mayor* (Ej.^o 2.^o N.^o 1): este acorde se forma sobre la primera de una escala y por eso se llama de *tónica*.

376. Se puede invertir el orden que tienen estas tres voces y con ellas mismas formar otros dos acordes con distintos intervalos. Trastrucando el Do á su octava alta (Ej.^o 2.^o N.^o 2), resultará un acorde de dos intervalos, esto es, de *tercera* y *sesta*, ambas *mayores* ó *menores*. Mudando el Mi á su octava alta (Ej.^o 2.^o N.^o 3), resulta otro acorde de dos intervalos, á saber de *cuarta menor* y *sesta mayor* ó *menor*. De estos tres acordes el del numero 1 se llama *directo*, y los otros dos *inversos* ó *trastrucados*; todos tres son *consonantes*.

377. Para distinguir estos dos trastrueques §. 376 llamaremos al primero Mi Sol do, acorde de *primera*; *tercera en lo grave*, y al segundo Sol do mi, acorde de *primera*, *quinta en lo grave* (Grétry, *Méthode de prélude*).

378. La base de un acorde directo, que en el ejemplo 2.^o N.^o 1 es Do, se llama *bajo fundamental* (mejor se diria nota fundamental); la voz grave de un acorde trastrucado se llama *bajo central*.

379. Si al acorde perfecto directo se añade la octava de la tónica, entonces el acorde es completo. (Ej.^o 2.^o N.^o 4).

EJEMPLO 2º.

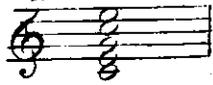
Diagram illustrating musical chords (Ejemplo 2º):

- n.º 1.
- n.º 2.
- n.º 3.
- n.º 4.

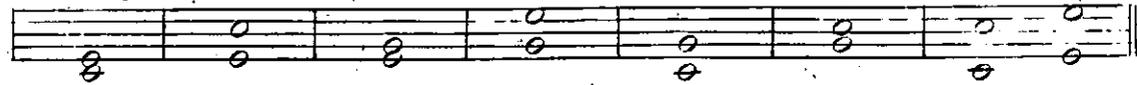
380. Reuniendo al acorde perfecto sus inversiones, resulta un grupo, en el que hay los intervalos siguientes.

EJEMPLO 3º.

Grupo del acorde perfecto y sus inversiones.



tercera mayor, sexta menor, tercera menor, sexta mayor, quinta mayor, cuarta menor, octavas.



381. Nótese que las terceras y sextas son mayores en el modo mayor, y menores en el menor.

382. Son disonantes los demás intervalos que no entran en el acorde perfecto, como segundas y séptimas mayores y menores, cuartas mayores, quintas menores, y todos los aumentados y disminutos.

ARTICULO 11. Posiciones en cada tono.

383. El acorde perfecto directo ó trastrocado de un tono se encuentra en la guitarra en cinco parages distintos de su diapason, á los cuales llamaré *posiciones*. En cada posición dicho acorde forma una postura particular, cuya base es la cejuela de la guitarra, ó el dedo índice en ceja § 277.

384. Divido las posiciones en *completas y medias*. Llamo completas á tres, porque se forma en ellas una postura que contiene el acorde directo completo con cejuela ó con ceja, cuya primera ó tónica, está en las cuerdas cuarta, quinta y sexta. (*)

EJEMPLO 4º.

385. Las posturas con ceja del ejemplo anterior modo mayor y menor son distintas de las otras tres; sin embargo en todas ellas el acorde es perfecto completo; solo está la diferencia en que las cuerdas que en la 1ª, 3ª y 5ª suenan al aire, en las otras están pisadas con el primer dedo, haciendo este el oficio de la cejuela. De aquí resulta una observación importante, y es que excepto los tres acordes completos con cuerdas al aire del ejemplo 4º, todos los demás pertenecientes á las doce tónicas ó semitonos que comprende la escala, se hacen con la misma figura de postura que los dichos de ceja, aunque en diferentes trastes.

*) Una modificación admite la posición completa tónica en quinta como se verá en el apéndice al hablar de las suspensiones.

386. Doy el nombre de posiciones medias á dos, porque ademas de hacerse en ellas el acorde perfecto con inversion en algunas de sus voces, ó directo sin octava, con la misma base de su postura se hace tambien la del acorde de sétima de su dominante (del que hablaré despues), el cual conduce á dos distintas posiciones completas de un tono.

EJEMPLO 5.º

MODO MAYOR

Tónica en 5ª Tónica en 4ª

MODO MENOR

387. En las tres posiciones completas, y en la média tónica en quinta, se pueden emplear todos los dedos de la izquierda (especialmente en el modo mayor) resultando un acorde simultaneo con seis sonidos todos propios suyos.

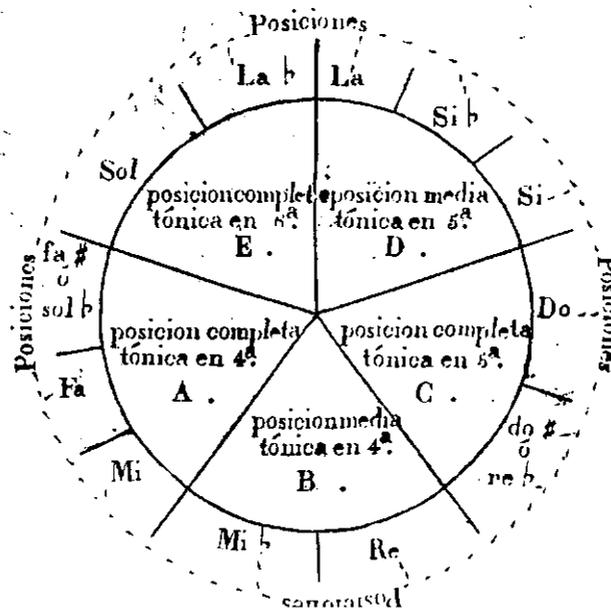
EJEMPLO 6.º

Posicion completa tónica en 6ª Posicion completa tónica en 5ª Posicion completa tónica en 4ª Posicion media tónica en 4ª

MODO MAYOR

MODO MENOR

388. Llamando *A* á la posicion completa tónica en 4ª, *B* á la posicion média tónica en 4ª, *C* á la completa tónica en 5ª, *D* á la média tónica en 5ª, y *E* á la completa tónica en 6ª, se verá en el círculo siguiente, procediéndolo de derecha á izquierda, el orden con que se suceden las posiciones en cada tono: sea por ejemplo en el tono de Do, el orden de sus posiciones es C, D, E, A, B.



389. En todas las posiciones la ceja ó la cejuela forma la base de la postura. Además, la tónica se pisa en la posición A con el dedo 3^o, en la posición B, con el 1^o, en la C, con el 4^o, en la D con el 1^o y en la E, con el 4^o.

390. En adelante me valdré de las letras indicadas en el círculo. §. 388. para denotar las posiciones, y usaré de las letras P. A., por ejemplo, Do, para significar posición A del tono de Do; omitiré las mas veces la letra P.

391. Las voces de los acordes del ejemplo 6^o pueden combinarse simultaneamente de varias maneras, corriendo el bajo unas veces todas las voces del acorde, y otras solo algunas.

EJEMPLO 7

MODO MAYOR.

MODO MENOR.

392. Dije §. 383 que eran cinco las posiciones, porque aun cuando desde el 12^o traste pudieramos continuar formando acordes perfectos de un tono caminando ácia el puente, las posturas serian enteramente semejantes á las ya descritas, y si ocurriesen estas, las distinguiré con las minusculas a, b, c, d, e.

393. Se puede hacer el acorde perfecto tomando por base cualquiera de las siete voces de la escala diatónica, que nos daran tres armonias de tercera mayor, tres de tercera menor, y una de quinta menor.

| | | | | | | |
|----------|----------|----------|----------|----------|----------|-----------|
| sobre la |
| tónica. | segunda. | tercera. | subdom. | domin. | sesta. | sensible. |

Pero no se pueden practicar así por dos razones: 1^a porque se suceden las quintas unas á otras en todos los acordes; 2^a porque igualmente se suceden en todos ellos las octavas de lo grave á lo agudo: ambas cosas generalmente prohibidas en armonia; pero pueden sucederse agradablemente trastrocando los acordes, y poniendo en todos la tercera en lo grave.

CAPITULO III.

ACORDES DISONANTES Y SU LOCALIDAD .

ARTICULO 1. *Explicacion de la disonancia.*

394. Cualquiera voz que se añada al acorde perfecto *directo ó inverso*, que no sea octava de alguna de las tres de que se compone, causa al oido una sensacion menos agradable que aquel; y por eso se llama acorde *disonante*. Como el fin de la música es causar sensaciones gratas al oido, para que así se verifique en este caso, es necesario que la voz disonante se mude á otra que forme parte de un intervalo consonante. Esta transformacion de la disonancia en consonancia se llama *resolucion* de la disonancia, la cual se verifica manteniendose quieta una de las dos voces que la forman, y subiendo ó bajando la otra diatónicamente; y moviendose ambas en sentido opuesto en los demas casos (Ej.^o 8.^o n.^o 1); advirtiendose que el mudar á la octava una de las voces del intervalo disonante no altera su movimiento para hacerse consonante (Ej.^o 8.^o n.^{os} 2 y 3).

