

49721

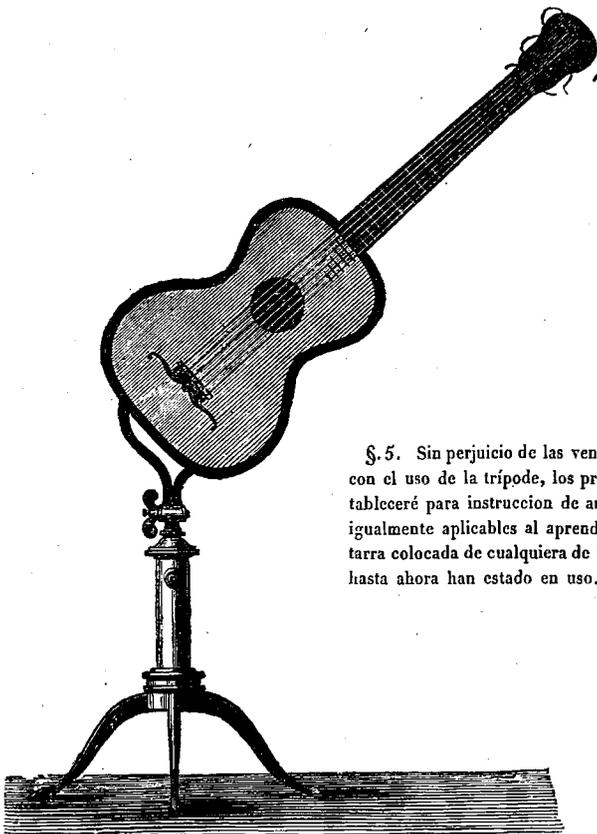
NUEVO MÉTODO

PARA

GUITARRA

POR

D. Dionisio Aguado.



§. 5. Sin perjuicio de las ventajas enunciadas con el uso de la trípode, los principios que estableceré para instrucción de ambas manos son igualmente aplicables al aprendizaje de la guitarra colocada de cualquiera de las maneras que hasta ahora han estado en uso.

GRABADO Y ESTAMPADO POR LODRE.

IMPRESO POR AGUADO, 1843.

Se hallará de venta en Madrid en las guitarrerías de Gonzalez y de Campo, calle Angosta de Majaderitos, y en el almacén de Música de Lodre, Carrera de San Gerónimo, hoy calle de Zayas. Precio 90 rs. vn.

Al escribir la *Escuela* que publiqué en 1820, estaba sinceramente persuadido de que hacia con ella un servicio á los que aprendian á tocar la guitarra; contento de las ideas, del modo de espresarlas, y del orden empleado en su clasificacion, me pareció haber llenado el objeto del título dado á mi obra con el nombre de *Escuela*. Mas la esperiencia de 22 años me ha hecho conocer, que la guitarra es instrumento mas apreciable de lo que yo mismo creia, y que merece ser estudiado con detencion. Este nuevo concepto me ha obligado á variar de ideas en algunos puntos, y he creido que debia fijar mi atencion principalmente en el mejor modo de formar sonidos *lentos, redondos, puros y agradables*. El estudio que he necesitado hacer sobre esto no me ha sido provechoso hasta que tuve la feliz idea de fijar la guitarra en la *trípode* (*). Entonces fue cuando conocí que podia aplicar á la produccion del sonido la fuerza de ambas manos que empleaba antes en sostener el instrumento, resultando por consecuencia que me veia dueño de todas mis facultades para poderlas emplear sin restriccion alguna en la ejecucion de la música.

Mi primera intencion al proyectar esta obra fue lá de hacerla bajo el mismo plan que la *Escuela*; pero dos consideraciones me han determinado á cambiar de idea, reduciendo la teoría y ampliando la práctica. 1.^a El que se dedica á un instrumento con ánimo de adelantar en él, ha debido aprender antes el solfeo; por esta razon omito la parte de los elementos de música aplicados á la guitarra, que formaban el principio de mi citada *Escuela*. 2.^a Si el aficionado desea sacar partido de la armonía en la guitarra, necesita enterarse de esta materia por separado, y no le era bastante el conocimiento de las reglas que se indicaban en el apéndice de dicha *Escuela*, por cuya razon suprimo en esta no solo dicho apéndice sino tambien el tratado de los acordes, que formaba la seccion segunda; en lugar de esta pongo la seccion quinta.

Constará, pues, la presente obra de dos partes, una *teórico-práctica* y otra puramente *práctica*. Esta comprende cinco secciones. En la *primera* establezco las reglas que juzgo convenientes para la produccion del sonido, y el buen manejo de los dedos de ambas manos. La *segunda* contiene un buen número de ejercicios para afir-

(*) Véase la descripcion de la trípode en el capítulo IV de la 1.^a parte.

marse en la práctica de la doctrina establecida; al fin de esta seccion pongo algunos preludios cortos que se pueden ejecutar antes de empezar á tocar una pieza de música. La seccion *tercera* comprende los estudios, entre los cuales hay algunos nuevos que no se hallan en la citada Escuela. En la seccion *cuarta* trato de la espresion, y además espongo algunas consideraciones sobre el modo de dar sentido á lo que se toca. Por último, indico en la seccion *quinta* las diferentes maneras que hay de ejecutar el acorde perfecto en la guitarra, sobre cuya base tal vez se podrá formar algun dia un tratado de armonía aplicado á este instrumento.

No me lisonjeo de haber acertado con el mejor método de tocar la guitarra; sin embargo, creo que el que propongo en la presente obra es claro y sencillo. Con la gran ventaja de tener el instrumento fijo en la trípode, y siguiendo *con exactitud* las reglas que prescribo, los aficionados conseguirán tocarle bien en menos tiempo del que se creia. A cada paso se oye decir que la guitarra es muy difícil: á mi entender, la verdadera dificultad consiste en poner la atencion necesaria para la observancia de las reglas; el aficionado que las guarde bien desde las primeras lecciones, el que no se permita pasar de una á otra sin haberse hecho dueño de la anterior, si continúa con la debida aplicacion, al fin se encontrará recompensado *con usura* de las molestias que por necesidad trae consigo el estudio de los principios en toda especie de instrumentos.

Debo añadir algunas palabras acerca de la presente edicion. Todos saben que la música grabada es superior á la impresa por lo tocante á la hermosura, y en cambio la letra hecha con punzones no tiene la regularidad de la tipografía. Por otro lado, el impresor ha de valerse de piecitas semejantes á las de las letras para cada nota y para formar las líneas del pentagrama, teniendo que vencer en ello muchas dificultades. La parte *teórico-práctica* de esta obra contiene un texto de preceptos alternados con las correspondientes lecciones de música: siendo muy cómodo para el principiante ver en una misma página el precepto seguido de la leccion, ó habia de estar todo grabado con perjuicio del texto, ó todo impreso á costa de la hermosura comparativa en las lecciones prácticas. Una feliz casualidad me ha proporcionado el poderme valer de una fundicion de música que el impresor Aguado tenia sin estrenar, y que su hijo Eusebito, mi querido discípulo, reuna los conocimientos tipográficos y los del solfeo con la asiduidad necesaria para hacer el ensayo de música impresa en la parte teórico-práctica de esta edicion. Me es muy satisfactorio darle aqui una prueba de mi gratitud por su esmero en complácerme, y un tributo de elogio por su buen desempeño.

NOTA. Algunos signos de música de esta impresion difieren un poco en su figura de los que actualmente se usan en el grabado, en especial el sostenido.

INDICE.

PARTE PRIMERA.—TEÓRICO-PRÁCTICA.

Sección única.—De la Guitarra.

	<i>Páginas.</i>
CAPÍTULO I. <i>Idea que se debe formar de la guitarra.</i>	1
II. <i>Caracter de la guitarra.</i>	2
III. <i>Denominacion de algunas partes de la guitarra.</i>	3
IV. <i>De la trípode ó máquina de Aguado.</i>	id.
V. <i>Condiciones para tocar bien la guitarra.</i>	4
VI. <i>Condiciones que se requieren en una buena guitarra.</i>	5
VII. <i>Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca.</i>	6
VIII. <i>Significado de algunas voces y abreviaturas. Modo de templar la guitarra y medio de escoger las cuerdas.</i>	7

PARTE SEGUNDA.—PRÁCTICA.

Sección primera.—Lecciones.

CAPÍTULO I. <i>Leccion 1.ª Modo de armar la trípode. Colocacion de la guitarra y del tocador.</i>	9
<i>Leccion 2.ª Modo de pulsar con el dedo pulgar de la mano derecha.</i>	11
3.ª <i>Modo de pisar con los dedos de la mano izquierda.</i>	12
4.ª <i>Ejecucion del semitono y tono con los dedos de la izquierda.</i>	13
5.ª <i>La mano izquierda contribuye á producir sonidos llenos y redondos.</i>	14
6.ª <i>Continúa la práctica de la misma doctrina.</i>	15
7.ª <i>Pulsacion de los dedos pulgar é índice alternando.</i>	16
8.ª <i>Continuacion de la misma práctica.</i>	id.
9.ª <i>Ejecucion de acordes de tres notas á un tiempo, ó sean acordes simultáneos. Empleo de los dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha.</i>	18
10. <i>Lectura y ejecucion de música á dos partes. Modo de escribirlas.</i>	id.
11. 12, 13, 14 y 15. <i>Práctica de la doctrina de la leccion 10.</i>	20 á 22
16. <i>Conocimiento y uso de los equisonos.</i>	22
17. <i>La mano izquierda principia á recorrer el mango de la guitarra.</i>	24
18. <i>Los dedos de la izquierda se habitúan á estar abiertos.</i>	25
19. <i>Se principia á usar del dedo medio de la derecha en combinacion con el índice, casi sin mover la mano izquierda de un sitio.</i>	26
20. <i>La misma práctica moviendo algo mas la mano izquierda.</i>	27
21. <i>Continuacion de la misma práctica.</i>	28
22. <i>Juegan tres partes á un tiempo, y los dedos de la derecha principian á tener mas movimiento.</i>	29
23. <i>La misma práctica moviéndose mas ambas manos.</i>	30
24. <i>Ambas manos se mueven mas. Práctica de equisonos.</i>	id.
25. <i>Ejecucion del ligado de dos notas subiendo y bajando.</i>	31
26. <i>La misma práctica.</i>	32
27. <i>Ejecucion de la apoyatura sencilla subiendo.</i>	33
28. <i>Ejecucion de la apoyatura sencilla bajando.</i>	34
29. <i>Ejecucion de la apoyatura doble subiendo y bajando.</i>	id.

— 30. Otra apoyatura doble.	35
— 31. Práctica del mordente sencillo y de la ceja.	36
— 32. La misma práctica.	37
— 33. Mordente doble.	id.
— 34. Ceja á prevención.	38
— 35. Ligado llamado arrastre.	39
— 36. Arrastre en una y en dos cuerdas subiendo y bajando.	40
— 37. Trino.	41
— 38. Modo de sostener las notas de una parte mientras se mueven las de otra.	id.
— 39. La misma práctica moviéndose mas cada parte.	42
— 40. La misma práctica.	id.
— 41. Práctica de los intervalos en la guitarra.	43
— 42. Lectura de varios acordes seguidos.	45
CAPÍTULO II. Riqueza de la guitarra.— Leccion 43. Sonidos armónicos.	47
— 44. Prolongacion del sonido, sostenida por la mano izquierda. Trémulo.	49
— 45. Sonidos producidos por la mano izquierda sola.	50
— 46. Sonidos apagados con la mano izquierda; con la derecha; con ambas á un tiempo.	51
— 47. Semejanza del efecto que produce la reunion del violin, viola y bajo.	id.
— 48. Diferentes calidades de un mismo sonido en una cuerda.	52
— 49. Campanelas, ó sean sonidos de cuerdas al aire propios de un acorde hecho á bastante distancia del puente.	53
— 50. Modo particular de pulsar los dedos pulgar é índice de la derecha.	54
CAPÍTULO III. Imitaciones: tambora, trompetas, harpa.	55

Seccion segunda.— Ejercicios.

	<i>Láminas.</i>	
CAPÍTULO I. 13 ejercicios para los tres dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha.		9
6 id. para cuatro dedos, pulgar, índice, medio y anular.		14
CAPÍTULO II. Ejercicios para la mano izquierda. Escala diatónica en una, en dos y en tres cuerdas.		18
33 ejercicios en una cuerda sola.		22
4 id. en dos cuerdas.		29
4 id. cromáticos.		30
18 id. en terceras.		id.
4 id. en sextas.		37
5 id. en octavas.		id.
1 id. en décimas.		39
3 id. que se deben ejercitar todos los dias.		id.
10 id. para que la mano izquierda se acostumbre á ejecutar desde el traste 12 en adelante.		40
1 id. para que la mano izquierda se acabe de hacer independiente en sus movimientos de la derecha.		43
1 id. para que esta mano se habitúe á recorrer el diapason de la guitarra de abajo arriba y de arriba abajo.		id.
1 id. en los bordones solamente.		44
1 id. Práctica de la ceja.		id.
Indicaciones del tono en que se va á tocar, ó llámense preludios.		45

Seccion tercera.— Estudios.

1 estudio para dos dedos.	48
3 id. para tres dedos.	49
2 id. en arpeggio para tres dedos.	50
8 id. en arpeggio para cuatro dedos.	52
13 estudios varios.	57

Sección cuarta. — De la expresión.

Consideraciones generales acerca del modo de dar sentido á la música. 69

Sección quinta. — Algunas ideas sobre el conocimiento del diapason de la Guitarra.

CAPITULO I. *Intervalos y sus trastrueques; tonos y semitonos de que consta cada uno; division de ellos en consonantes y disonantes; resolucion de estos; práctica de ellos en la guitarra.* 72

CAPITULO II. *Del acorde perfecto y sus diversas localidades en la guitarra.* 74

 Artículo I. *Acorde perfecto y sus trastrueques.* id.

 — II. *Posiciones de cada tono.* 75

 — III. *Diferentes maneras de practicar el acorde perfecto en la guitarra.* 77

CAPITULO III. *Manera de formar en la guitarra los acordes disonantes mas usuales.* 78

 Artículo I. *Acorde de 7.^a de dominante; su formacion y ejecucion en la guitarra; su resolucion natural; otras varias resoluciones.* id.

Acorde de subdominante; su resolucion; práctica de él en la guitarra. 82

Acorde de 6.^a aumentada, su resolucion y práctica. 83

Acorde de 7.^a diminuta y sus varias resoluciones; práctica de ellas. id.

Acorde de 9.^a, su resolucion y práctica. 84

 Artículo II. *Problemas para asegurarse en la práctica del acorde perfecto.* 86



ERRATAS DE LOS EJEMPLOS DE MÚSICA.

LECCIONES.

~~~~~

- 5.° En el compás 5.°, el número 3 ha de ser 4.
11. Compás 10, el 4 ha de estar al lado del *re* agudo.
12. Compás 1.°, el segundo *do* grave ha de ser *si*.
- Id. Compás 7.°, el número 4 ha de ser para el *fa*.
13. Compás 5.°, el *re* grave ha de ser *si* grave.
- Id. Compás 10, el 4 sirve al *re* y el 2 al *la*.
18. Compás 24, las cuatro letras que hay debajo de las notas se han de colocar una nota mas atrás.
20. Compás 7.°, el 3 sirve al *fa* agudo.
21. En el título, la palabra *práctica* debe ser *doctrina*.
23. Compás 15, las dos últimas semicorcheas han de ser corcheas.
24. Compás 1.°, las tres semicorcheas han de ser corcheas.
25. Compás 4.°, el *do* sirve al *re*.
32. Compás 5.°, el número 1 ha de servir al *si* último.
35. Compás 44, el *do* ha de ser *la*.
36. Compás 15, el  $\natural$  ha de servir al *si*.
42. Ejemplo 3.°, letra *A*, compás 2.°, el *mi* sobrecargado ha de ser *do*.
44. Compás 5.°, la 3.° *si re* ha de ser *sol si*.

NOTA. Para conocimiento de estas erratas ó correcciones, y que puedan salvarlas los que se dediquen á aprender por este *Método*, se ha puesto un puntito encarnado en cada una de ellas para llamar al momento la atención.

## ERRATAS DEL TEXTO.

### PAGINA.

~~~~~

18. En la nota que hay al fin de esta página, el §. 307 ha ser 310.
21. Leccion 13, donde dice en los compases 10, 11 y 12, ha de decir 9, 10 y 11.
- Id. Leccion 14, donde dice en los compases 11, 12 y 13, diga 9, 10 y 11.
22. Leccion 16, donde dice §. 67, ha de decir §. 69.
24. Línea 3.°, donde dice *pues si*, diga *pero si*. Línea 7, donde dice 3.°, diga 3.°
26. Línea 7, donde dice *ejecutan aquellas*, diga *ejecutan aquellos*. Línea 16, donde dice *leccion 9.°*, diga *leccion 10*.
51. Leccion 46, donde dice *ya volviéndote á colocar despues de haberala pulsado al aire*, diga *ya poniendo sobre la cuerda un dedo de la izquierda despues de haberala pulsado al aire*.

PARTE PRIMERA TEÓRICO-PRÁCTICA.

Sección única.

CAPÍTULO I.

Idea que se debe formar de la guitarra.

1. LA guitarra es instrumento que aún no está bien conocido. ¿Quién diría que de todos los que se usan hoy, tal vez es el mas á propósito para causar ilusion con la semejanza de los efectos de una orquesta en miniatura? Inconcebible parece esto á primera vista; sin embargo, la experiencia no deja duda de ello. Gracias á la feliz idea de fijarla, es fácil ahora estudiar este instrumento, examinando su naturaleza para encontrar efectos singulares. Llena de medios para representar las ideas músicas, la guitarra es á propósito para la improvisacion, ó como suele decirse, para tocar de capricho. La mejor prueba que tengo de semejante asercion es, que sin embargo de mi adelantada edad y de tener una constitucion física débil, he logrado enunciar los indicados efectos, y si se me permite añadiré, que he conseguido ahagar mi amor propio hasta el punto de quedar satisfecho del modo de ejecutar lo que hago en este instrumento. Mucho hay que esperar de él en manos de jóvenes robustos, dotados de delicada sensibilidad y de una imaginacion fecunda. El defecto que tiene, si tal puede llamarse el que voy á indicar, es, que en razon de la longitud de las cuerdas, y del modo con que se *pulsan*, los sonidos no parecen tan fuertes como los del piano y del harpa; sin embargo, lo son mas de lo que se cree si se sabe producirlos. Unas manos débiles, pero bien amaestradas, podrán sacar tal partido de las cuerdas, que los efectos sean bonitos y agradables; mas unas manos robustas y bien amaestradas, pueden llegar á admirar, sorprender y entusiasmar por la novedad y energía de los efectos.

2. Para que la guitarra produzca sonidos brillantes, no solo es indispensable que vibren las cuerdas, sino que tambien ella ha de entrar en vibracion. Todo lo que se oponga á esto, causará perjuicio á la condicion indicada, y cabalmente es lo que ha sucedido en los modos usados hasta ahora para sujetar la guitarra al tocarla, pues era necesario darle un apoyo en el muslo ó en la silla, y otro en el cuerpo y brazo del tocador, impidiendo de esta suerte las vibraciones correspondientes de las partes de la caja, y empleando en sujetar el instrumento una fuerza que debe quedar *enteramente* destinada á los dedos de ambas manos para sus debidos efectos.

3. Ocho años atrás tuve la primera idea de fijar la guitarra, y al intento hice varios ensayos. De poco tiempo á esta parte he perfeccionado el mecanismo que inventé, y del que no he cesado de servirme, porque además de ser sencillo, cómodo y de forma graciosa, da á la guitarra, sea cual fuere su construccion y figura,

todos los grados de inclinacion que puede desear el tocador para colocarla á su gusto: se entiende que hablo de la *Trípode ó Máquina de Aguado* (Véase la lámina 2.^a, figura 1.^a) (1).

4. Estas recomendables circunstancias, y el buen servicio que este mecanismo presta tanto al instrumento como al que le toca, me dan esperanzas de que llegará á generalizarse su uso; que crecerá la aficion á la guitarra tan luego como se advierta que con este auxilio puede ser tocada con la mayor perfeccion, atendiendo á que la voluntad se ve exactamente obedecida, y que el alma, en contacto inmediato con el cuerpo sonoro, está en el caso de expresar los sentimientos mas delicados.

5. Sin perjuicio de las ventajas enunciadas con el uso de la trípode, los principios que estableceré para instruccion de ambas manos son igualmente aplicables al aprendizaje de la guitarra colocada de cualquiera de las maneras que hasta ahora han estado en uso.

CAPÍTULO II.

Carácter de la guitarra.

6. Instrumento propio para improvisar es aquel que ofrece á la imaginacion muchos medios de espresar ideas de diferente carácter. La guitarra es uno de ellos, por la variedad que hay en la calidad y cantidad del sonido de sus cuerdas, y por las combinaciones que se pueden hacer de ellos, además de las gracias particulares del instrumento. Daré las razones en que fundo esta opinion.

7. 1.^a Cada cuerda de la guitarra tiene un carácter diferente en razon de su grueso. Tóquese la *prima* (§. 18) *pisada* (§. 40) en el traste 1.^o (§. 16); tóquese luego la *segunda* pisada en 6.^o traste; despues tóquese la *tercera* pisada en 10.^o traste; y por último la *cuarta* pisada en el traste 15.^o: el sonido producido en estos cuatro parages es el mismo respecto de la escala del instrumento, pero cada uno de ellos es de diversa calidad, debida al diferente grueso de la cuerda y al material de que está formada.

8. 2.^a Un mismo sonido admite infinidad de modificaciones en la *cantidad*, desde el *pianísimo* hasta el *fortísimo*, segun la fuerza que emplea la mano derecha al *pulsarle* (§. 40) *sin moverse ella de un sitio*, cuya operacion se reproduce con tanta variedad, como veces puede cambiar de sitio esta mano á distancia de cinco ó seis líneas en la porcion de cuerda que hay desde el puente (§. 14) hasta la tarraja (§. 14).

9. 3.^a En este mismo espacio, cada cuerda ofrece variedad en la *calidad* del sonido, segun el modo con que los dedos de la mano derecha la *pulsan*, y esta variedad es mayor si se toca con uñas. (Véanse los §§. 36 y 37.) Pulsando una misma cuerda con el pulgar y despues con uno de los otros dedos, se advierte una notable diferencia en la calidad de los sonidos.

10. 4.^a La reunion de los sonidos de las cuerdas de tripa con los bordones da lugar á una multitud de combinaciones de un efecto particular.

11. 5.^a Se pueden *sostener, prolongar y apagar* los sonidos cuando se quiera, con lo cual se representa la armonía exacta é inteligible.

12. Con tales medios se puede dar á la música una verdadera expresion, pintándola con el colorido que se quiera ó convenga.

(1) He tenido por conveniente mudar el nombre de esta máquina, y abandonar la denominacion primera que la puse llamándola *tripódison*, que ha dado lugar á varios conceptos equivocados. Adopto, pues, cualquiera de los dos nombres expresados en el texto; y para indicar este mecanismo tan útil y ventajoso, en vez de la palabra *tripódison*, me valdré indistintamente de los nombres *trípode* ó *máquina*.





CAPÍTULO III.

Denominacion de algunas partes de la guitarra.

13. Las partes mas notables de la guitarra á primera vista son: una *caja* hueca, que en una de sus caras tiene un agujero, y un *mango* sólido pegado á dicha caja. (Lámina 2.^a, figuras 2.^a y 3.^a)

14. En la caja hemos de notar: 1.^o la *tapa* ó sea la tabla del agujero llamado *boca* ó *tarraja* (1); 2.^o el *puente* ó pieza de madera donde están atadas las cuerdas; 3.^o los *aros*, que circunscriben la parte lateral de la caja, formando en su direccion tres curvaturas, dos convexas y una cóncava; 4.^o el *suelo*, ó sea la tabla opuesta á la tapa.

15. En el mango tenemos que observar: 1.^o la *cabeza*, que forma un ángulo con el resto del mango, y tiene seis agujeros; 2.^o las *clavijas* ó piezas de madera colocadas en los agujeros de la cabeza; 3.^o el *mástil*, resto del mango desde la cabeza á la caja, plano por delante y convexo por detrás; 4.^o la *cejuela* ó pieccecita de madera, en la cual se advierten seis muescas, por donde pasan las cuerdas, tomando allí un punto de apoyo.

16. 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 y paralelas de metal, ó de otra materia dura, que se llaman *divisiones* de los trastes. Cada uno de dichos espacios tiene el nombre de *traste*, denominándose *primero* el inmediato á la cejuela, *segundo* el que sigue, y así sucesivamente hasta el último (2).

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

18. Desde el puente á las clavijas, apoyando en las muescas de la cejuela, se estienden seis cuerdas, denominadas *prima*, *segunda*, *tercera*, *cuarta*, *quinta* y *sexta*, principiando á contar por el lado derecho segun se mira la guitarra de frente: la *cuarta*, *quinta* y *sexta* se llaman tambien *bordones*.

19. Cada una de las cuerdas forma un *orden*, y por eso se llama guitarra de seis, de siete ó de cinco *órdenes* segun el número de las que tiene. Se dice que la guitarra está *sencilla* cuando hay una sola cuerda en cada orden, que sin duda es lo preferible, y lo que está en uso, mas si en cada orden hubiese dos cuerdas, aunque la prima sea sencilla, se dice entonces que la guitarra está *doble*.