EJEMPLO 8.

| | | | | | |
|--------------------|-------------------------------|-------------------------------|--------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| | 2. ^a mayor. resol. | 2. ^a mayor. resol. | 4. ^a mayor. resol. | 5. ^a menor. resol. | 2. ^a aumentada. resol. |
| N. ^o 1. | | | | | |
| | 9. ^a mayor. resol. | 9. ^a mayor. resol. | 11. ^a mayor. resol. | 9. ^a aumentada. resol. | |
| N. ^o 2. | | | | | |
| | 7. ^a menor. resol. | 7. ^a menor. resol. | 12. ^a menor. resol. | 7. ^a diminuta. resol. | |
| N. ^o 3. | | | | | |

395. Nótese: 1.^o que el rigor de estas resoluciones admite alguna excepcion, como se verá en el apéndice; 2.^o que las resoluciones de sétima menor del ejemplo 8.^o son para las voces intermedias, pues del bajo se tratará mas adelante.

ARTICULO II. *Acorde de sétima.*

396. Agregando al acorde perfecto, unas veces la sétima mayor y otras la menor en lugar de la octava, resulta un acorde de sétima. Se puede hacer este acorde tomando por base cualquier voz de la escala, como se ve en el ejemplo siguiente, en el que se resuelven las disonancias como queda dicho en el §. 394.

EJEMPLO 6.

| | | | | | |
|---------------------------------|----------------------|-------------------------------------|---|---|---|
| Accorde en la tónica. | sétima de tónica. | acorde perfecto en la subdominante. | acorde perfecto sétima de 2. ^a en la dominante. | acorde perfecto sétima de 3. ^a en la 6. ^a . | acorde perfecto sétima de subdominante. |
| | | | | | |
| acorde perfecto en la sensible. | sétima de dominante. | acorde perfecto en la tónica. | sétima de 6. ^a acorde perfecto en la 2. ^a | acorde perfecto en la 2. ^a | acorde perfecto en la tónica. |
| | | | | | |

397. Puesto que todo acorde de sétima consta de cuatro notas distintas, tendrá tres trastrueques según se ponga en lo grave la tercera, quinta ó sétima en lugar de la fundamental.

398. Entre estos acordes merecen particular atención el de *dominante* y el de *sensible* porque ambos se resuelven en el acorde de la tónica misma.

ARTICULO III. *Acorde de sétima de dominante.*

399. Dase este nombre al acorde perfecto de la dominante agregandole la sétima menor de esta. Este acorde se resuelve naturalmente en el acorde perfecto mayor y menor de la tónica.

400. En la guitarra regularmente se hace este acorde *directo* ejecutando la voz grave (que en este caso es la dominante) en las cuerdas cuarta ó sexta (Ej.^o 10.^o n.^o 1). También se puede hacer la dominante en la cuerda quinta (Ej.^o 10.^o n.^o 2), pero resulta una postura bastante incómoda y aun mucho más haciéndola en la sexta (Ej.^o 10.^o n.^o 3).

Nota. Designaré las disonancias con una nota blanca.

EJEMPLO 10.^o

Sétima de dominante. resolución mayor, menor. sétima de dominante. resolución mayor, menor. sétima de dominante. resolución mayor, menor. sétima de dominante.

n.^o 1. n.^o 2.^o n.^o 3.^o

Detailed description: The example shows three positions of the dominant seventh chord (n.º 1, n.º 2, n.º 3) on a treble clef staff. Each position is followed by its resolution to the tonic major and minor chords. Brackets group the chord and its resolution. The first position (n.º 1) is on the 4th and 6th strings. The second (n.º 2) is on the 5th string. The third (n.º 3) is on the 6th string.

401. Cada una de las cinco posiciones de un tono tiene su acorde propio de sétima de dominante (directo ó inverso) que se resuelve en acorde perfecto mayor ó menor directo ó inverso de la tónica en la misma posición.

EJEMPLO 11.^o

A. fa B. fa C. fa C. fa

Acorde de sétima de dominante. resolución mayor, menor. acorde de 7.^a de dominante. resolución mayor, menor. acorde de 7.^a de dominante. resolución mayor, menor. acorde de 7.^a de dominante. resolución mayor, menor.

D. fa E. fa

acorde de 7.^a de dominante. resolución mayor, menor. sétima de dominante. resolución mayor.

Detailed description: The example shows five positions of the dominant seventh chord (A, B, C, D, E) on a treble clef staff. Each position is followed by its resolution to the tonic major and minor chords. Brackets group the chord and its resolution. The positions are labeled with their respective notes (fa) and the chord type (e.g., acorde de sétima de dominante, acorde de 7.ª de dominante).

402. El acorde perfecto menor compas 2 de la posición C en que resuelve el de sétima, se hace moviendo la base un traste acia la cejuela, y el del compas 2 de la pos. E. resuelve más cómodamente en la posición inmediata A. que en la misma E.

LECCION 151.

Los mimos acordes resueltos en posiciones completas mas adelante.

C.do D.do E.do D.re E.re B.mi C.mi B.fa C.fa E.sol A.sol E.la.
7^a dom. resol. 7^a dom.

A.la. E.sol. A.sol. B.fa. C.fa. D.re. E.re. D.do. C.do.
resol. 7^a dom. resol.

405. El acorde de sétima hecho en la posición media B, tambien se puede hacer sin mover la base de la posición completa A.

EJEMPLO 14^o.

A. sol. 7^a de dominante. resolución en la misma pos. A. mayor. menor.

ARTICULO IV. Armonias fundamentales de un tono. (*)

406. Cada tono tiene en su escala tres armonias perfectas fundamentales que le determinan: la de tónica, la de subdominante, y la de dominante. La de tónica se hace completa §. 579; á la de subdominante se agrega su sexta mayor; á la de dominante su sétima menor. Esta sexta y esta sétima pueden estar ó no espresadas.

EJEMPLO 15^o.

Acorde de tónica. acorde de dominante. acorde de subdominante. resolución en el acorde de la tónica.

Nótese que el acorde de subdominante re, fa #, la, si, no es otra cosa que un trastrueque con la tercera en lo grave del de sétima de segunda, que en este tono es si, re, fa #, la, y que por consiguiente su nota fundamental es si.

(*) Exímemo, origen de la música.



407. En cada una de las cinco posiciones de un tono se forman los acordes de dominante y subdominante invertidos.

EJEMPLO 16º

The musical notation for Example 16 is organized into two main sections. The first section covers positions E, A, B, and C. The second section covers position D.

Section 1: Positions E, A, B, and C

- Position E (E major):**
 - Top staff (MODO MAYOR): E. la. acor. de dominante, resolución.
 - Bottom staff (MODO MENOR): acor. de subdominante.
- Position A (A major):**
 - Top staff (MODO MAYOR): A. la. acor. de dom., resol.
 - Bottom staff (MODO MENOR): acor. de subdom.
- Position B (B major):**
 - Top staff (MODO MAYOR): B. la. acor. de dom., resol.
 - Bottom staff (MODO MENOR): acor. de subdom.
- Position C (C major):**
 - Top staff (MODO MAYOR): C. re. acor. de dom., resol.
 - Bottom staff (MODO MENOR): acor. de subdom.

Section 2: Position D

- Position D (D major):**
 - Top staff (MODO MAYOR): D. re. acor. de dom., resol.
 - Bottom staff (MODO MENOR): acor. de subdom.
- Position D (D minor):**
 - Top staff (MODO MAYOR): acor. de subdom.
 - Bottom staff (MODO MENOR): acor. de subdom.

408. En el modo mayor los acordes perfectos de tónica y subdominante son de tercera mayor, y en el modo menor de tercera menor. En ambas modos el acorde de dominante es de tercera mayor.

409. Antes de empezar cualquiera pieza de música, se acostumbra á dar idea del tono en que se va á ejecutar, formando sus posturas fundamentales en cualquier posición.

ARTICULO V. *Acorde de sétima diminuta.*

410. El acorde de sétima que se forma sobre la sensible (que está alterada regularmente con un sostenido ó un becuadro), se llama de sétima diminuta, por ser mas pequeña que una sétima menor, y su resolución es la misma que la de la sensible del modo mayor, esto es. Se resuelve en la armonia de su tónica.

411. En la guitarra solo se ejecuta con comodidad este acorde directo, esto es, el que tiene por bajo la nota sensible, haciendo esta en las cuerdas cuarta ó sexta. La resolución de este se puede hacer en dos distintas posiciones completas, ó subiendo un semitono (un traste adelante) la voz grave que es la nota sensible (ejemplo 17. n.º 1), ó bajando un semitono (un traste atrás) la voz aguda (n.º 2). De ambas maneras se resuelve en acorde perfecto menor.

EJEMPLO 17.

acorde de 7.^a diminuta. resuelto en posicion mas atras. mas adelante. el mismo acor. de 7.^a diminuta. resuelto en posicion mas atras. mas adelante.

412. En cada una de las posiciones de un tono, se puede ejecutar el acorde de sétima diminuta inverso.

EJEMPLO 18.

A. sétima diminuta. A. 7.^a dim. A. 7.^a dim. B. 7.^a dim. C. 7.^a dim. D. 7.^a dim. E. 7.^a dim.

413. El acorde directo de sétima diminuta tiene tres inversiones. Todas ellas se ejecutan en la guitarra con la misma *postura* que el directo, porque constando cada una de tres intervalos iguales, la mano izquierda forma en las tres la misma *postura*.