CAPÍTULO IV.

De la trípode ó máquina de Aguado.

20. *Descripcion.* Esta trípode consiste en un mecanismo destinado á sostener fija la guitarra para tocarla con desembarazo, y de manera que se aumente cuanto sea posible la cantidad de sus voces. Se compone de dos partes principales (véase la lámina 2.^a, figura 1.^a), una *superior*, toda ella de metal, y otra *inferior*, que sirve de basa á la primera, y que por tener tres pies dió margen á adoptar el nombre griego que la puse al principio. La parte *inferior* se compone de una columnita de madera sostenida por tres pies, que pueden doblarse (3). La parte *superior* ó *metálica* del mecanismo entra por su espigon ó raiz á fijarse en un taladro profundo que hay en la cara superior de la columnita: *A* es un boton con tornillo que sirve para que el mecanismo metálico

(1) Algunas guitarras francesas tienen este agujero *ovalado*, como se ve en la figura 3.^a de la lámina 2.^a, pero generalmente es *circular*.

(2) Cada traste disminuye una 18.^a parte del largo de la cuerda vibrante.

(3) Estos tres pies y toda la máquina desarmada se doblan de manera que puede colocarse todo juntamente con la guitarra en una misma caja. En este caso se dobla el brazo del mecanismo de metal, y se pone éste en el fondo de la caja debajo del mango, asegurándole con unas presillas de madera. A su lado se coloca la parte inferior de la máquina, despues de haber cerrado sus tres pies. Para todo esto no hay mas que hacer un poco mas anchas las cajas que las comunes.

se mantenga fijo á la altura que se le haya puesto; *B* es un piton, el cual entra en el taladro que tienen casi todas las guitarras por su parte inferior, donde se suele colocar regularmente un botoncillo de madera ó marfil; *C* es otro piton que entra en otro taladro proporcionado, que se hace en la raiz ó llámese pie del mango, al lado izquierdo de como está colocada la guitarra, el cual ha de estar hecho siguiendo la dirección del piton, y de manera que el brazo largo del mecanismo no toque á la guitarra por detrás ni por arriba; *D* es un tornillo que aprieta el mecanismo luego que se ha dado á la guitarra (ya colocada en él) la inclinación que se quiere hácia el cuerpo; *E* es otro tornillo para asegurar el mecanismo luego que se ha dado al mango la elevación deseada; *f i o* son unos tornillitos que sirven para alargar el mecanismo de modo que venga bien á toda clase de guitarras; *V* es también otro tornillo que empuja el brazo largo del mecanismo para aproximar el piton *superior* al taladro; *S* es la abrazadera ó parte donde entra el aro inferior de la guitarra; *R* es una rodajita de metal adaptada de tal manera que los tres bracitos de que consta puedan caer precisamente sobre los tres pies abiertos para que no se cierren.

21. *Ventajas que resultan del uso de la trípode.* Desde luego se dejan conocer las siguientes: 1.ª La guitarra está tan aislada como parece posible, pues solo se sostiene apoyando en los dos pitones que entran en las dos únicas partes *sólidas* que hay en el instrumento, de lo que resulta que todo él puede entrar en vibración sin inconvenientes (1). 2.ª El que toca puede hacer uso completo de sus facultades físicas con ambas manos, para que la guitarra dé toda la cantidad de sonido que tenga, resultando de aquí *en todos casos* un aumento considerable en la cantidad de sus voces respecto de las que produce colocada de otra manera. Ahora nada se opone á que el aficionado se valga francamente de los recursos que la naturaleza del instrumento ofrece, guiado por su gusto é inteligencia. 3.ª La postura del guitarrista es natural y airosa, y para las señoras muy conveniente y elegante. Tal vez no hay instrumento en que mas se luzca el personal de una señora. Es también conveniente, porque hay sujetos que no se dedican á este instrumento, temerosos de dañarse del pecho, y con la máquina se desvanece este temor. 4.ª A los ojos del espectador se puede hacer que parezcan fáciles las mayores dificultades (2). 5.ª El que haya aprendido la guitarra tocando en la trípode, si alguna vez la toca sin ella, advierte la ventaja de colocar bien sus manos, segun han aprendido en la máquina. Es incierto que habiéndose habituado á tocarla en la trípode no se acierte á tocarla en otra postura: la verdad es que en este caso se echan de menos las ventajas que se obtienen con el uso de la máquina. 6.ª El cantante que se acompaña con la guitarra conserva la actitud de cuerpo conveniente para la emisión de la voz. 7.ª Los armónicos (lección 43) se ejecutan con facilidad y salen mas claros. 8.ª Se puede hacer uso cómodamente de los trastes que están sobre la tapa fuera del mango (3).

CAPÍTULO V.

Condiciones para tocar bien la guitarra.

22. El guitarrista se ha de proponer llegar á hacerse dueño del cuerpo sonoro, ó sean las cuerdas, y se hallará en este caso cuando se verifiquen las condiciones siguientes:

1.ª En la mano *derecha* buen modo de pulsar las cuerdas (§. 40), fuerza en la pulsación, reasumida en las puntas de los dedos, y apoyada *solamente* en la muñeca sin que intervenga sensiblemente el brazo en ella,

(1) El célebre Sor, luego que perfeccionó este mecanismo, admitió su uso, en términos que decía con frecuencia que sentía no se hubiera inventado cuando él empezó á tocar la guitarra para haberle usado siempre.

(2) Me parece sumamente difícil ejecutar con *brillantes* y *de prisa* los pasajes de mayor agilidad sin el auxilio de la máquina. Con efecto, fija la guitarra, los dedos de la izquierda bien amaestrados corren confiadamente sobre las cuerdas que les ofrecen siempre un mismo plano, á semejanza del teclado de un piano, y los de la derecha hacen lo mismo en su dominio.

(3) Una vez conocidas las ventajas que ofrece la fijación de la guitarra, en especial la de hacer que las cuerdas den todo el sonido de que son capaces, y determinada la manera de verificarlo que es lo que forma una parte esencial de este método, entonces se pondrá la atención en el mejor modo de fabricar el instrumento.

y además *seguridad* suficiente para que los dedos de esta mano no pierdan golpe, aunque ésta mude continuamente de sitio.

22. *Suavidad* en el brazo *izquierdo* y *soltura* en el juego de los dedos de esta mano, acostumbrándola á que en los movimientos que hace desde la caja á la cejuela obre *paralelamente* al mango, y sus dedos lo hagan con entera independenciamos de otros, sin apretar las cuerdas mas de lo conveniente.

23. Despues de estar bien enseñadas las manos segun las reglas que se establecerán para su uso, la perfeccion consiste en que ambas manos obren con entera independenciamos una de otra, cada una en su sentido, como si perteneciesen á dos voluntades distintas, y que haya tal equilibrio en el juego simultáneo de ambas, sea cual fuere la intensidad del sonido y la prontitud y dificultad de lo que ejecuten, que en medio de todo esto se advierta que la guitarra no se menea, antes bien parezca que está fuertemente sujeta.

CAPÍTULO VI.

Condiciones que se requieren en una buena guitarra.

24. Es una equivocacion creer que un guitarrista se puede lucir en una mala ni en una mediana guitarra: cuanto mejor sea esta, tanto mas se lucirá aquel. En el día se exige mucho de este instrumento, y por lo mismo conviene que sea bueno.

25. Además de estar la guitarra bien construida y exactamente *trasteada* debe ser *armoniosa*, esto es, que duren mucho las vibraciones de las cuerdas *pisadas*. Ha de tener su *diapason igual*; quiero decir, que los sonidos de las cuerdas pisadas en toda su extension correspondan en volúmen al de los bordones. He hecho muchos ensayos para modificar la forma y la construccion interior del instrumento, y ciertamente no han sido inútiles. Yo poseo una que reúne los requisitos que creo debe tener una buena guitarra.

26. En cuanto á la anchura de los aros, pienso que para que la capacidad de la guitarra en esta parte sea tan favorable á los sonidos graves como á los agudos, los aros por la parte de la curvatura mayor deben tener poco mas de tres pulgadas, y proporcionalmente por la parte superior hácia el mango.

27. El *punte* que me parece mas ventajoso es el que consta de una parte posterior y otra anterior, divididas por una ranura longitudinal y profunda: en la parte primera se atan las cuerdas, y en la segunda ó anterior se apoyan. Este puente, que creo yo haber inventado en Madrid en el año 1824, es el que se ha adoptado en las guitarras buenas; es preferible á los que hay con botoncillos colocados en agujeros que traspasan la tapa; aquellos aumentan la solidez de su base por la parte que está pegada á la tapa, y es mucho mas util esta mejora, porque así el puente soporta mejor el enorme peso del tiro que hacen las seis cuerdas templadas al tono del templador (1), que no es menos de 80 á 90 libras.

28. Tambien se ha de tener presente el ángulo que forma la cuerda atada al puente sobre la cejuela que hay en él, pues en mi concepto es de suma importancia para la sonoridad del instrumento. Si este ángulo es demasiado obtuso, la cuerda, apoyándose débilmente sobre dicha cejuela, no da libres sus vibraciones, y en este caso el sonido deja de ser claro, y además las vibraciones de la cuerda no producen grande efecto sobre la tapa; no obstante, se ha de evitar el extremo opuesto, esto es, que el ángulo sea muy cerrado.

29. Es conveniente que la prima y la sexta entren mucho en el sobrepunto, para que en ningun caso el dedo que las *pisa* pueda sacarlas fuera del mango, lo cual produce mal efecto.

30. Tambien es bueno que las clavijas sean de tornillo. Además de la mayor facilidad con que se les da

(1) Instrumento de acero en forma de horquilla, que puesto en vibracion produce el LA de la orquesta.

vuelta, tienen la ventaja de que con solo el auxilio de la mano izquierda se puede templar una cuerda que se haya desafinado en medio de la ejecucion de una pieza, en lugar de que en semejante caso se necesita emplear ambas manos para fijar una clavija de la otra forma.

CAPÍTULO VII.

Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca.

31. *Sitio conveniente para tocar.* Además de una buena guitarra, es necesario que el sitio donde se toca sea armónico. La longitud de las cuerdas, su poca tension y el modo con que se pulsán, hacen este instrumento delicado, y no se puede perder lo mas mínimo de sus voces. Por esta razon creo que nunca se *lucirá* en un teatro, por grande que sea la habilidad del guitarrista (1). Una sala cuadrilonga, medianamente grande, no baja ni tampoco demasiado alta de techo, y poco amueblada, puede convenir mejor. El guitarrista hará bien en colocarse de manera que haya alguna distancia de él á los primeros oyentes, para tener alrededor suyo una atmósfera despejada.

32. *El guitarrista debe ser dueño de las cuerdas.* Despues de tocar en una buena guitarra y en sitio conveniente, el lucimiento del guitarrista depende de que sea dueño de *graduar* la aplicacion de su fuerza. Para este caso debe tener escogida una guitarra cuyas cuerdas sean de un grueso proporcionado entre sí (2), y que esté templada de manera que la tension de ellas sea en razon de la fuerza que él puede emplear á su gusto (3). Las guitarras templadas al tono del *templador* suelen ofrecer buena pulsacion. Tambien es necesario que las cuerdas no estén muy separadas del plano que describe el sobrepunto, en cuyo caso se dice que la guitarra es *dura*, porque los dedos de la izquierda tienen que hacer mucha fuerza para pisarlas. El mérito del fabricante consiste en hacer que las cuerdas esten tan poco separadas de las primeras divisiones de los trastes, que parezca que casi tocan á la primera de ellas sin que *cerdeen*; quiero decir, que el sonido ha de ser claro.

33. *Postura de la guitarra cuando se estudia.* En este caso es bueno que el mango de la guitarra esté caido hácia la horizontal tanto como sea compatible con la posibilidad de ejecutar. Entonces hay precision de volver la mano izquierda hácia el cuerpo de la guitarra, sus dedos vienen á colocarse naturalmente paralelos á las divisiones de los trastes, y se vuelve este brazo de manera que su codo toque al cuerpo. Es muy útil estudiar de esta manera, porque la mano izquierda obra despues con mas facilidad á medida que se va levantando el mango hasta la inclinacion que el tocador observe que le conviene, que regularmente es de 20 á 25 grados.

34. *Conviene tener dos guitarras.* Durante la época en que se estudia conviene ejercitarse en una guitarra cuya pulsacion ofrezca mas resistencia á los dedos que aquella en que se ha de tocar para lucirse. En este caso se ha de tener bien tanteada la pulsacion del instrumento que se toca, para graduar la fuerza conveniente, y tambien para que las manos tengan bien conocidas las distancias que han de correr.