EJEMPLO 19.

acorde de 7.^a diminuta. D. la. A. 7.^a dim. A. 7.^a dim. A. C. 7.^a dim. C. D. doble.

inversion. inversion. inversion.

414. El acorde de sétima diminuta de la posicion B (ejemplo 18) se ejecuta adelantando la mano tres trastes. El de la posicion C (ejemplo id.) se hace adelantando la mano un traste. El de la posicion D tambien se ejecuta llevando la mano un traste adelante, y se puede resolver con comodidad en la posicion siguiente E.

424. En la cadencia *evitada* cae el bajo de la dominante á la tónica añadiendo al acorde de esta su sétima menor en lugar de la octava.

EJEMPLO 26.

P.A. sol. C.do. B.sol. E.do. C.sol. E.do. D.sol. D.do. E.re. C.sol. E.re. C.sol.

sétimas de dominante, resol. sétimas de dom. resol.

425. La cadencia se *interrumpe*, cuando el acorde de dominante se muda á otro acorde de sétima que no tenga por bajo la tónica.

EJEMPLO 27.

P.A. sol. B.mi. B.sol. D.mi. G.re. D.si. D.re. E.si. E.re. A.si.

sétimas de dominante, resolucion. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol.

426. La cadencia se *rompe ó burla*, cuando el acorde de sétima de dominante se resuelve en un acorde perfecto que no sea el de la tónica.

Cadencia rota subiendo la dominante un tono, y resuelta en acorde perfecto menor.

EJEMPLO 28.

A. sol. 7^a dom. B. mi. B. sol. 7^a dom. D. mi. G. re. 7^a dom. D. si. D. re. 7^a dom. A. si. E. re. 7^a dom. A. si.

resolucion. resol. resol. resol. resol.

Cadencia rota subiendo la dominante un semitono y resuelta en acorde perfecto mayor.

EJEMPLO 29.

A. sol. 7^a dom. C. mi. b. B. sol. 7^a dom. D. mi. b. G. re. 7^a dom. D. si. b. D. re. 7^a dom. A. si. b. E. re. 7^a dom. A. si. b.

resolucion. resol. resol. resol. resol.

CAPITULO V.

EJECUCION DE LAS ESCALAS CON ARREGLO A LAS POSICIONES.

427. Aunque la música mas propia de la guitarra sea la armónica, no por eso deja de ser frecuente y agradable el uso de las *volatas* subiendo y bajando. Por tanto voy á dar á conocer las notas que se pueden hacer sin mover la mano en cada una de las posiciones con ceja, porque en las que tienen por base la cejuela los dedos siguen constantemente lo establecido en el 2. 264.

MODO MAYOR.

MODO MENOR.

The image shows five rows of musical notation, each representing a different fret position: A la., B la., C la., D do., and E do. Each row contains two staves of music. The left staff is for the Major mode (MODO MAYOR) and the right staff is for the Minor mode (MODO MENOR). The notation includes fingerings (1-5) and a vertical bar line separating the two modes. The scales are written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

428. Ahora presentaré el modo con que ejecuto las volatas pasando de unas posiciones á otras de un tono.

ARTICULO 1.º ESCALAS MODO MAYOR

PASO REGULAR DE UNAS POSICIONES Á OTRAS DE UN MISMO TONO.

The image shows a single staff of musical notation illustrating a regular step between fret positions. Above the staff, three positions are marked with dashed lines: A. la., C. fa., and A. la. The notation shows a scale starting on the A. la. position, moving to the C. fa. position, and then back to the A. la. position. Fingerings (1-5) are indicated for each note. The scale is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

429. Los dedos guardarán el mismo orden al formar las escalas de los demás tonos en las posiciones semejantes á las del ejemplo anterior, y esta observacion es aplicable á los ejemplos siguientes y á todos los del modo menor.

B. fa. ----- C. fa. ----- B. fa.

Los dedos al bajar esta escala alteran el orden con que la hicieron subiendo.

G. re. ----- E. ----- G.

D. re. ----- E. ----- D.

Al bajar esta escala, los dedos alteran el orden que guardaron al subirla.

E. la -----

A. fa. ----- C. 7ª ----- A. ----- B. ----- A.

7ª de dom.

C. re. ----- D. ----- G. ----- E. la. ----- E.

7ª de dom.

A. la. A. la. C. la. B. la. B. la.

E. la. G. re. E. re.

ARTICULO II. ESCALAS MODO MENOR.

P. A. fa. G. A.

P. B. fa. C. B. 7^a de do m. A. G.

P. C. re. E. D. G.

P. D. re. D. 7^a de do m. G. F.

431. Asi como al ejecutar un acorde en arpeggio no se debe mudar la postura hasta que la derecha haya pulsado la última nota, asi tambien cuando se hacen volatas en escala, no se ha de mudar la mano hasta que haya sonado bien el último punto comprendido en la posición.

CAPITULO VI.

ACORDES SUCESIVOS.

432. Ahora que hemos dado á conocer las posiciones de los tonos, se podrá formar idea de los acordes sucesivos indicados 271 y 294. Hemos visto, que bajo la base de una posicion se forman varios acordes, y veremos en los estudios, igualmente que en cualquiera composicion, que la música de guitarra casi siempre se ejecuta bajo la postura de alguno de los acordes esplicados. Digo, pues, que pueden ejecutarse *sucesivamente* las voces que componen un acorde sin guardar la uniformidad del arpeggio, pero sosteniendolas como en este, en razon de permanecer fija la postura, á cuyo acorde doy el nombre de sucesivo, como se verá en los dos ejemplos siguientes.

Valts. P. A. la. A. la. D. mi. C. mi.

EJEMPLO I^o

A. la. A. si. E. la.

EJEMPLO II^o

A. la. D. si. A. la. D. do #. A. fa #.

D. si. E. la.

Detailed description: This block contains two musical examples. Example I is a waltz in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line in the treble clef and a bass line. Above the staff, the chords P. A. la., A. la., D. mi., and C. mi. are indicated. Example II is in 3/4 time with the same key signature. It also has a melodic line and a bass line. Above the staff, the chords A. la., A. si., E. la., A. la., D. si., A. la., D. do #, and A. fa # are indicated. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

433. Pulsando sucesivamente las cuerdas alternas de un acorde, v. g. la cuarta y la segunda, la tercera y la prima, el efecto que resulta es semejante al de una harpa; por cuya razon doy á estos acordes el nombre de *harpeados*.

A. la. D. mi. C. la. C. si. C. la.

Andante.

DUO 2^o DE DOS GUITARRAS DEL ST. FOSSA: VARIACION 3^a

A. la. A. si. D. mi. A. mi. A. do #. D. fa #.

A. si. A. mi. A. la. C. si. C. la. D. mi.

Detailed description: This block shows a musical piece for two guitars. The tempo is marked 'Andante' and the key signature has two sharps. The notation is for two staves, each with a treble clef. Above the first staff, the chords A. la., D. mi., C. la., C. si., and C. la. are indicated. Above the second staff, the chords A. la., A. si., D. mi., A. mi., A. do #, and D. fa # are indicated. The piece features arpeggiated chords and melodic lines. Dynamic markings like 'p' are present.

SECCION TERCERA.

ESTUDIOS.

434. Asi como hasta ahora me he referido à un objeto particular en cada leccion y ejemplo, voy à presentar aqui la reunion de dos, tres ó mas reglas de las que llevo dadas; por lo que las piezas de la presente seccion serán unos verdaderos estudios, tanto para comprender lo que se acaba de decir, como para ejercitar ambas manos, y ponerlas en estado de ejecutar toda clase de pasos que puedan ofrecerse.

Advertiré unicamente, que cuando no esté determinado el aire en un estudio de los que siguen, el discípulo ha de procurar tocarle cada vez con mayor velocidad hasta donde le sea posible, pero con tal que sea bien.

ESTUDIO 1º

Caja á prev.

Caja á prev.

Caja á prev.

Caja á prev.

ESTUDIO 2.

Three staves of musical notation for guitar. The first staff contains a series of eighth-note chords and arpeggios. The second and third staves continue with similar rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs and chordal textures.



ESTUDIO 5.

ESTUDIO 5. Ten staves of musical notation for guitar. The piece is in common time (C) and features a continuous sequence of eighth-note patterns across all staves. The notation includes various rhythmic values, such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, along with chordal accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Handwritten scribbles

ESTUDIO 4. Moderato = 69. A.la 7^a de dom 114

Handwritten scribbles

ESTUDIO 5.



ESTUDIO 6.

ESTUDIO 6. Musical score in G major, 2/4 time. The score consists of six systems of two staves each. The first system includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system contains the instruction "tiempos binarios" above the staff. The third system contains the instruction "tiempos binarios" below the staff, with triplets of eighth notes indicated by a '3' below the notes. The fourth system continues the rhythmic pattern. The fifth and sixth systems conclude the piece with a final cadence.



ESTUDIO 7.

ESTUDIO 7. Musical score in D minor, 2/4 time. The score consists of two systems of two staves each. The first system includes a treble clef, a key signature of two flats (Bb and Eb), and a common time signature. The tempo is marked "Andantino" and the number "69" is present. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system includes the instruction "D. do" above the staff, "A. sol" above the staff, and "A. sol" above the staff. The score concludes with dynamic markings "p", "cres", "f", and "dim".

D. sol

A. sol 7^a dom. D. do 7^a dom.

dim.

ESTUDIO 8. Andante = 58.

ESTUDIO 9. Andante = 69.

A. sol

Los tres dedos pulgar, índice y medio hacen el arpeggio de la parte grave, y el anular pulsa toda la aguda.



ESTUDIO 10. Adagio $\text{♩} = 50.$

Handwritten annotations on the score include: C.re, D.re, A.sol, D.do, 7^a dim., D.re, 7^a dim., A.sol, 7^a dim., A.la, and A.la.

ESTUDIO 11.

D.rr

A. si

C.1a

Los dedos de la derecha pulsarán por su orden el arpeggio, dejando la voz mas baja para el pulgar, y tambien pueden emplearse los cinco dedos de la derecha, cada uno en diferente cuerda.

ESTUDIO 12.

D.mi

A. sol

El medio y anular pulsarán alternativamente las voces repetidas de la prima.

ESTUDIO 15.

Musical score for ESTUDIO 15. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line includes lyrics: "A. si", "A. la", and "A. sol". There are also numerical markings such as "3" and "4" indicating fingerings or groupings.

ESTUDIO 14.

Allegretto.

Musical score for ESTUDIO 14. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It is marked "Allegretto." and consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line includes lyrics: "D. si", "C. mi", and "A. la #". There is a circled number "6" above the first measure of the vocal line.

A. fa #

E. la

Andante $\text{♩} = 84$.

ESTUDIO 15.

f *dim.* *p*

A. la

7^a de dom.

Ceja 2 tr.

B. la

A. la

C. mi

C. re

A. la

Allegretto $\text{♩} = 66$.

ESTUDIO 16.

D. re

A. la

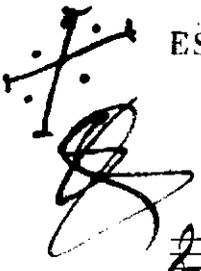
A. la

C. mi

A. la 7^a dom. 1^a

D. re A. si A. la

El dedo anular pulsará toda la parte aguda, y el pulgar solo, la baja.



ESTUDIO 17.

C. mi

D. do # E. si C. mi

A. si B. si 7^a dom A. si

A. fa # D. do #

C. fa # D. mi 7^a de dom. E. mi

ESTUDIO 18.

Musical score for ESTUDIO 18, consisting of ten staves of piano music. The piece is in 2/4 time and G major. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Key annotations include:
- *A. la* (Allegretto) above the second staff.
- *A. sol* (Ad solido) above the third staff.
- *Crja 2º tr.* (Crescendo 2º tr.) below the third staff.
- *A. la* (Allegretto) above the sixth staff.
- *A. sol* (Ad solido) above the seventh staff.
The score concludes with a double bar line and repeat dots.

ESTUDIO 19.

Musical score for ESTUDIO 19, consisting of three staves of piano music. The piece is in 12/8 time and D major. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Key annotations include:
- *D. si* (Dolce) above the first staff.
The score concludes with a double bar line and repeat dots.

A. sol B. sol

ESTUDIO 20.

D. do A. sol

C. re 7ª de dom.

B. fa 7ª de dom.

C. fa

Andante. ♩ = 56

ESTUDIO 21.

First system of ESTUDIO 21, starting with a treble clef and common time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A dynamic marking 'f' is present. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 56 beats per minute.

C. re
7^a de dom

Andantino. A. la
♩ = 152

ESTUDIO 22.

Angelica.

First system of ESTUDIO 22, starting with a treble clef and 6/8 time signature. The music is in a minor key (two sharps). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A dynamic marking 'p' is present. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 152 beats per minute.

A. si

C. la

A. re

A. si

dim

Menor.

A. la

D. do

Se dará mayor fuerza al dedo anular que pulsa la parte aguda, moderando la del pulgar destinado para la grave.

ESTUDIO 25. Allegro $\text{♩} = 104$.

A. la. 7.º de dom.

cres

A. do 7.º de dom.

cres

D. fa. A. do. E. do 7.º de dom.

$\text{♩} = 104$

Musical staff 1: Treble clef, 7/8 time signature, continuous eighth-note pattern.

Musical staff 2: Treble clef, 7/8 time signature, eighth-note pattern with fingerings (2, 3, 4, 5).

Musical staff 3: Treble clef, 7/8 time signature, eighth-note pattern with fingerings (2, 3, 4, 5).

Musical staff 4: Treble clef, 7/8 time signature, eighth-note pattern with fingerings (2, 3, 4, 5).

Musical staff 5: Treble clef, 7/8 time signature, eighth-note pattern with fingerings (2, 3, 4, 5).

E. si b.

Musical staff 6: Treble clef, 7/8 time signature, eighth-note pattern with dynamics (p, dim, pp).

Allegro = 104.

ESTUDIO 24.

Musical staff 7: Treble clef, 7/8 time signature, eighth-note pattern with dynamics (p, dim, pp).

Musical staff 8: Treble clef, 7/8 time signature, eighth-note pattern with dynamics (p, dim, pp).

D. si 7^a de dom.

Musical staff 9: Treble clef, 7/8 time signature, eighth-note pattern with dynamics (p, dim, pp).

E. la

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and 7/8 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values and articulations. Dynamic markings include *cres* (crescendo) and *dim* (diminuendo). Fingering numbers (1-5) are present above several notes. A *mf* (mezzo-forte) marking is also visible.

Allegro 104.

ESTUDIO 25.

Second system of musical notation, titled "ESTUDIO 25". It continues with the same key signature and time signature. The notation includes various rhythmic patterns and articulations. Dynamic markings include *D. si* (Dolce), *D. do* (Dolce), *A. sol* (Allegro), and *B. sol* (Brio). A *Fin* marking is present at the end of the system. Fingering numbers are used throughout the piece.

ESTUDIO 26. Allegro cómodo ♩ - 65.



Musical score for ESTUDIO 26, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro cómodo' with a metronome marking of 65. The score consists of ten staves of music. The first staff is the main melody, and the subsequent staves provide accompaniment. The piece is divided into two sections: the first section is marked 'Allegro cómodo' and the second section is marked 'Allegro Mod^{to}'.

Chord labels and fingering instructions are provided throughout the score:

- A. la
- A. fa#
- B. la 7^a de dom
- B. fa# 7^a de dom
- C. re 7^a de dom
- C. mi 7^a de dom
- B. fa# 7^a de dom
- C. fa#
- E. si 7^a de dom
- A. si
- E. la 7^a de dom
- A. la
- D. re
- A. la
- B. sol 7^a de dom
- C. sol
- D. do
- B. sol

ESTUDIO 27. Allegro Mod^{to} ♩ - 72.

A. sol
B. sol 7^a
B. mi 7^a
D. do 7^a
E. do
D. re 7^a
E. re
B. sol 7^a
C. sol
B. mi 7^a
C. mi 7^a
C. mi 7^a dim
D. mi
A. do
A. sol
B. sol #

Allegro cómodo $\text{♩} = 65$.
ESTUDIO 28.

D. do

C. fa
A. sol
C. sol
A. fa
B. do
A. do
B. la
A. la
B. fa
A. fa
D. do

Andante $\text{♩} = 50.$

ESTUDIO 29.

C. re
D. si

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. The melody consists of eighth-note patterns, and the bass line features dotted quarter notes.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Similar to staff 1, it features eighth-note patterns in the upper voice and dotted quarter notes in the bass.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Includes the vocal instruction "A. la" below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Continues the eighth-note melody and dotted quarter bass line.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Includes vocal instructions "E. re", "A. re", and "E. mi 6^{ta} aum." below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Includes the vocal instruction "e. mi" and the tempo marking "Allegretto." with a first ending bracket.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Continues the eighth-note melody and dotted quarter bass line.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Continues the eighth-note melody and dotted quarter bass line.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Includes the vocal instruction "A. re" and features more complex rhythmic patterns with slurs and accents.

B.mi 7^b

A.si

D.mi

D.mi

C.mi

D.mi

B.f.a#

C.mi

D.mi

C.mi

This musical score is for a piece in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the following lyrics: "E. la.", "C. re.", "A. la.", and "C. la.". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, often grouped in pairs. The score is written on ten staves, with the vocal line on the top five and the piano accompaniment on the bottom five. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

ESTUDIO 50. Allegro - 66.

f
E.mi
sf
C.mi E.mi
A.la C.fa *cres*
B.mi
C.mi
C.mi E.mi
7⁴ 3 4

C.mi

B^a.la

A.la

D.mi

tr.

A.la

A.do

D.mi

E.mi

E.mi

C.mi

SECCION CUARTA .

DE LA ESPRESION .

435. Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutor, consiste en dar el verdadero sentido á cada pieza de música, manifestando en el instrumento las ideas del autor, de tal manera que pasando los sonidos mas allá del oído, muevan el corazón de los oyentes: esto es lo que se llama *espresion*.

436. Para conseguir esta cualidad preciosa, se necesita una sensibilidad, por la cual el ejecutor interesándose á sí mismo en lo que toca, interese también á los demás haciéndoles participar de sus propios afectos.