35. *Pulsacion con las yemas y las uñas.* La mano derecha puede *pulsar* las cuerdas con las yemas de los dedos *solamente*, ó primero con ellas y despues con la parte de uña que sobresale de la superficie de la yema. Estas dos pulsaciones requieren distintos modos de emplear los dedos de esta mano. Sin uñas hay que encorvarlos para coger ó agarrar las cuerdas: con uñas se ponen menos encorvados con el objeto de que la cuerda se *deslice* por la uña. Yo siempre habia usado de ellas en todos los dedos de que me sirvo para pulsar; pero luego que oí á mi amigo *Sor*, me decidí á no usarla en el dedo *pulgar*, y estoy muy contento de haberlo hecho, porque la pulsacion de la yema de este dedo cuando no pulsa *paralelamente* á la cuerda (véase la figura 5, lámina 2.^a), produce sonidos enérgicos y gratos, que es lo que conviene á la parte del *bajo* que regularmente

(1) Para *lucirse* es indispensable que se oiga con claridad hasta la mas mínima de las delicadezas que se ejecuten.

(2) La experiencia me enseña que el grueso de la *prima* debe ser un poco mayor de lo que pudiera creerse. Para que este no parezca demasiado, la *segunda* puede ser un poco mas delgada de lo que corresponderia.

(3) Por esta razon no se puede dar regla fija acerca del grueso absoluto que deben tener todas las cuerdas, sino del que debe haber entre ellas.

se ejecuta en los bordones: en los demás dedos las conservo. Como es punto del mayor interés, espero que á lo menos por mi larga práctica se me permitirá dar mi dictámen con franqueza.

36. *Ventajas de tocar con las yemas y uñas en la mano derecha.* Considero preferible tocar *con uñas* para sacar de las cuerdas de la guitarra un sonido que no se asemeje al de ningun otro instrumento. A mi entender, la guitarra tiene un carácter particular: es *dulce, armoniosa, melancólica*: algunas veces llega á ser *mages- tuosa*, aunque no admite la grandiosidad del arpa ni del piano; pero en cambio ofrece gracias muy delicadas, y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones, que la hacen parecer un instrumento *misterioso*, prestándose muy bien al canto y á la expresion.

37. Para producir mejor estos efectos prefiero tocar con uñas porque, bien usadas, el sonido que resulta es *limpio, metálico y dulce*; pero es necesario entender que no con ellas solas se pulsán las cuerdas, porque no hay duda que entonces el sonido sería poco agradable. Se toca *primeramente* la cuerda con la yema por la *parte de ella que cae hácia el dedo pulgar*, teniendo el dedo algo tendido (no encorvado como cuando se toca con la yema), y en seguida se *desliza* la cuerda por la uña. Estas uñas no deben ser de calidad muy duras: se han de cortar de manera que formen una figura *oval*, y han de sobresalir poco de la superficie de la yema, pues siendo muy largas se entorpece la agilidad, porque tarda mucho tiempo la cuerda en salir de la uña, y tambien hay el inconveniente de ofrecer menos *seguridad* en la pulsacion. Con ellas se ejecutan las volatas muy de priesa y con mucha claridad. Hay que hacer aqui una excepcion importante. Los que tienen demasiado largos los dedos no deben tocar con uñas, porque con ellas se alarga la palanca que debe obrar sobre las cuerdas en cada dedo, y por consiguiente se debilita la fuerza de la potencia.

38. Algunos apoyan el dedo meñique de la mano derecha sobre la tapa con el fin de dar seguridad á la mano en su pulsacion. Este medio ha podido ser conveniente para ciertas personas, mientras la guitarra no ha estado fija, mas ahora que lo está en la máquina no considero necesario este apoyo, porque los dedos de esta mano fian en el que les presta el antebrazo y la muñeca. Asi se evitan además dos inconvenientes, á saber: el peso de la fuerza que hace dicho dedo sobre la tapa, verdadero impedimento para que ella vibre, y la exposicion de mancharla con el roce de la yema. Otra ventaja tiene esta posicion, y es que la mano está mas airosa y dispuesta á todos los movimientos que se quieran hacer.

39. *Preferencia del uso del dedo medio al anular de la mano derecha.* Para sacar de las cuerdas todo el tono que pueden dar, prefiero en general el uso del dedo *medio* de la mano derecha al *anular*, por ser mas fuerte aquel que este. Conviene que los dedos que pulsán sean vigorosos, para que con la práctica adquieran *energía* y *suavidad* al mismo tiempo, prestándose á todas las modificaciones y graduaciones que convenga hacer del sonido.

CAPÍTULO VIII.

Significado de algunas voces y abreviaturas; modo de templar la guitarra, y medio de escoger las cuerdas.

40. Se llama *pisar*, la accion de los dedos de la mano izquierda apretando las cuerdas contra el sobre-punto.

Pulsar, es la accion de los dedos de la mano derecha para hacer sonar las cuerdas.

Dedeo, es el orden ó arreglo de los dedos de ambas manos: se aplica con mas especialidad á la mano izquierda (1).

Subir, es el movimiento de la mano izquierda hácia el puente. *Bajar*, es el movimiento inverso al anterior. *Mas alto*, es hácia el puente. *Mas bajo*, hácia la cejuela. *Hácia adelante*, hácia el puente. *Hácia atrás*, hácia la cejuela.

Todas estas seis expresiones son relativas á los sonidos y no á la posicion de la guitarra.

(1) Aunque no es castellana la palabra *dedeo*, correspondiente á la francesa *doigter*, me he visto en la precision de adoptarla con el fin de evitar un circunloquio para indicar el juego ordenado en el movimiento de los dedos de ambas manos.

41. *Division anterior* es la que está hácia la tarraja: *division posterior*, la que está hácia la cejuela.

42. *M. D.* Mano derecha. *M. I.* Mano izquierda: *p.* pulgar: *i.* índice: *m.* medio: *tr.* traste: *comp.* compás: *interv.* intervalo: *ac.* acorde, *equís.* equísono.

43. Para que el discípulo pueda estudiar, es necesario que la guitarra esté *templada*. Explicaré uno de los modos que hay para ello.

Se pone una cuerda en cierto grado de tension, para que sirviendo su sonido de término comparativo se templen las demás por ella. A este fin adopto la *sexta* (§. 18), 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 claridad, pero de suerte que la clavija (de madera) haya dado poco mas de media vuelta. En tal disposicion, esta cuerda pisada en 5.º traste dará el sonido que corresponde á la *quinta* al aire, la cual se ha de poner unísona con ella. Desde la *quinta*, despues de templada, se procede sucesivamente á templar las demás cuerdas con arreglo á la tabla siguiente:

La cuerda 6. ^a pisada en 5.º traste da el sonido que corresponde á la	5. ^a	} <i>al aire.</i>
La. 5. ^a id. id.	4. ^a	
La. 4. ^a id. id.	3. ^a	
La. 3. ^a pisada en 4.º traste.	2. ^a	
La. 2. ^a 5.º traste.	Prima	

44. Para apretar las clavijas de las guitarras que no tienen mecanismo en esta parte, se sube la mano derecha hasta la cejuela, y allí sirve de apoyo á la izquierda. Por medio del mecanismo de laton que se adapta á cada clavija se les da vuelta muy facilmente con la mano izquierda sola. En este caso la cabeza de la guitarra tiene la figura que se ve en las dos de la lámina 2.^a

45. Templada ya la guitarra, conviene hacer otra operacion para ver si está ó no *afnada*. En este caso se procede por octavas. Primeramente se pisa la cuerda *tercera* en 2.º traste, y por este sonido se afina el de la *quinta* al aire (su 8.^a baja): luego se pisa la *quinta* en 2.º traste, y por este sonido se afina el de la *segunda* al aire (su 8.^a alta): pisando la *segunda* en 3.º traste dará el sonido de la *cuarta* al aire (su 8.^a baja): ésta pisada en 2.º traste dará el sonido de la *prima* al aire (su 8.^a alta). La *sexta* se afina con el sonido de la cuarta en 2.º traste.

46. Para templar la guitarra á un tono regular es bueno usar del templador (§. 27), que tocado *ligera-mente* contra un cuerpo que no sea blando, se pone en vibracion produciendo un sonido claro, con el cual se pone unísona la cuerda *quinta* al aire.

47. El aficionado, antes de poner una cuerda de *tripa* en la guitarra, desearia saber si será buena ó no. Para conocerlo hay la observacion siguiente que ofrece bastante seguridad. Se toma con los dedos pulgar é índice de ambas manos una porcion de cuerda de aquella longitud que ha de tener puesta en la guitarra, se la mira al trasluz teniéndola bastante tirante, y entonces sin aflojarla, el dedo medio de la derecha la toca y pone en vibracion. Si mientras está vibrando se advierte *diafanidad* en todo lo ancho que cogen sus vibraciones, regularmente es buena; pero si aparecen algunos *hilos* en medio que turben dicha diafanidad, positivamente es mas ó menos mala. En este caso se va cogiendo otro tanto de la cuerda sobrante, y de cuando en cuando se la pone en vibracion del modo indicado para repetir dicha prueba.

48. Puesta en la guitarra se la pisa en el 12.º traste, para ver si da *afnada* la octava alta. Si la da un poco *baja* se quita y se la vuelve á poner al revés, esto es, cambiando los cabos, y así suele dar afinada dicha octava. Si desde el principio la da mas *alta* de lo que debe, regularmente no se la puede aprovechar aunque se vuelva.

Antes de atar las cuerdas de *tripa* al puente se les ha de limpiar el aceite con que suelen estar untadas para conservarlas, y al efecto se pasan varias veces por entre una badana ó un trapo fino.

PARTE SEGUNDA PRÁCTICA.

Sección 1.^a — Lecciones.

CAPITULO I.

LECCION 1.^a

Modo de armar la trípode: colocacion de la guitarra y del tocador.

49. El discípulo toma la porcion inferior de la trípode (§. 20) con la mano izquierda, y poniendo hácia arriba los tres pies, los abre cuanto puedan dar de sí; mueve luego la rodaja de metal hasta que cada brazo de ella venga á caer encima de cada pie, para sujetarlos é impedir que se doblen. Entonces vuelve los tres pies hácia abajo y los coloca en el suelo; afloja el tornillo *A* (que ha de quedar á la parte derecha y exterior), é introduce en el taladro de la columna la raiz ó espigon de la porcion superior ó metálica de la máquina (§. 20), cuidando de que el brazo largo caiga á su izquierda; le levanta sobre su eje, y procura que esté en la *misma direccion que uno de los pies de la porcion inferior* (1), y en seguida aprieta el tornillo *A*, con lo cual queda asegurada la union de las dos porciones de la máquina.

50. En este estado afloja los tornillos *f*, *i*, *o*, y tambien el tornillo *V*, para dejar algo caido el brazo largo por su propio peso, y estando todo en disposicion de recibir la guitarra, coloca la máquina á corta distancia del lado derecho de la silla donde se haya de sentar, dejando entre ambas cosas el espacio suficiente para entrar y salir sin tropiezo.

51. Despues se levanta para sacar la guitarra de su caja (donde ha de estar siempre guardada), y lo hace del modo siguiente: introduce por la tarraja y entre las cuerdas dos dedos de la mano derecha, dirigiendo sus puntas hácia el mástil con el fin de levantar la guitarra, y si es necesario pone su izquierda sobre el mango para ir sacándola á pulso y muy despacio. Se necesita cuidado en esta operacion para que no padezca el mango ó la caja de la guitarra: la colocacion de aquel es muy delicada, porque está espuesto á perder su correspondiente disposicion á la menor fuerza que se haga con él.

52. Cogiendo la guitarra con la mano izquierda por la raiz del mango, la lleva á ponerla en la máquina, y despues de sentarse, tienta con el dedo medio de la mano derecha el taladro que tiene la guitarra en su parte inferior, en el cual introduce el piton *B* del brazo corto de la máquina. Luego que haya entrado, mira por

(1) Esta circunstancia es sumamente importante, porque no habiendo coincidencia en la direccion del brazo largo y la de uno de los pies, el peso del mango de la guitarra sería causa inevitable de su caída.

delante si el aro inferior de la guitarra encaja bien en la abrazadera *S*; y una vez adaptado, coge la guitarra con la derecha por la parte anterior de la raiz del mango, suelta la izquierda para tomar con ella el extremo superior del brazo largo, y deja caer poco á poco la guitarra hasta introducir el piton de este brazo en el taladro que hay en el mango. Si dicho piton no coincide exactamente con el referido taladro, se le hace venir al lugar correspondiente dando vueltas al tornillito *o* hasta que el piton entre bien, y despues se aprieta aquél. Cuando ya esté asegurada la guitarra en los dos pitones falta ajustar la abrazadera *S* para que el instrumento quede sujeto por delante, lo que se consigue pasando el brazo derecho por encima de la guitarra hasta tocar con la mano el extremo anterior de la abrazadera, y con la izquierda se mueve el tornillo *i* hasta conseguir que la guitarra quede del todo asegurada por la referida pieza.