437. En la Música vocal la letra misma suele indicar el acento que le corresponde; pero no sucede así en la instrumental. Esta, aunque es una imitación de aquella, tiene sin embargo un lenguaje inarticulado, que por lo mismo es mas oscuro. Por esta razón el compositor, después de haber arreglado como mejor le parece las frases y periodos musicales, se ve precisado en la música instrumental mas que en la vocal, á señalar ciertos puntos capitales, valiéndose de los signos de que hablé en los §§. 203 y 204, para que el ejecutor modifique la intensidad de los sonidos; y al mismo tiempo denota al principio de una pieza el aire á que debe tocarse, porque ciertamente se perdería la expresion y el carácter de aquella, si debiendo darla el aire de Largo ó el de Andante, se le diese el de Presto ó Allegro, y á la inversa. El ejecutor sin separarse de los puntos capitales que se le determinan, tiene todavía un campo muy vasto para manifestar su genio, haciendo que en los sonidos reine un continuo claro y oscuro, semejante á los acentos del habla expresiva, cuyas reglas estan en el corazón y no se encuentran en otra parte.

438. Para la práctica de esto, el guitarrista necesita tener un dominio completo en los movimientos de sus dedos, y se ha de valer de los medios siguientes: 1.º Uniformar con la mayor exactitud los movimientos de los dedos de ambas manos según lo prevenido desde el §. 29 hasta el 38: 2.º Pulsar con mas ó menos fuerza la cuerda con cada uno de los cuatro dedos: 3.º Dar mayor fuerza que á los demás, ya á un dedo, ya á dos de la mano derecha cuando todos estan tocando: 4.º Examinar las varias diferencias de sonido que produce la cuerda pulsada de un mismo modo y con misma fuerza, en varios parages desde el fin del sobrepunto hasta cerca del puente: 5.º Observar la diferencia que hay entre el sonido produ-

cido por una cuerda pulsada en un mismo punto pero tendiendo mas ó menos los dedos en espacial el índice, y tambien pulsando la cuerda con la mitad de la uña que mira acia el dedo pulgar, pues cuanto mas vuelto acia este lado producirá un sonido mas dulce y pas-tosa.

439. El ligado, la apoyatura, el mordente, etc, dan un nuevo realce á la espresion, si se usan oportunamente y no se multiplican demasiado. Hay otra especie de adorno que consiste en variar el mecanismo de ciertas melodias: esta variación ha de ser *sencilla*, para que no desfigure la idea principal, y, como toda clase de adornos, ha de ser dictada por el buen gusto, Sirva de ejemplo el pasage siguiente de Sor, cuyo segundo compas he variado de cuatro maneras.

440. Cuando se toca solo, la espresion permite en ciertos pasages cortos una leve alteracion del compas, que por lo comun se hace retardandole: en este caso se aparenta faltar á él por un momento para seguirle luego despues con tanta exactitud como antes. Asi puede verificarse por ejemplo en los compases 4 y 14 del ejercicio 11 de la seccion primera de la práctica, lámina 91

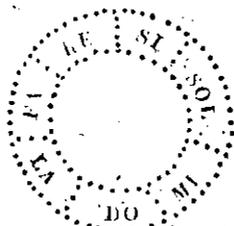
441. Finalmente el guitarrista debe buscar modelos de espresion en los profesores de mérito, dotados de una alma sensible, sea cual fuere el instrumento en que espresen sus sentimientos; los oirá con mucha atencion, y procurará imitarlos hasta que consiga formarse un gusto y un estilo peculiar.

REGLAS GENERALES PARA MODULAR^(a)

442. Si el discípulo aprovechado quiere ejercitar su fantasía en preludiar con modulaciones, además de la destreza de sus manos, y del conocimiento del diapason de la guitarra, debe tener unas ideas generales del contrapunto, que será la materia de este tratado.

DE LA FORMACION DE LOS ACORDES.

443. Para que el discípulo acierte á formar acordes, convendrá que aprenda de memoria la serie de terceras do, mi, sol, si, re, fa, la, comprendidas en el siguiente círculo.



444. Estas notas pueden ser naturales, ó estar alteradas por sostenidos ó bemoles según requiera el tono.

445. Tres notas de dicha serie forman el acorde perfecto: cuatro el acorde de séptima: cinco el de novena. Este último se forma sobre la dominante, y casi siempre se usa incompleto.

446. Los acordes formados de esta manera son directos (§. 376): es decir, que la nota principal ó fundamental es la más baja.

447. En los §§. 376, 377, 397, y 412 se dijo que se trastrocaban los acordes de cuatro maneras: ahora añadiremos, que el bajo es el que da á conocer siempre si el acorde es directo ó trastrocado, sea cual fuere el orden con que estén colocadas las notas agudas.

EJEMPLO 1.



448. Uniendo varias terceras (§. 445) hemos formado acordes directos: ahora bien, para conocer cual es la nota fundamental de un acorde trastrocado, bastará colocar las notas de que conste de modo que formen una serie de terceras: entonces la nota más baja es la fundamental.

DE LA SUCESION DE LOS ACORDES.

449. La mayor parte de los Autores sientan positivamente que á lo menos una de las notas del acorde que antecede se ha de hallar en el que sigue; pero esta regla no es general. Así hemos visto que los acordes de séptima de sensible en ambos Modos suenan bien antes ó después del acorde de tónica, aunque no contengan ninguna de las voces de este: al paso que los acordes v. g. MI SOL SI, DO MI SOL, ligados por dos notas comunes agradan muy poco al oído. Los tres primeros acordes del ejemplo siguiente suenan bien sin notas comunes.

EJEMPLO 2.



450. Es pues, necesario, buscar otro principio del movimiento de las diferentes partes, que forman el acorde, porque segun dice muy bien un Autor de sagudísimo ingenio (M.^{de} MOMIGNY), oido un acorde, no se puede hacer marchar tan absolutamente como se quisiera las notas de él para formar otro acorde, sino que deben guardar cierta consecuencia en su progresion: doctrina que en la substancia se halla establecida en una obra publicada hace mas de 50 años. (Principes d'harmonie par M. HEMETZRIEDER. Paris 1771).

El principio general consiste en la afinidad que tienen las notas de un primer acorde ó ANTECEDENTE con las del segundo ó CONSECUENTE. (b)

451. Sentado este principio deduciremos de él las reglas siguientes.

Regla primera. Es necesario antes de todo dar una idea positiva del tono: para ello toda composición, en general, debe principiar y concluir con el acorde de la tónica.

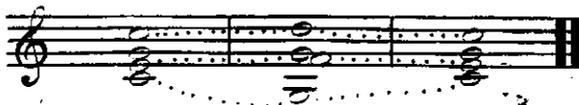
452. *Regla segunda.* Cada nota del *Antecedente* pasará á la mas inmediata del *Consecuente* excepto en el caso que se dirá en la regla 4. Asi es, que en el ej.^o 3.º n.º 1., de *do mi sol* se pasará á *si re sol* (n.º 1) y no á *sol si re* (n.º 2), y el *fa* del *antecedente*, *si fa re* pasará mejor á *mi* del *consecuente* que hay un semitono (n.º 3), que á *sol* (n.º 4) que hay un tono.

EJEMPLO 3.



455. Es excepcion de esta regla el movimiento de cadencia perfecta, que hace el bajo (Ej.^o 4) y tambien algunos movimientos particulares que daremos á conocer.

EJEMPLO 4.



454. *Regla tercera.* Si una nota del *antecedente* está á igual distancia de dos notas del *consecuente*, el buen gusto decidirá el movimiento que se ha de dar á una de las dos. En el ej.^o 5 (n.º 1.) el *re* puede pasar ó al *mi* ó al *do* del *consecuente*.

EJEMPLO 5.



455. *Regla cuarta.* Atendiendo á la unidad ó á la variedad, debe tenerse presente, que si dos voces del antecedente van á parar á una misma nota ó su octava del consecuente, una de ellas ha de andar un poco mas para caer sobre una nota distinta. Asi en el ej.^o 5 (n.º 1) el *mi* del primer acorde está mas inmediato al *re* que al *sol* del segundo; pero como el tiple hace el *re* octava alta, la parte intermedia va á hacer el *sol*.

456. *Regla quinta.* Si dos partes hacen en unisono ó octava una nota del antecedente, que se ha-

de entre dos notas del consecuente, una parte resolverá subiéndola y otra bajando, como los dos

(b) M.^{de} MOMIGNY, obra citada.

fa del primer acorde del ej: 5 (nº 2) que van á hacer *sol mi* en el segundo acorde.

457. *Regla sexta.* No se moverá la nota que sea comun al antecedente y al consecuente cuando la hace una parte sola; pero si la hacen dos partes, una la prolongará y otra irá á completar la armonia del consecuente (ej: 6º n: 1 y 2).

458. Observando estas reglas, se resolverán las disonancias naturalmente del modo explicado en la SECCION TERCERA, capitulo 3º artículo 1º.

EJEMPLO 6.



INTERVALOS PROHIBIDOS.

459. Se prohiben como destructivas de la *unidad* y de la *variedad*: 1º la sucesion de quintas entre tiple y bajo, y aun generalmente entre partes intermedias, excepto cuando el tono está de tal suerte fijado por la modulacion que las dos quintas no pueden distraher al oido como sucede en la resolucion natural de la sexta aumentada (§. 446), ó cuando se baja desde una quinta mayor á otra menor *



Este pasage no puede hacerse á

la inversa sin incurrir en la nota de incorrecto; debería modificarse así.....*



460. *Segundo.* La sucesion de cuartas entre bajo y tiple, pero sonarán bien entre partes intermedias (§. 393 ej: 2). Generalmente tambien suena mal una cuarta entre el bajo y una parte alta, á no estar preparada por medio de una misma nota comun á los dos acordes.