53. Se deja entender, que si el piton del brazo largo no pudiera coincidir con el taladro de la raiz del mango por ser grande ó chico el tamaño de la guitarra, habria que alargar ó acortar el susodicho brazo á beneficio del tornillo *o*: si por igual razon fuere necesario hacer una operacion análoga en el brazo corto, se conseguiria con los correspondientes movimientos del tornillito *f*.

54. Afianzada la guitarra del modo que acabo de decir, el discípulo tiene que aproximársela juntamente con la máquina. Para esto, y *generalmente* para todos los casos en que haya de acercársela ó apartarla de sí, cogerá con los dedos pulgar é índice de la mano izquierda el extremo superior del brazo largo y la punta de la raiz del mango, asegurándolos con firmeza uno contra otro, y cogiendo con la derecha la raiz de la porcion metálica por cerca de la columna, levantará la trípode con la guitarra, y la colocará de manera que la máquina toque á la parte exterior de su muslo derecho, y el mango de la guitarra esté mas inclinado y próximo al cuerpo que la caja del instrumento.

55. Si conviene que la guitarra esté mas alta, afloja con la mano derecha el tornillo *A*, y sentado como está, pone la misma mano sobre la parte superior de la columna, mientras que con la izquierda coge la raiz del mecanismo metálico entre los dedos índice y medio, y á pulso la sube cuanto sea necesario, apretando en seguida el referido tornillo.

56. El mango de la guitarra ha de tener la inclinacion de unos 25 grados poco mas ó menos, que es como se ve en la lámina 1.ª con corta diferencia; y para ponerle en esta situacion, el discípulo sujeta la guitarra con la mano izquierda del modo dicho en el §. 54, afloja el tornillo *E*, y le mueve por la corredera hasta el punto conveniente, en cuyo estado le aprieta.

57. La guitarra ha de estar colocada de manera que su tapa, lejos de caer perpendicularmente al suelo, se incline un poco hácia el pecho por la parte superior. Para ejecutar este movimiento, despues de coger la guitarra con la izquierda por la raiz del mango (§. 13), afloja el tornillo *D* con la derecha, agarra con esta misma mano la caja por lo ancho del aro en su curvatura mayor y superior, y uniendo la accion de ambas manos, inclina el instrumento hácia atrás cuanto sea menester, apretando en fin el tornillo *D* con toda seguridad.

58. La inclinacion de que he hablado en el párrafo precedente ha de ser tan poca, que el discípulo, sentado naturalmente, no pueda ver las cuerdas, pues desde el principio debe acostumbrarse á *acertarlas al tiento con una y otra mano*, ya que asi lo ha de hacer por precision en adelante cuando haya de ocupar su vista en la lectura de la música. Asi se logra tambien que el cuerpo se mantenga derecho, sin tocar á la caja de la guitarra con el pecho.

59. La postura del tocador ha de ser natural; su cuerpo ha de estar derecho, sin inclinarle hácia adelante como para asomar la cabeza, ni *menos* hácia el lado izquierdo, como generalmente lo hacen los principiantes, siendo asi que en caso de alguna inclinacion convendria mas que fuese hácia el lado derecho, para dar de esta suerte mayor fuerza y apoyo al brazo de este lado. La altura del asiento ha de ser proporcionada para que el pecho quede descubierto, y al intento conviene valerse de un taburete con rosca como los que se usan para tocar el

piano. Sentado de esta manera, saca naturalmente las piernas sin poner una sobre otra. Las señoras quedan muy airosas si apoyan el pie izquierdo en una banqueta.

60. Sin embargo, cada uno debe escoger la postura que mas le convenga para presentarse agradablemente á la vista de los espectadores. Con este motivo voy á manifestar dos observaciones que la práctica me ha enseñado: 1.ª La raíz del mango ha de venir á caer un poco mas á la izquierda de la línea media del cuerpo, pues de esta suerte queda expedita la mano izquierda para obrar en todos los trastes, *sin fiar mas que en la fuerza de su muñeca*, y no en el apoyo que pudiera prestarla el cuerpo. 2.ª La elevacion del mango ha de ser tal, que la mano izquierda pueda recorrer cómodamente el diapason de un cabo á otro, sin cansarse cuando ejecute en los primeros trastes, y sin dificultad cuando obre en los demás. Este punto admite las modificaciones de que se habló en el §. 33.

61. Atendiendo á la importancia de lo dicho en esta leccion relativamente á la colocacion de la guitarra, voy á reasumir lo expuesto reduciéndolo á cinco movimientos, que el discípulo debe fijar bien en su memoria, para ejecutarlos siempre por el mismo orden: en el *primero* arma la trípode (§. 49); en el *segundo* saca la guitarra de la caja (§. 51); en el *tercero* la asegura en los pitones y en la abrazadera (§§. 52 y 53); en el *cuarto* pone cerca de sí la guitarra junta con la máquina (§. 54), y en el *quinto* da al instrumento los grados que quiere de altura é inclinacion, segun los párrafos 55, 56 y 57. Para cualquiera modificacion que el discípulo intente hacer en la postura de la máquina ó de la guitarra, ha de tener muy presente lo prescrito en los párrafos susodichos, y principalmente en el 54.

62. Si se toca la guitarra sin la trípode, se puede colocar su curvatura cóncava inferior, bien sea sobre el muslo *izquierdo*, bien sea sobre el *derecho*, despues de haber sentado el pie sobre una banquetilla que no tenga mas de una cuarta de alto. Apoyando la guitarra sobre el muslo izquierdo ofrece mas desembarazo para tocar, porque la mano derecha, que, segun se dirá, es la mas importante, cae cerca del cuerpo, y no sucede asi cuando la guitarra se apoya sobre el muslo derecho, que entonces se separa dicha mano del cuerpo, y por lo mismo debilita mas su accion. El primer modo es mas propio para los hombres; el segundo para las señoras. En ambos casos se puede arrimar ó no la guitarra al pecho. En el segundo modo que va indicado, el dedo pulgar de la mano izquierda tiene que trabajar mucho para atender á un tiempo á la correspondencia de accion que debe haber entre él y los dedos que *pisan*, y á sostener el equilibrio que ha de guardar la guitarra, puesta como está, digámoslo asi, en balanza. Arrimándola al pecho, la accion de aquel dedo pulgar se disminuye, pero sucede que el cuerpo no se puede mantener derecho.

LECCION 2.ª

Modo de pulsar con el dedo pulgar de la mano derecha.

63. Supuesto lo dicho en la leccion 1.ª, el discípulo pone su antebrazo derecho sobre la curvatura mayor convexa de la guitarra, hace un esfuerzo para alejar el codo del cuerpo, y sin mover el antebrazo dirige su mano hácia la tarraja, ahuecando bien la muñeca; estiende los dedos de manera que formen líneas rectas con el antebrazo, evitando que se tuerzan hácia el puente, como suele suceder si la mano está floja, que es como se ve en la figura 5.ª de la lámina 2.ª (1) El sitio donde debe pulsar las cuerdas ha de ser como á seis dedos de distancia del puente. Aqui es donde debe fijar la pulsacion. Colocados asi, *pulsa* (§. 40) pri-

(1) En la figura de la lámina 1.ª los dedos de la mano derecha no tienen tan buena direccion como los de las figuras 4.ª y 6.ª de la lámina 2.ª Los de la derecha indican mas suavidad en aquella que en esta.

mero la cuerda *sexta*, luego la *quinta* y despues la *cuarta* (§. 18), todas con el dedo pulgar. Cada vez que este pulse, ha de doblar su última falange de manera que apenas se mueva el resto del dedo. Repetirá esta operacion varias veces, principiando en la *sexta* y concluyendo en la *cuarta*, y tambien á la inversa, desde la *cuarta* hasta la *sexta*, siempre *sin menear la mano*. Es de entender que mientras tanto, no ha de mover la mano de un sitio, ni la ha de mirar, pues uno de los objetos de esta leccion es que el dedo pulgar *atine* á pulsar cada una de las tres cuerdas indicadas.

64. El discípulo advertirá, que cada vez que el dedo pulgar de la derecha pulsa una cuerda, la guitarra hace un movimiento pequeño hácia atrás (1), que es necesario evitar desde el principio. Al efecto pone su mano izquierda como para abrazar el mango de la guitarra por los primeros trastes, y sin arrimar los dedos de adelante á las cuerdas, coloca el pulgar hácia la mitad de la anchura del mango por detrás, doblado por su última falange, y de consiguiente apoyando *constantemente* contra aquel la punta de la yema, como se ve indicado en la figura 8.^a de la lámina 2.^a En esta actitud cada vez que el pulgar de la derecha *pulsa* una cuerda, el de la izquierda hace al mismo tiempo un corto empuje hácia adelante para contrarestar el movimiento causado por dicha pulsacion. Estas dos acciones de ambos dedos han de ser *simultáneas*.

65. La educacion del dedo pulgar de la mano derecha es sumamente importante, porque acostumbrado á no mover mas que su última falange, contribuye por su parte á que no se mueva la mano. Lo mismo deben ejecutar despues el índice y medio á su vez. En esta circunstancia, esto es, en que los dedos que pulsen lo hagan, si es posible, no moviendo mas que sus últimas falanges, consiste lograr una pulsacion segura y enérgica (2).

66. Figúrese el discípulo una mano de madera que encajase en el antebrazo por la muñeca; que en esta juntura hubiese un tornillo que la dejase sin juego, y que los dedos índice y medio tuviesen goznes solamente por sus dos penúltimas articulaciones, y tan solo por su última el pulgar: asi es como se ha de proponer usar de la mano derecha.

LECCION 3.^a

Modo de pisar con los dedos de la mano izquierda.

67. El discípulo leerá primeramente con atencion la escala cromática número 1.^o, á fin de enterarse de la localidad de sus sonidos en la guitarra, esto es, las cuerdas en que se ejecutan las notas, y la série á que pertenece cada una, si es *grave*, *aguda* ó *sobreaguda*.

68. En seguida coloca su brazo derecho como en la leccion 2.^a, mantiene estirados sus dedos, y estudia la escala número 2.^o, enterándose de las localidades de las notas con el auxilio de la escala cromática número 1.^o, y colocando los dedos de su izquierda cerca de la division anterior de cada traste (§. 16) (3). Es sumamente importante colocarlos en este punto y no en otro del traste, porque con poca fuerza que el dedo haga al pisar, la cuerda apoya por necesidad en la division, y asi resulta el sonido claro (4): por el contrario, cuanto mas se desvie el dedo del punto indicado, retrocediendo en el espacio del traste, menos claro sale el sonido,

(1) Conviene que la guitarra tenga este movimiento oscilatorio, para que la mano izquierda no se resienta de la dureza que resultaria de dar mayor sujecion al instrumento.

(2) La educacion de esta mano está muy descuidada, á pesar de que debe ser la primera atencion del guitarrista, porque ella es la que produce el sonido. Todo lo que tocaba mi amigo Sor estaba *bien dicho*, porque su mano derecha pulsaba con energía.

(3) Señalaré el índice de la mano derecha con un 1, y los demás por su orden con los números 2, 3 y 4.

(4) El descanso que hacen las cuerdas *pisadas* sobre dos puntos duros, que son la cejuela del puente y la division anterior del traste, influyen en gran manera en la *pureza* del sonido. Por esta razon el de las cuerdas de la guitarra debe exceder en pureza al de los demás instrumentos de cuerda que no tienen division de trastes.

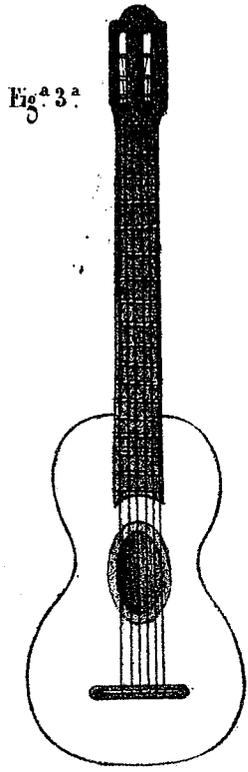
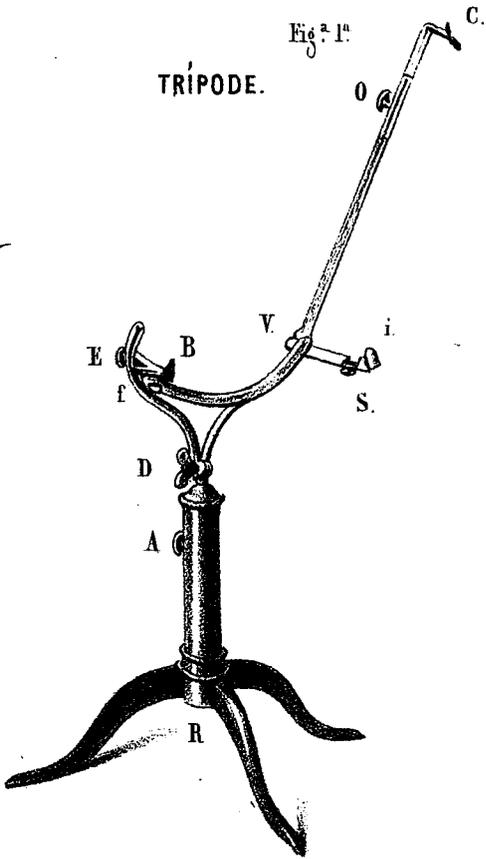


Fig. 3.ª



TRIPODE.

Fig. 1.ª

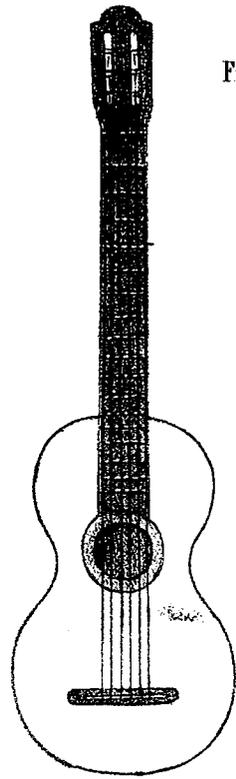


Fig. 2.ª

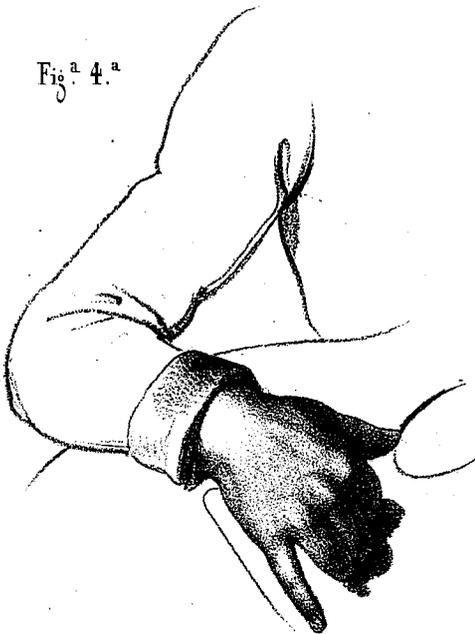


Fig. 4.ª

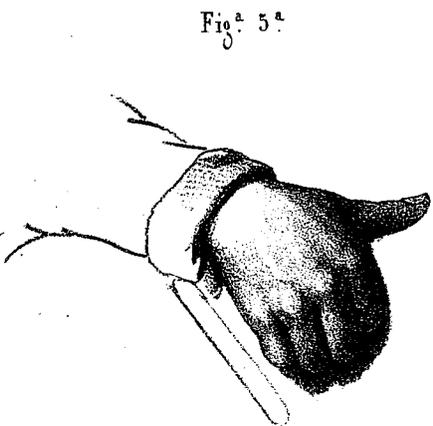


Fig. 5.ª

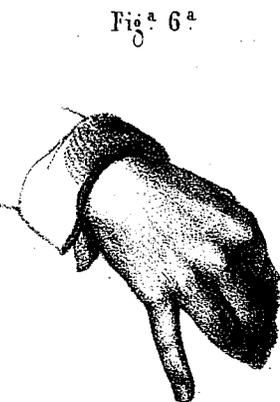


Fig. 6.ª



Fig. 7.ª

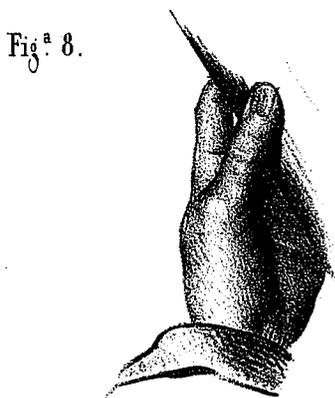


Fig. 8.ª

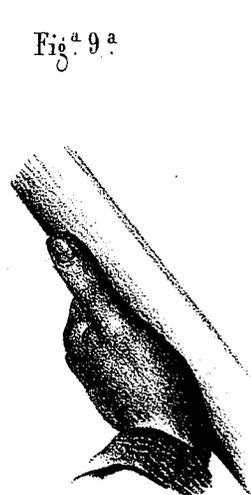


Fig. 9.ª



por mas que el dedo apriete. Tambien cuidará de encorvarlos de manera que la última falange caiga *perpendicularmente* sobre la cuerda, á cuyo efecto sacará bastante la muñeca, y procurará asimismo que al pisar, la direccion del dedo sea paralela en lo posible á las divisiones de los trastes. (Véase la figura 7.ª de la lámina 2.ª) El pulgar de la derecha pulsará las notas de los bordones de la manera indicada en los §§. 63 y 64, y el índice las de las cuerdas.

69. Para que el discípulo se forme idea exacta del modo de *pisar* de estos dedos, se ha de figurar que el diapason sobre que están tendidas las cuerdas es como el teclado de un piano, y que los dedos han de caer sobre las cuerdas á la manera de como caen sobre las teclas de este.

ESCALA CROMÁTICA.

N.º 1.

<i>Cuerdas...</i>	SEXTA.	QUINTA.	CUARTA.	TERCERA.	SEGUNDA.	PRIMA.
<i>Trastes...</i>	0 1 2 3 4	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 13 14 15 16 17
<i>Voces..</i>	MI FA SOL LA SI DO	RE MI FA SOL LA				
<i>Séries.</i>	Regraves.	Graves.	Agudos.	Agudos.	Agudos.	Sobregudos.

ESCALA DIATÓNICA.

N.º 2.

<i>Voces....</i>	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL		
<i>Cuerdas...</i>	6. ^a		5. ^a			4. ^a			3. ^a		2. ^a		1. ^a						
	SEXTA		QUINTA			CUARTA			TERCERA		SEGUNDA		PRIMA						
<i>Trastes...</i>	0	1	3	0	2	3	0	2	3	0	2	0	1	3	0	1	3		
<i>Dedeo de la mano izquierda.</i>	0	1	3	0	2	3	0	2	3	0	2	0	1	3	0	1	3		

LECCION 4.ª

Ejecucion del semitono y tono con todos los dedos de la izquierda.

70. Mientras el discípulo ha estado ejecutando la leccion 3.ª, ha podido mirarse los dedos de ambas manos, porque el objeto era conocer la localidad de las notas en todas las cuerdas en los cuatro primeros trastes, colocándolos segun las reglas dadas en dicha leccion; pero desde el principio los ha de acostumbrar á que atinen

á pulsar y pisar las cuerdas sin mirarlas, con el fin de que la vista esté únicamente ocupada en leer con atención las notas y su valor.

71. En la guitarra cada traste es un semitono, de modo que pisando una cuerda en dos trastes consecutivos, se forma un *semitono* (letra *a*). El tono se ejecuta poniendo un dedo sobre una cuerda en cualquier traste y pisando despues la misma cuerda, no en el traste inmediato, sino en el que sigue, esto es, al tercero (letra *b*).

72. Al ejecutar el ejemplo de esta leccion el discípulo se podrá mirar los dedos de la mano izquierda dos ó tres veces para enseñarlos á que se coloquen, pero no mas: ellos deben colocarse sin mirarlos, y no se debe cesar en este estudio hasta conseguir que lo hagan *sin titubear* y *con suavidad*, es decir, apretando poco las cuerdas, pues esta será la prueba de que lo han aprendido bien. Pulsará todas las cuerdas con el dedo índice de la derecha.

73. Ahora el discípulo se propondrá ejecutar el semitono y tono en cualquier otra cuerda y en otros cualesquier trastes sin que los dedos titubeen, pisando con *suavidad* y *sin mirarlos*. Si algun sonido no sale claro suele consistir en que el dedo no pisa cerca de la division anterior (§. 68), y se enmienda corriéndole un poco hácia ella sin mirarle (1).

SEMITONO SUBIENDO. SEMITONO BAJANDO. TONO SUBIENDO. TONO BAJANDO.

Dedo de la izquierda } ..1..2.....3...4.....4...3.....2...1

En la prima } ..2..3.....4...5.....5...4.....3...2

1..3.....2...4.....4...2.....3..1

1..3.....3...5.....5...3.....3..1

LECCION 5.^a

La mano izquierda contribuye á producir sonidos llenos y redondos.

74. En la leccion 2.^a el pulgar de la mano derecha ha aprendido á *pulsar*, y en las siguientes el discípulo ha aprendido á conocer la localidad de las notas, y á ejecutar el tono y semitono sin mirar sus dedos. En esta leccion aprenderá el modo de emplear los dedos de la izquierda sobre las cuerdas, para que esta mano contribuya *por su parte* á producir sonidos *llenos y redondos*.

75. El objeto final que se ha de proponer el discípulo en su estudio ha de ser sacar mucho y buen tono de la guitarra: para ello es necesario que el instrumento se halle *inmóvil* en medio de la mayor agilidad que puedan usar las manos cuando ejecutan la música. Por esta razon debe poner un cuidado especial en que el dedo pulgar de la mano izquierda corresponda, con el corto empuje que se indicó en el §. 64, á cada pulsacion de los dedos de la derecha. Este empuje sirve además para acercar las cuerdas á los dedos que las han de *pisar*, presentándoles el mango, y evitando asi los movimientos demasiado grandes que ellos tendrían que hacer para encontrarlas y pisarlas si cediese aquel. Por este medio se consigue tambien que la fuerza que se emplea en pisarlas se aproveche mejor, porque se halla correspondida al instante por la que hace el pulgar. En la *simultaneidad* de estas dos acciones, de *presion* del dedo ó dedos de adelante y del *empuje* del de atrás, consiste el conseguir que los sonidos sean *llenos y redondos*, circunstancia sumamente apreciable, y que por lo mismo debe estudiar el discípulo con cuidado en el periodo siguiente, que *pulsará* con el dedo índice de la derecha, sin mirarse ninguna mano, y corrigiendo la falta de claridad de los sonidos con alargar los dedos hácia la di-

(1) Durante el estudio de las primeras lecciones, el discípulo puede colocarse delante de un espejo para rectificar la postura de sus dedos en lugar de mirarlos directamente.

vision anterior. Si el discípulo ha estudiado con cuidado la escala número 1.º de la lección 2.ª, se acordará de la localidad de los sonidos, y entonces pondrá todo su conato en fijar bien la vista en el papel para no equivocarse la lectura de las notas, seguro de que las mas veces los dedos se colocarán donde deben, y á poco que repita la lección logrará tocarla sin equivocarse y con soltura. Aquí debe poner en práctica todas las observaciones que van hechas para colocar bien los dedos y sacar el tono *redondo*.

Parecia natural pisar el *sol* y el *re* de los compases 1.º y 7.º con el dedo 3.º, pero es mas cómodo y útil pisarlos con el 4.º En el compás 11 se pisa el *re* con el dedo 3.º



LECCION 6.ª

Continúa la práctica de la misma doctrina.

76. En la lección 5.ª el dedo pulgar de la mano *izquierda* no ha tenido que resistir á la vez mas que á un dedo de los de adelante; ahora en esta tiene que aumentar su resistencia, porque pisan casi siempre dos dedos á un tiempo.

77. El discípulo, despues de haberse enterado de la localidad de las notas, y de que deben sonar dos *á un tiempo*, *pulsadas* con los dedos *índice* y *medio* de la derecha, no debe estrañar que los dedos de su izquierda procedan con pereza ó dificultad, pero confie que la repetición de actos los hará obedientes.

78. Coloca pues sus manos como en la lección anterior, y empieza á estudiar el compás 1.º, repitiéndole hasta que los dedos le ejecuten con soltura y *sin mirarlos*: pasará luego al 2.º, y le estudiará del mismo modo; en seguida une los dos; continúa estudiando uno despues de otro los compases 3.º y 4.º para unirlos despues, y no pasa á estudiar los otros hasta que los dedos ejecuten los cuatro anteriores del mismo modo que el primero.

En el compás 4.º el *si* se ejecuta pisando la cuerda *tercera* en 4.º traste. (Léase la lección 16 y la tabla de los equisónos.) Del mismo modo se ejecutan los otros *si* de los compases 7, 11, 12 y 15.

Téngase presente la correspondencia de acción que debe haber entre los dedos de adelante de la izquierda y el pulgar de la misma mano (§. 64).

79. Luego que ha sonado el *re* del compás 7.º se levantará el dedo 3.º que le pisa antes de que suene el *mi* siguiente.

Se ha de llegar á tocar esta lección sin que la mano izquierda se mueva de un sitio: á este efecto se mantendrán siempre abiertos los dedos.