EJEMPLO 7.



461. La formula del 2º compas del n: 5 (ej: 7) es una escepcion de la regla anterior.

462. *Tercero.* Dos octavas seguidas entre bajo y tiple, á no ser que se oigan sin otro acompañamiento, como sucede en ciertos pasos ejecutados en octavas ó unisono por todos los instrumen-

463. *Cuarto*. Tampoco se permiten las quintas ú octavas *ocultas*; para conocer si las hay, se supone en cada parte una sucesion de las notas intermedias que existen entre las partes de cada acorde (c).

EJEMPLO 8.



EJEMPLO 9.

EXCEPCIONES

DUPLICACION DE NOTAS. (d)

464. Los acordes se componen generalmente de tres ó cuatro notas. De consiguiente cuando se tocan á un tiempo cinco ó seis cuerdas de la guitarra, se duplican algunas notas del acorde. Al ejecutar esto se debe atender á las reglas siguientes.

465. *Primera*. Cualquiera de las notas de un acorde perfecto se puede duplicar y aun triplicar, excepto el bajo del 2º traste que del acorde perfecto de dominante *si-re-sol*, por que debiendo subir el *si* á *do* en las dos partes, resultarían precisamente dos octavas. En el acorde de quinta menor *si-re-fa*, se suele duplicar el *si* y el *re*, mas rara vez el *fa*.

466. *Segunda*. No se duplica la nota disonante de un acorde, ni tampoco la que solo admite una resolucion.

REGLA DE LA OCTAVA.

467. Se da este nombre á un cierto modo de acompañar las notas de la escala diatónica mayor y menor, ya subiendo ya bajando.

EJEMPLO 10.

(c) Cours de composition musicale par Antoine REICHA, Professeur de composition au Conservatoire.

(d) REICHA, obra citada.



468. Pero esta regla es de bien poca utilidad: 1º porque el bajo no tiene ninguna precisión de ceñirse á la marcha diatónica: 2º porque cada nota de una escala se puede acompañar con muchos acordes distintos, aun sin alterar ninguna de las cuerdas del Tono como se verá en la tabla siguiente, que no comprende ningun trastruéque del acorde de novena.

EJEMPLO 41.



469. Para analizar los acordes trastrocados y para resolver las disonancias se tendrán presentes las reglas establecidas en los §§. 447 y 448. y tambien la doctrina de los §§. 353, 394 y 39 con sus respectivos ejemplos, y por ello se verá que el 4º acorde *mi la do fa* sobre la tercera nota (ejº 41), es un trastruéque de la 7ª de cuarta con la 7ª en el bajo, etc.

c) No se puede ejecutar en la guitarra este acorde sino omitiendo la tercera segun se ve escrito en notitas.

DE LA MODULACION.

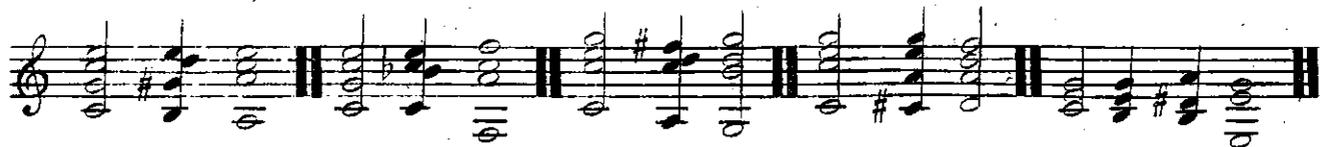
470. Modular es enlazar diversos tonos por medio de uno ó mas acordes intermedios (f).

471. Hemos visto (§§. 141 y 142) que entre dos Tonos, uno mayor y otro menor con igual número de accidentes en la clave, existe una gran relacion. Además cada Tono tiene otros cuatro relativos. Del Tono mayor son relativos los modos mayores de su cuarta y de su quinta, y los menores de su segunda y tercera. Los relativos del Tono menor son los menores de su cuarta y de su quinta, y los mayores de su sexta y de su sétima.

472. Entre ciertos Tonos hay una relacion tan íntima que para pasar de uno á otro no es necesario ningún acorde intermedio, como entre *Do* mayor y los modos mayores de *fa* y *sol* y el menor de *la*, etc. En este caso se muda de Tono, pero no se modula. Para que realmente haya modulacion se debe interponer, ó lo menos la sétima de dominante del Tono á donde se va.

EJEMPLO 12.

de *Do* mayor 4 *La* men *Fa* may *Sol* may *Re* men *Mi* men



de *La* menor 4 *Do* may *Fa* may *Sol* may *Re* men *Mi* men



MODULACION A LOS TONOS RELATIVOS.

473. La modulacion puede ser *fija* cuando se permanece algun tiempo en el mismo Tono: es *pasajera* si se recorren varios tonos sin detenerse en ninguno, aun cuando se empleen cuerdas accidentales.

474. Cuanto mayor sea la diferencia de accidentes esenciales (§§. 116 y sig.^{tes}) entre dos Tonos, ó lo que es lo mismo, cuantas menos notas comunes tengan dos Tonos en sus respectivas escalas, tantos más acordes intermedios se necesitarán para pasar con regularidad de uno á otro, como se verá mas adelante.

475. Sin embargo, si se quiere retardar la transicion de un tono á otro que tenga con él íntima relacion, se puede interponer diversas armonias, que lleguen á borrar la idea del Tono principal, aun cuando se conserve una nota de este acorde. En el ejemplo siguiente antes de llegar desde *la* á *re*, cuyo Tono se podia pasar sin preparacion por su íntima relacion, ó lo que es lo mismo, sin mediar otro acorde (§. 472), se ligan con la nota *mi* doce acordes diferentes

EJEMPLO 13.

476. También se puede acompañar con doce acordes diferentes un paso cromático, que recorra los doce semitonos de la escala diatónica, con tal de que la 1.^a y última nota de él sean parte integrante de cada uno de dichos doce acordes.

EJEMPLO 14.

MOVIMIENTOS DEL BAJO FUNDAMENTAL. (*)

477. PRIMER MOVIMIENTO. *Subiendo por quintas y bajando por cuartas, se aumenta un sostenido en cada transición hasta llegar al modo mayor de Fa #, al cual se sustituye su sinónimo sol b, y desde este se va perdiendo un bemol cada vez para volver á Do.*

EJEMPLO 15.

Série de cadencias imperfectas.

478. Cambiando la ortografía música, esto es, sustituyendo una nota con # á otra con b para expresar un mismo sonido, ó *vice versa*, entonces resulta lo que se llama *enarmónico*. Hablando con propiedad no hay género de este nombre, y si solamente *transiciones enarmónicas*. En la Guitarra y aun en el Piano, el *re #* y el *mi b* se representan con una misma tecla ó traste: no hay, pues, transición cuando este traste ó otro de los que representan

dos notas, se considera bajo una sola acepción; pero siempre que se empleen inmediatas u á otra las dos acepciones; y que por esto mismo se mude de Tono, entonces hay transi enarmónica. (g)

479. Si se continuase la serie de acordes del ej.^o 45 llegaría á parecer monotonía, á pesar que cada dos acordes están ligados por una nota común, porque el movimiento de cada una imperfecta con que se suceden, no determina suficientemente el Tono: lo estaría positivamente, si después de haber hecho en cada transición un acorde intermedio, se entra en el nuevo Tono con una cadencia perfecta (p. 422).

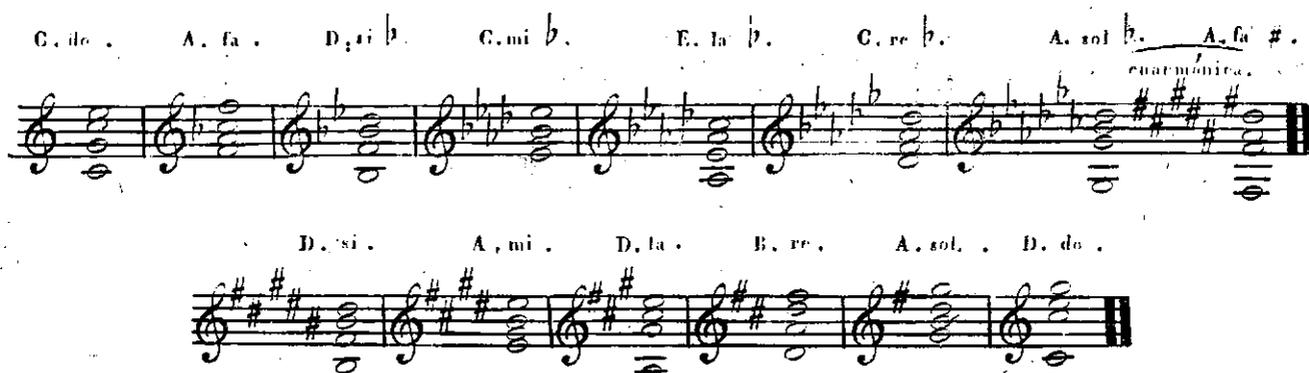
EJEMPLO 16.



480. MOVIMIENTO 2.^o Subiendo por cuartas ó bajando por quintas se va aumentando un bemol hasta llegar á seis: á estos se sustituyen seis sostenidos, y se borra cada vez un sostenido hasta volver á Do.