LECCION 7.^a*Pulsacion de los dedos pulgar é índice alternando.*

80. Cuando los dedos pulgar é índice de la mano derecha pulsán á un tiempo dos cuerdas, el índice dirige su acción hácia la palma de la mano, y el pulgar, doblando su última falange, queda despues de haber pulsado sobre el índice, formando los dos como una cruz (figura 6.^a de la lámina 2.^a), para lo cual el pulgar *pulsa* la cuerda un poco mas adelante que el índice la suya. Asi se harán las dos notas *sol si* (letra *a*), y despues *la do* (letra *b*), y en seguida las de la letra *c alternando*. Pasa despues el discípulo al ejercicio letra *A*, para practicar el modo de *pulsar* que ha aprendido, repitiéndole hasta que los dedos lo hagan bien sin mirarlos.

81. A fin de que el discípulo no se fastidie del estudio puede aprender el wals siguiente, cuya ejecución es la práctica de la doctrina establecida en esta leccion. Además de tener presentes las reglas enunciadas, estudiará este wals sin mirar sus dedos. Pisará el *fa* del compás 3.^o con el 4.^o dedo sin mover los otros dos de *la do*. Sus cuatro dedos deben estar siempre tan abiertos como convenga para que la mano no se mueva en todo el wals. Los dos puntos que hay á la izquierda de las dos barras de la primera parte indican que se repite aquella parte, asi como los otros dos que están á la derecha denotan que se repite la segunda.

a b c

EJEMPLO. 

P P P P P P P P

EJERCICIO A.

Compás. 1 

P P P P

Wals.

Compás. 1 

P P P P P P P P

9 

P P P P P P P P

LECCION 8.^a*Continuacion de la misma práctica.*

82. Además de la observancia de las reglas prescritas en las lecciones precedentes, esta exige otros cuidados: 1.^o Se leerán las notas comprendidas en el trozo *A* para enterarse de su localidad y de los dedos que las

han de *pisar*; el pulgar é índice de la derecha pulsarán las cuerdas alternativamente. 2.º Se estudiará cada compás por separado hasta que los dedos obedezcan *sin mirarlos*. 3.º La mano izquierda no se moverá, solo sí los dedos, y el pulgar que está detrás responderá con su empuje á la presión de cada uno de los de delante, procurando que haya simultaneidad en estas dos acciones. 4.º El dedo pulgar de la derecha doblará su última falange á cada pulsación, quedando después de haber pulsado encima del índice. 5.º El índice de la derecha, si pulsa *con uña*, se ha de separar de la cuerda para sacudirla al tiempo de pulsarla de la manera que se dijo en el §. 37, hiriéndola por la parte interior: si pulsa con la yema sola, ha de coger la cuerda con ésta para asegurar la pulsación; en tal caso el dedo debe formar bastante arco, pues en este consiste la fuerza que ellos han de tener: pulsando con uña el dedo forma menos arco, y el apoyo de la fuerza de pulsación está inmediatamente en la primera coyuntura del dedo junto á la mano.

83. Aprendido el primer compás (letra *A*) se pasa al segundo, se unen luego los dos, y después de haber estudiado el 3.º y 4.º se reúnen los cuatro, y así se procede sucesivamente con los demás. En seguida se pasa al trozo *B* y se le estudia de la misma manera.

84. Después de aprendida esta lección, su práctica puede ser muy útil. Se toca primeramente apretando los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas y pulsándolas con la derecha con poca fuerza. Luego se repite, pulsando la derecha con un poco más de fuerza y aflojando un poco al mismo tiempo los de la izquierda. Se repite después, esforzando algo más la *pulsación* y aflojando un poco más los dedos de la izquierda, y se sigue repitiendo de manera que á medida que se aumenta la fuerza de *pulsación* en la derecha se vaya disminuyendo la fuerza de *presión* en la izquierda. Así es como se principian á hacer independientes en sus movimientos las dos manos.

85. Es de advertir que los dedos de la izquierda colocados sobre las cuerdas al tiempo de *pulsarlas* la derecha, suelen hacer un nuevo esfuerzo para apretarlas más, el cual se debe evitar.

GRUPO. 1 2 3 4

Compás...1

A

Compás...1

B

Detailed description of the musical notation: The page contains two musical exercises, A and B, each consisting of two staves. Exercise A is in treble clef with a common time signature (C). The first staff of A has four measures, each starting with a different finger number (3, 2, 4, 3) above the first note. The second staff of A continues the pattern with fingerings 3 and 3. Exercise B is also in treble clef with a common time signature. The first staff of B has four measures with fingerings 4, 2, 3, 4 above the first notes. The second staff of B continues with fingerings 2 and 2.

LECCION 9.^a

Ejecucion de acordes (1) de tres notas á un tiempo, ó sean acordes simultáneos. — Empleo de los dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha.

86. Es muy útil practicar los tres *trozos* de esta leccion; no se pasará al 2.º sin haber ejecutado bien el 1.º Las tres notas de que consta cada grupo, por estar colocadas verticalmente una sobre otra, se ejecutan á un tiempo. Esta reunion de notas se llama *acorde*, y la configuracion que forman los dedos de la mano izquierda haciendo las notas del acorde se llama *posicion*. Los movimientos que hacen los dedos de esta mano al pasar de una posicion á otra ó de un acorde á otro son mas fáciles en el trozo *A* que en *B*, y mas difíciles en *C*: todos se han de hacer con prontitud, sin mover el brazo ni aun la mano.

87. Se pondrá un especial cuidado en que el pulgar de la mano izquierda empuje hácia adelante con la fuerza proporcionada á la presion de los tres dedos que forman la posicion: estos se han de colocar á un tiempo, y se separarán poco de las cuerdas al pasar de una posicion á otra, y este paso se hará con rapidez. El sonido en cuerdas pisadas cesa en el momento que se levanta el dedo que le forma pisándola, y cuanto mas tarden los dedos levantados de un acorde en colocarse en otro, tanto mas tiempo de sonido se pierde del acorde primero. Al pulsar los tres dedos lo han de hacer de manera que no obliguen la mano á moverse. Al efecto el índice y medio mueven solamente sus dos últimas falanges dirigiéndose hácia lo interior de la mano. El índice pulsa á un tiempo con el pulgar y medio. Cuando *pulsan* á un tiempo estos tres dedos se oye menos la nota que pulsa el índice, porque en este caso es el dedo mas débil de los tres; por eso se necesita poner un cuidado particular en él.

88. En esta leccion el discípulo, no solo pone en práctica la simultaneidad de accion entre los dedos de la mano izquierda, sino que debe empezar á estudiar tambien la coincidencia de accion que debe haber entre la *pulsacion* de la derecha y la *presion* de la izquierda, evitando un defecto muy frecuente, y es, que la derecha pulse despues de haber estado colocando sus dedos la izquierda, pues en tal caso no hay simultaneidad de accion: deben pues ambas obrar á un tiempo. Este estudio exige atencion, y es de mucha importancia para llegar á producir sonidos *puros*. Por tanto el discípulo hará bien en detenerse en ella tanto como sea necesario para conseguir este objeto.

Grupo. 1 2 3 4 5 6 7

TROZO

The musical notation shows three groups of chords (A, B, and C) on a single staff. Group A is marked with 'm' and 'p'. Group B is marked with '4' and '3'. Group C is marked with '4' and '2'. The notation includes fingerings for the left hand (1, 2, 3, 4) and right hand (1, 2, 3).

LECCION 10.

Lectura y ejecucion de música á dos partes. — Modo de escribirlas.

89. El valor de las figuras se demuestra en la guitarra manteniendo uno ó mas dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas tanto tiempo como indica la figura que ejecutan, y sin aflojarlos. Asi, para denotar

(1) Véase la seccion 5.^a, §. 307.

una corchea estará el dedo sobre la cuerda la mitad del tiempo que deberá estar para ejecutar una semínima.

90. Esto es fácil de concebir, y sería fácil de ejecutar si la música de guitarra constase de una sola melodía; pero siendo instrumento de armonía, se debe y puede representar en él muy bien el juego de dos ó mas voces á un tiempo. En este caso cada voz suele tener figuras de distinto valor, y por eso hay que escribir con separacion las figuras de cada voz ó *parte* cuya ejecucion necesita doble cuidado; y tambien es necesario para no equivocarse el dedeo de la mano izquierda si se han de ejecutar ambas partes con exactitud.

91. De este modo se estudiará el wals de esta leccion. El compás es de tres movimientos: la figura que ocupa un movimiento es la corchea. Bien se advierten en él dos voces ó *partes* escritas con separacion, una, cuyas figuras tienen la barra ó colita hácia arriba, y otra, que las tiene hácia abajo; pero ambas partes llenan el compás, cada una con el valor de sus respectivas figuras, correspondiéndose mutuamente en la colocacion que tienen. El *do* grave del compás 1.º con el puntillo llena todo el compás, por lo cual el dedo 3.º permanece quieto durante aquel. En la *parte* superior ó aguda hay un silencio de dos partes del compás, y en la tercera parte del compás se toca el *do* agudo, cuyo valor corresponde con el puntillo del *do* grave. En el 4.º compás el tercer movimiento está ocupado por dos aspiraciones ó silencios, cada una de un movimiento, que se corresponden en cada *parte*. Estos silencios indican ausencia de sonido, y para que se verifique esto, se levantan los dedos que pisan las cuerdas que los producen; mas en la cuerda *tercera*, que produce el *sol* agudo, para acallar sus vibraciones por el valor del silencio, no basta el medio indicado; es necesario colocar á su tiempo sobre ella el mismo dedo de la derecha que la ha pulsado. En el compás 5.º el dedo 3.º permanece quieto en el *fa* todo el compás. Para ejecutar con exactitud el 2.º grupo del compás 5.º, en que hay un puntillo, se tendrá presente que el corto valor de la figura que está despues del puntillo no se da á entender sino tocando al instante la figura que sigue, habiéndose detenido lo bastante en la que antecede al puntillo. En los compases 10 y 12 se levantan los dedos en el tercer movimiento, y tambien en los compases 16 y 18.

92. El sostenido (*) es un signo que en la música indica que la nota á que está afecto sube un semitono la entonacion. En la guitarra cada traste es un semitono, y los sonidos suben segun se va pisando una cuerda hácia el puente, asi como bajan procediendo hácia la cejuela. Asi es que el *do** del compás 13 se hace en el 4.º traste de la cuerda *quinta*, que es un semitono mas alto que el *do* natural: *la** y *do** del compás 15 se hacen, el 1.º en la cuerda *quinta* en el traste 1.º, y el *do** en la *segunda* en 2.º traste, que ambos son un semitono mas altos que *la* y *do* naturales.

Téngase siempre presente que el dedo pulgar de la izquierda ha de estar encorvado y en continua accion.

Wals.

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 9. The second staff contains measures 10 through 18. The third staff contains measures 19 through 27. Fingerings are indicated by 'i' and 'm' above notes. Dynamics like 'p' and 'P' are marked below notes. A sostenido symbol (*) is used above notes in measures 13 and 15. The score includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and rests.

LECCION 11.

Continúa la misma práctica.

93. Cuando la figura de la nota indica dos valores distintos, uno por la colita de abajo y otro por la de arriba, se le da el mayor de los dos. Al *do* grave del compás 5.º, aunque es corchea por arriba, se le da el valor de semínima con puntillo, debiéndose mantener quieto todo el compás el dedo que pisa.

Las notas de los compases 10 y 18 son las mismas; no obstante, el valor del *fa* no es el mismo: igual caso sucede entre los compases 12 y 20. El compás 22 exige cuidado.

LECCION 12.

Sigue la misma práctica en esta lección, y en las lecciones 13, 14 y 15.

94. *Do mi* del compás 1.º duran dos movimientos. El tercer movimiento del compás 2.º es un silencio en las notas graves. *Mi* grave del compás 13 dura todo él, así como *fa* del compás 14. No se ha de olvidar la continua acción del pulgar de la izquierda.

LECCION 13.

95. En los compases 10, 11 y 12 no se mueve el 2.º dedo de *la* agudo, habiendo de repetirse en los tres. En el compás 21, el *do* grave tiene puntillo.

LECCION 14.

96. Si *do* agudos del principio forman un movimiento, que es el último del compás. Repárese que el 8.º compás de la 1.ª parte tiene solamente una figura de dos movimientos, pero es porque al repetirse esta parte, como está indicado por los dos puntillos de junto á las barras, se cuentan como tercer movimiento del 8.º compás las dos citadas figuras *si do*. Al concluir la repetición de la 2.ª parte se ejecuta el 8.º compás cuando dice 2.ª vez, en lugar de cuando dice 1.ª vez.

97. *Sol* sobreagudo del compás 14 está ligado al *sol* del compás 15 por medio de una raya curva llamada *ligadura*, la cual indica que el valor del primer *sol* se prolonga en el *sol* del compás 15, y se ejecuta no levantando el 4.º dedo hasta haberse concluido el valor del 2.º *sol*, pero *sin pulsar éste*. Al repetir la 2.ª parte se procede como en la 1.ª Cuidese del modo de pisar de la izquierda.