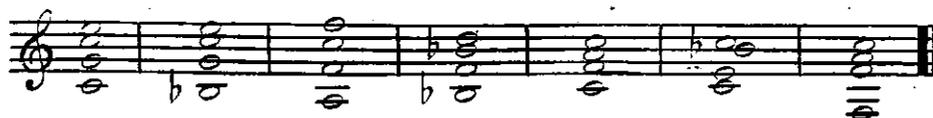
EJEMPLO 17.

Serie de cadencias perfectas.



481. Esta serie es menos monotonía que la del ejemplo 16. También se puede hacer en cada transición un acorde intermedio agregándole una cadencia perfecta, si se quiere fijar la modulación.

EJEMPLO 18.



482. La serie de acordes del ej.^o 48 aun podía ser mas agradable convirtiendo cada acorde perfecto en acorde de 7.^a de dominante.

) M^o de MOMIGNY. La misma doctrina había publicado antes el sábio Eximeno.

EJEMPLO 19.

D. A. D. B. E. C. A.

sigase la série hasta Do.

485. A cada nota del bajo se la puede agregar alternativamente un acorde perfecto y otro de dominante.

EJEMPLO 20.

A. C. C.

sigase la série hasta Do.

484. Dando á todas las notas del bajo un acorde de dominante, se formará una serie de cadencias evitadas. Así se puede formar una escala cromática descendente en lo agudo (ej: 21) ó en lo grave (ej: 22) del acorde.

EJEMPLO 21.

C. do. C. sol. C. fa. C. mi b. G. re b. D. si. E. la. C. do.

7^a de dom. 7^a de dom.

enarmónico.

EJEMPLO 22.

1^a Funda-
ntal DO...SOL...DO...FA...SI b...MI b...LA b...RE b...DO #...FA #...SI...MI...LA...RE...SOL...DO.

enarmónico

485. Se puede variar el bajo del ej: 22 segun se ve en el ej: 23, que desde el 4^o compas hace una modulacion que conduce al tono primitivo sin pasar por todos los acordes del anterior, porque para vez se ofrece una serie tan larga de cadencias evitadas.

EJEMPLO 23.

A. si b... A. la b... A. sol b... E. do.

A. DO. 7^a de dom. 7^a de dom. 7^a de dom.

486. El ej: 24 manifiesta el modo con que adoptó D.^o Fernando Sor en una de sus composiciones las cadencias evitadas.

EJEMPLO 24.

E. re . E. do .
7^a de dom. 7^a de dom. A. la . A. sol .

487. MOVIMIENTO 3.º Bajando de tercera y subiendo de cuarta, ó subiendo de sexta y bajando de quinta se produce una escala cromática ascendente en lo agudo (ej.º 25), y en lo grave (ej.º 26)

EJEMPLO 25.

G. do . G. re . B. si . A. mi . B. fa . A. fa . E. sol . A. sol . E. fa . A. la . E. si b . A. si b . E. do . A. do .
7^a 7^a 7^a 7^a 7^a 7^a 7^a 7^a

EJEMPLO 26.

A. fa . A. sol . A. la . A. si . A. do .
7^a 7^a 7^a 7^a 7^a

Nota fundamental DO . . . LA BE SI MI DO FA BE SOL MI LA FA SI b SOL DO

488. Este andamento del bajo fundamental puede producir un bajo cantante que suba la escala diatónicamente con dos armonías en cada una de sus notas.

EJEMPLO 27.

Nota fundamental. DO LA. BE. SI. MI. DO. FA. BE. SOL. MI. LA. FA. SI. SOL. DO.

489. Para bajar esta escala con dos diferentes acordes sobre una misma nota, se da al bajo otro movimiento bajando de tercera y subiendo de segunda.

EJEMPLO 28.

Nota fundamental. DO. LA. SI. SOL. LA. FA. SOL. MI. FA. BE. MI. DO. BE. SOL. DO.

El mismo bajo admite la variación siguiente y otras muchas.

EJEMPLO 29.



490. MOVIMIENTO 4º Bajando de quinta y subiendo de cuarta, ó á la inversa, (ej: 50 N.º 1).

EJEMPLO 50.

N.º 1.

N.º 2.

VARIACION 1ª

N.º 5.

VARIACION 2ª

491. *Observaciones importantes.* Se llaman *notas esenciales* aquellas que hacen parte del acorde con que se acompañan. En los intervalos que ellas forman se pueden introducir una ó dos notas que aun cuando no sean propias del acorde, si lo sean de la escala del Tono. Generalmente se colocan estas notas (*llamadas de tránsito*) en la parte débil del tiempo: si las ejecutan dos partes deben caminar en terceras ó sextas, ó por movimiento contrario (h), del cual se hablará mas adelante (§. 510.) Hemos visto §. 329 y 332, y en la nota del §. 224, que las apoyaturas son unas notitas que no hacen parte del acorde. Conviene ahora saber que hay ciertas apoyaturas que se escriben con notas regulares, y entonces hacen parte integrante del compas, sin embargo de que realmente no pertenezcan al acorde ó no sean propias de la escala del Tono.

492. Analizando el ejemplo 50 se comprenderán mejor algunas de las observaciones anteriores. Todas las notas del bajo de la Variacion 1ª (N.º 2) estan en armonia, porque caminan de salto. En la Variacion 2ª (N.º 3) en que las tres primeras notas de cada compas caminan de grado, la segunda no está en armonia, pero pasa á favor de las otras dos, y por REGLA GENERAL sucede lo mismo en semejantes casos tanto en las partes agudas como en el bajo. Se ve, pues, que todas las notas de este en la 1ª Variacion son, como deben ser, **ESENCIALES**, al paso que en la 2ª Variacion una nota de TRANSITO ocupa el intervalo de dos notas esenciales.

(h) REICHA, obra citada.

EJEMPLO 34.

Calencia perfecta.

497. Bueno será que el discípulo analice estos acordes con el fin de generalizar sus ideas y de ponerse en disposición de pasar de un Tono á otro cualquiera que se le pida. Últimamente se debe advertir: 1º que para caminar acia un tono con sostenidos, se agregan sostenidos; y bemoles para llegar á un tono con bemoles; 2º que un bemol quitado vale por un sostenido: añadido, y al revés; 3º que con solo mudar, alterar ó escribir de diferente modo una sola nota de un acorde, se la hace pertenecer á un tono distinto. El acorde perfecto *sol* *si re sol* (ej. 35. N.º 1.) bajando un tono su nota fundamental (N.º 2) se vuelve acorde de dominante de *do*: haciendo el *sol* # (N.º 3) es de 7.ª disminuuta (¿. 415), que admite cuatro distintas resoluciones, ó de Subdominante con doble alteracion (de que se hablará en el ¿. 503): si se baja el *fa* al *mi* (N.º 4) es dominante de *la*, ó si se escriben de otra suerte las notas, acorde de 6.ª aumentada (¿. 418) que conduce á *Mi* b: si en lugar de este último acorde se bajase el *re* al *do* #, y se sustituyese el *mi* # al *fa*, seria acorde de dominante del modo mayor ó menor de *fa* #.

EJEMPLO 35.

enarmónico. enarmónica. enarmónico.

SUSPENSIÓNES DE LA ARMONIA (*)

498. Al pasar de un acorde á otro se pueden ligar una ó mas notas del primero que no forman parte del segundo; pero que se resuelven en las de su armonia.

EJEMPLO 36.

| | | | | | | | |
|-------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------------|
| Suspension. | susp. |
| de 5.ª | de 8.ª | de 3.ª | de 8.ª | de 3.ª | de 6.ª | de 4.ª | de 5.ª y 8.ª |

(*) GRETRY, obra citada.

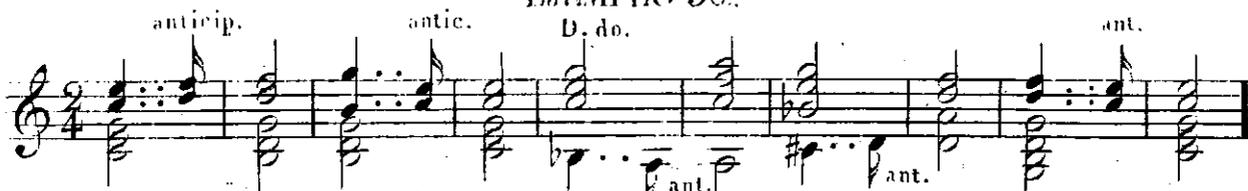
EJEMPLO 37.



ANTICIPACIONES DE LA ARMONIA.

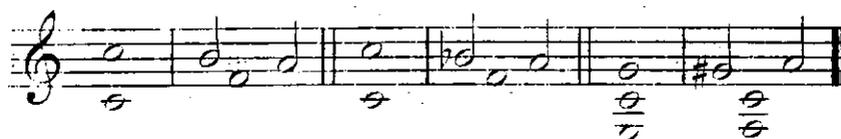
500. Hemos visto que por medio de la *suspension* se prolongan una ó muchas notas de un acorde sobre el siguiente. La *anticipacion* produce un efecto contrario: hace oír en un acorde una ó mas notas propias del acorde que sigue.

EJEMPLO 38.



501. Se puede retardar la armonia del consecuente por medio de una nota que no sea parte de este acorde ni del antecedente, y que sirva solo como apoyatura.

EJEMPLO 39.



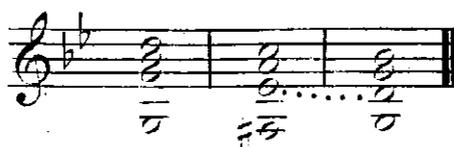
502. Tambien se puede alterar una ó mas notas del antecedente para aproximarlas á sus inmediatas de consecuente, en las que se resolverán de este modo con mas elegancia. En el comp. 1.^o del Ej.^o 40 se pone un *sol* para acercarle al *la* del segundo acorde.

EJEMPLO 40.



505. El segundo acorde del tercer compas es de subdominante, y tambien el primero, solo que se ha puesto al *fa* y al *re* para aproximarles al *sol* y al *mi* en que resuelven despues. Nótese que este acorde de subdominante con *doble alteracion preparatoria* consta en la guitarra de los mismos intervalos prácticos que el de 7.^a diminuta (Ej.^o 41), propio del modo menor de *sol*, con la diferencia de que el *re* # que asi se escribió en el ej.^o 40, porque debia subir á *mi* se escribió *mi* b en el ejemplo 41 por que, al resolver, ha de bajar á *re*.

EJEMPLO 41.



⊕ Modificación insinuada en la nota del 3.384.

504. Se da este nombre á una nota permanente de bajo sobre la cual se hacen pasar varios acordes que no son parte de su armonia.

505. Generalmente la nota pedal es la tónica ó la dominante ya del Tono principal, ya de alguno de sus cinco relativos: ha de ser nota fundamental del I.^o y último acorde, y nota esencial casi tantas veces como accidental de todos los demas acordes. La parte ma grave de las agudas se suele escribir como si fuese bajo verdadero.

506. La espresion *Tasto solo* indica á los Acompañantes que han de hacer solamente el bajo sin agregarle ninguna armonia.

EJEMPLO 42.



507. Con una misma nota de bajo pedal pueden hacerse los acordes de todos los puntos de una escala.

EJEMPLO 45.



RESPUESTAS, IMITACIONES.

508. Se llama *tema* ó *subycto* un canto que propone una parte, para que otra la répita á una cuarta, quinta ú otro intervalo cualquiera del Tono: la repeticion del tema se llama *réplica* ó *respuesta*.

EJEMPLO 44.



509. *Imitacion* se llama el movimiento de dos partes que alternativamente y en distintos intervalos cantan pasos semejantes ó análogos.

EJEMPLO 45.



510. *Movimiento semejante* es el de dos partes en armonía, que suben y bajan á un tiempo (Ej.º 40 n.º 1); *movimiento oblicuo* es cuando una parte se está quieta y la otra sube ó baja (Ej.º id. n.º 2); y *movimiento contrario* si el bajo sube mientras el tiple baja, ó al revés (Ej.º id. n.º 3).

EJEMPLO 46.

CONCLUSION.

ACOMPAÑAMIENTOS, PRELUDIOS.

511. Convendrá mucho al discípulo el ejercitarse en analizar varios trozos de canto con el finde conocer las notas esenciales, distinguiéndolas de las apoyaturas superiores ó inferiores, puesto que como hemos dicho (2.491), estas *no siempre están escritas con notitas*. También le servirá este trabajo para conocer las notas de tránsito, que según lo dicho (Ej.º 50 n.º 5), no es indispensable el que formen armonía. En la música de Piano es donde el discípulo podrá actuarse mas bien que en la de guitarra, porque en aquella están mejor puestos generalmente los acompañamientos. En este caso lo primero que debe hacer es escribir las notas esenciales; señalar debajo con lapiz la nota fundamental de cada acorde; elegir despues para bajo entre las notas de cada uno, la que mejor cante, y por último poner las demas notas hasta completar la armonía de los acordes, que podrá hacer en arpejio, logrando así formar tres ó cuatro partes. Rectificará luego este trabajo cotejandole con el acompañamiento de Piano, especialmente en el caso de no tener Maestro; y crea el Discípulo estudioso que por este medio, al cabo de poco tiempo, logrará hacer acompañamientos regulares. Si la serie de acordes está bien hecha, nada importa que, convirtiendolos en arpejio, aparezcan alguna vez dos *octavas*, dos *quintas*, dos *setimas* ó dos *segundas* por el encuentro de las notas del canto con las del acompañamiento.

512. Respecto á la modulacion, no será fuera de proposito aumentar el número de los acordes intermedios cuando se quieran unir dos escalas eterogéneas: no haciendolo así, por buena que sea la modulacion, parecerá dura, estafalaria y aun viciosa. (i). Un silencio de mas ó menos duración, un calderon, una serie de notas cromáticas pueden muy bien enlazar escalas, que difieran entre sí por un gran número de accidentes.

515. Cuando se preludia de cabeza se puede observar lo siguiente: 1.º hacer una serie de acordes simultaneos ó en arpejio; 2.º hacer de cuando en cuando una volata entre dos acordes, con bajo ó sin él; 3.º formar un canto de algunos compases y hacerle pasar sucesivamente á todos los Tonos relativos, repitiendole, unas veces la misma parte, y otras en el bajo á manera de diálogo.

Si el discípulo se halla impués to en las pocas reglas que se le acaban de dar, hallará fácilmente el modo de variar sus preludios, ya con los diversos movimientos del bajo fundamental, ya, por poca imaginación música que tenga, con pasos de imitación, y otros adornos que se le deben haber hecho familiares con el estudio de esta obra.

514. Preludiando, sucede muchas veces, aun al Guitarrista mas diestro, el hallarse perplejo sin que se le ocurra cosa de provecho. En este caso podrá acudir á la tabla siguiente (j), que recorrerá en su memoria sin orden de números, valiéndose de cualquiera de las operaciones que en ella se insinuan.

TABLA.

de los elementos de la armonia.

1. Mudar de Modo alterando la tercera, ó la sexta y la tercera.
2. Escala con solo el acorde perfecto en ambos Modos.
3. Escala mayor con acorde de 7.^a siguiendo la regla de la octava.
4. Escala menor con acorde de 7.^a con sus variantes.
5. Escala de ascenso con dos acordes en cada nota del bajo.
6. Escala de descenso con suspension.
7. Subir por quintas añadiendo un sostenido.
8. Subir por cuartas añadiendo un bemol.
9. Movimiento del bajo subiendo por cuartas y bajando por quintas, agregando una sétima á cada nota del bajo.
10. Variar este movimiento bajando de tercera y subiendo de grado.
11. Variar el mismo movimiento haciendo una escala cromática de descenso, sea en lo grave ó en lo agudo del acorde.
12. Variar este movimiento para bajar un tono con dos acordes de dominante seguidos.
13. Bajar de tercera y subir de cuarta formando una escala cromática de ascenso en lo agudo ó en lo grave.
14. Variar el mismo movimiento para subir un Tono haciendo dos acordes de dominante seguidos.
15. Subir de tercera y bajar de quinta.
16. Variar este movimiento pasando por las 24 modulaciones mayores y menores, y haciendo que el bajo descienda diatónicamente.
17. Ejercitarse en hacer varios acordes seguidos sin la prima.
18. Las cuatro resoluciones de la 7.^a de dominante.
19. Hacer que una misma nota forme parte de varios acordes.
20. Suspensiones de terceras, quintas ù octavas.

(j) inventada por M.^r Gretry.

21. Anticipaciones en la parte aguda ó grave del acorde.
22. Bajar un tono la nota fundamental de un acorde perfecto para convertirlo en acorde de dominante con la 7.^a en lo grave, y mudar de modo ad libitum, alterando sucesivamente una de las notas del acorde, valiendose ó no de la prima.
23. Pedal, dominante sobre la tónica.
24. Escala de ascenso y de descenso en lo agudo del acorde, con suspension, con Tasto solo ó bajo pedal.
25. Formar un canto, y conducirlo á los cinco Tonos relativos modulando.
26. Hacer que alterne un paso ejecutandole unas veces el bajo, otras el tiple, y vice versa.
27. Escalas y armonias fundamentales de un Tono en las cinco posiciones del acorde perfecto.
28. Ejecutar con velocidad escalas en las diferentes posiciones del acorde perfecto.
29. Acorde perfecto mayor, luego menor, haciendo al bajo nota sensible para subir un tono.
30. Acorde perfecto mayor, luego menor sobre la subdominante, bajando el bajo de quinta con acorde de dominante para subir tres semitonos.
31. Acorde perfecto mayor, luego menor, sobre la subdominante, bajando el bajo de tercera mayor con acorde de dominante para subir tres tonos.
32. Acorde perfecto mayor, despues menor, bajando el bajo un tono, y subiendo un semitono la octava de la tónica precedente: entonces es un acorde de dominante quinta en lo grave, que conducirá á la 6.^a menor (4 tonos) del Tono donde principió.
33. Movimiento por terceras mayores y menores que conduzca á todos los Tonos.
34. Modulando, conservar el mas tiempo que se pueda el mismo movimiento de bajo.
35. Usar de las imitaciones en la quinta, en la cuarta y en otros intervalos.
36. Movimientos contrarios.
37. Considerar alguna vez el acorde de sexta aumentada como de dominante de otro Tono, resolviendole como tal, y vice versa.
38. Ejercitarse en tomar por bajo cualquiera nota del acorde.
39. Hacer series de acordes en canturia en que la parte aguda cante.
40. Los mismos acordes haciendo que cante el bajo.