98. Es de advertir, que el dedo pulgar de la mano izquierda, sin separarse del mango, corre un poco con la mano hácia adelante y hácia atrás en los compases 11, 12 y 13.

LECCION 15.

99. Se pondrá mucho cuidado en el dedeo de ambas manos. Examínense los compases 5 y 6, y se verá que están escritos como si tres voces ó partes los ejecutasen. Tambien merece particular atencion el compás 15 para ejecutar con exactitud el 2.º puntillo.

LECCION 16.

Conocimiento y uso de los equisónos.

100. En la escala cromática del §. 67 hemos pisado la *prima* en todos los trastes, ninguna de las demás ha pasado del 4.º traste, y la *tercera* solo ha llegado al 3.º. La razon de esto es, porque pisando cualquier

cuerda en el 5.º traste, la voz que resulta es igual á la que tiene la cuerda inmediata mas aguda al aire, escepto la *tercera*, que se ha de pisar en 4.º traste para igualar su sonido con la *segunda* al aire.

101. De esto se infiere, que cualquier sonido de las cuerdas *prima*, *tercera*, *cuarta* y *quinta* se encontrará en la cuerda inmediata superior ó mas grave, seis trastes hácia el puente, y los de la *segunda* se encontrarán en la *tercera*, á distancia de cinco trastes, contándose *siempre* en este número los dos trastes en que se pisa el mismo sonido en ambas cuerdas.

102. A estas distintas localidades en donde se puede ejecutar un mismo sonido, llamo *equisonos*, refiriéndolos á la nota escrita en la pauta: v. gr. *fa* agudo representado en la pauta sobre la 5.ª línea en llave de *sol*, tiene en la guitarra cuatro equisonos: 1.º en la *prima* pisada en el primer traste; 2.º en la *segunda* pisada en 6.º traste (seis trastes hácia el puente respecto del equisono de la segunda); 3.º en la *tercera* en 10.º traste (cinco trastes hácia el puente respecto del equisono de la segunda); y 4.º en la *cuarta* en 15.º traste (seis trastes hácia el puente).

A la inversa, y por una razon análoga, se encuentran los sonidos de la *sexta* en la *quinta* cuerda inmediata inferior mas aguda, seis trastes hácia la cejuela; los de esta en la *cuarta*, los de la *cuarta* en la *tercera*, &c., á las mismas distancias que se dijo en el §. 101.

103. Doy el nombre ordinal de 1.º, 2.º, 3.º y 4.º equisono de una nota principiando por aquel parage del diapason donde se forma su sonido mas cerca de la cejuela: el primer equisono de *fa* agudo es la *prima* en primer traste, su 2.º es en la *segunda* en 6.º traste, &c.; el primer equisono de *do* agudo es en la *segunda* en primer traste, su 2.º es en la *tercera* en 5.º traste, &c.

TABLA SINÓPTICA DE LOS EQUÍSONOS.

Nombre de las notas.	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA																																																																																											
<i>(Musical staff with notes and asterisks)</i>																																																																																											
Cuerdas...	1. ^a	2. ^a	3. ^a	4. ^a	5. ^a	6. ^a	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

Nombre de las notas.	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	Sol	La												
<i>(Musical staff with notes and asterisks)</i>												
Cuerdas...	1. ^a	2. ^a	3. ^a	4. ^a	5. ^a	6. ^a	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

NOTA. Esta escala se ha dividido en razon de ser imposible el ponerla en una sola línea, y á un golpe de vista, por su grande estension.

105. Cuando se han de ejecutar á un tiempo dos voces, que podrian hacerse una despues de otra en una misma cuerda, se busca primeramente la localidad del sonido mas agudo de los dos, y despues la del otro. *Fa la* (ejemplo siguiente letra *a*) se pudieran ejecutar en la *prima* uno despues de otro; pues si se han de ejecutar á un tiempo (letra *b*), se busca el *la* en la *prima*, y el *fa* en su 2.º equisono en la *segunda* en 6.º traste. Si se han de hacer á un tiempo dos notas cuya distancia sea mayor que la de *a*, v. gr. *fa re* (letra *c*), entonces se busca antes el *re*, y el *fa* se hace, ó en su 2.º equisono (*segunda* en 6.º traste, letra *d*), ó en su 3.ª (*tercera* en 10.º traste, letra *e*).

106. En la escuela de 1820 señalé los equisonos con su número ordinal; pero me parece mas claro y sencillo inscribir dentro de un circulito el número de la cuerda en que se haya de ejecutar, y pondré siempre este circulito á la derecha de la nota, reservando la izquierda para el número que haya de indicar el dedo que deba pisar la cuerda.



LÉCCION 17.

La mano izquierda principia á recorrer el mango de la guitarra.

107. Al estudiar el wals que sigue se tendrá presente que está escrito en el tono de *sol*, cuya escala es como sigue.

Nombre de las notas.	SOL.	LA.	SI.	DO.	RE	MI.	FA ✕	SOL.
Orden de ellas.	1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	5.ª	6.ª	7.ª	8.ª
<i>Intervalos que tienen entre sí.</i>	<i>tono.</i>	<i>tono.</i>	<i>sem.</i>	<i>tono.</i>	<i>tono.</i>	<i>tono.</i>	<i>semit.</i>	

108. *Si do re* sobreagudos del compás 1.º son la 3.ª, 4.ª y 5.ª notas de la escala de *sol*, y entre ellas hay un semitono y un tono; esto es, un traste y dos trastes: del mismo modo se buscan las notas del 2.º compás y todas las demás en la *prima* y en las otras cuerdas; y de aquí se infiere cuánto conviene conocer qué nota de la escala es la que se va á ejecutar para buscar la siguiente. El acorde del 8.º compás necesita tres cuerdas: no pudiéndose hacer el *re* grave en su primer equisono (cuerda cuarta al aire) por tenerse que hacer en ella el *fa* ✕, se hace en su 2.º equisono (cuerda quinta en 5.º traste), como denota el 5 colocado dentro del circulito.

Mi ✕ del compás 9 tiene la misma localidad que *fa* natural. *Fa* ✕ *la* del compás 10.º necesitan dos cuerdas: se busca primero el *la* y despues el *fa* ✕ en la segunda. Para acertar con el *la* de dicho compás se dice: de *fa* ✕ del compás anterior 9 á *sol*, que se supone en el grado inmediato, hay un semitono subiendo, y de *sol* á *la* hay un tono; de manera, que de *fa* ✕ á *la* hay tono y medio, ó sean tres trastes. Del mismo modo se dice: de *re* agudo del compás 9 á *fa* ✕ del compás 10 hay dos tonos, ó sean cuatro trastes. Asi se buscan *la do* del compás 11, &c. *La* agudo del compás 15 se hace en su 2.º equisono (cuarta en 7.º traste), porque debiendo sonar junto con *do* y *sol* ✕, sería imposible alcanzar á ejecutarle en su equisono 1.º (cuerda tercera 2.º traste). Se cuidará de dar á las figuras su justo valor.

En esta leccion se principia á enseñar al dedo pulgar de la izquierda á que no abandone el mango cuando sube ó baja la mano, antes bien ha de estar *siempre* unido á él, doblado por su última falange.

Musical score for guitar, measures 1-15. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (i, 2, 3, 4, 5, 6, 8) and dynamics (p, m, PP). The first line contains measures 1-8, the second line contains measures 9-15. There are also some lower-register notes indicated by a bass clef-like symbol.

LECCION 18.

Los dedos de la izquierda se habitúan á estar bien abiertos.

111. Los dedos pulgar é índice de la derecha *pulsan* esta leccion *alternando*. En toda ella han de estar continuamente abiertos los dedos de la mano izquierda para que, sin moverla, caigan en sus respectivos trastes. Es muy útil este ejercicio, porque se ejecuta en los primeros trastes que son los mas anchos. Téngase cuidado de los equisónos. Cuando la mano izquierda va á ejecutar el compás 21 en la *segunda y prima*, suele retirarse la muñeca hácia atrás, y entonces es necesario, por el contrario, sácala.

112. El discípulo tendrá cuidado de no apretar sino lo preciso los dedos de esta mano sobre las cuerdas, y de que el pulgar corresponda á la presion de cada uno de ellos.

113. Aquí haré una advertencia acerca del modo de estudiar que se debe tener presente en adelante. Primeramente se harán iguales las 4 semicorcheas del primer grupo, despues las del 2.º, y en seguida estas mismas 8. Estudiados de esta manera los dos grupos del compás 2.º, se unen los 4 grupos de modo, que entre ellos y entre todas las figuras haya una misma distancia de tiempo por ser figuras iguales.

Grupo..... 1..... 2
 Compás... 1 2

Musical score for guitar, measures 16-21. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (p, i) and dynamics (p). The first line contains measures 16-18, and the second line contains measures 19-21. There are also some lower-register notes indicated by a bass clef-like symbol.

LECCION 19.

Se principia á usar del dedo medio de la derecha en combinacion con el índice, casi sin mover la mano izquierda de un sitio.

114. Queda establecido en la leccion 10, que la duracion del sonido por el valor que representan las figuras de las notas, se efectúa en la guitarra dejando sobre la cuerda el dedo que la aprieta tanto tiempo como es su valor, y concluido éste, el dedo se levanta. Por este principio el ejercicio de esta leccion exigiria que se levantasen continuamente los dedos que pisan, porque las figuras son de poco valor como semicorcheas. Esta regla tiene una escepcion, y es, cuando se ha de repetir pronto una misma nota. La guitarra es instrumento apto para la armonía: la materia de esta son los acordes, los cuales constan por lo menos de tres notas: tóquense á un tiempo, ó una despues de otra las cuerdas donde se ejecutan aquellas, el oido se complace en su duracion: por esto conviene no levantar los dedos del *la do* del primer compás hasta que haya sonado el último *do* del primer grupo de 4 notas, porque todas ellas pertenecen á un acorde; y aun deberán permanecer quietos los mismos dedos, pues que en el 2.º tiempo se repite el mismo acorde. Pero asi como conviene que los dedos permanezcan pisando las notas de un acorde, asi tambien se deben levantar al instante que se hayan de ejecutar notas de otro acorde diferente; porque además de necesitarse tal vez los mismos dedos para el nuevo acorde, la duracion de las notas, ó de alguna nota del acorde 1.º, podria producir mal efecto en el 2.º En esto debe ponerse gran cuidado, v. gr. en los compases 5 y 13, en los cuales el grupo 1.º pertenece á un acorde, y el grupo 2.º á otro.

Se ha de tener presente lo dicho en la leccion 9.ª acerca del modo de entender el valor de las figuras.

115. Las 4 notas de cada grupo se han de oír pulsadas con igual fuerza, y se ha de tener presente la advertencia de la leccion 18.

LECCION 20.

La misma práctica moviendo algo mas la mano izquierda.

116. Por cada corchea del bajo hay un tresillo en lo agudo. Todas las corcheas se *pulsan* con el pulgar de la misma manera que en el primer compás: se han de ejecutar todas con mucha igualdad. En este ejercicio el dedo mas débil de la derecha es el índice (§. 87); tal vez convendrá debilitar algo la fuerza con que pulsa el pulgar.

117. Mucha atención exige el cambio de dedos de un acorde á otro: en casi todos los compases se muda de acorde, y no se ha de mover la postura de un acorde hasta que se haya oído con claridad y por todo su valor la última nota de él.

118. La correspondencia de acción entre los dedos que *pisan* y el pulgar de la misma mano se hace aquí mas difícil, porque casi siempre pisan tres dedos, y la mano izquierda se mueve mas que en las lecciones anteriores. Cuidese de tener *continuamente* sacada la muñeca, y bien arqueados los dedos. Los de la derecha han de estar poco encorvados si se toca con uñas; tocando sin ellas se encorvarán, y en ambos casos no se ha de menear la mano.

119. Antes de pasar á otra lección conviene que el discípulo se detenga en esta y en las anteriores, practicando en ellas las reglas establecidas para el buen uso de los dedos de ambas manos; y al mismo tiempo tendrá presentes las observaciones siguientes, que aplicará despues á las demás lecciones (1).

120. 1.º No ha de emplear en la *presión* de las cuerdas mas fuerza que la necesaria para que el sonido salga claro. A este fin colocará un dedo en una cuerda en cualquier traste en su debido lugar sin apretarla. En este estado, despues de *pulsada*, el sonido que resulta es confuso porque el dedo no la aprieta lo bastante: entonces va tanteando la fuerza de la presión hasta que, pulsada la cuerda, el sonido sea claro, y ya no aprieta mas. Esta fuerza ha de tener su apoyo en la muñeca, de modo que no se interese sensiblemente el brazo en ella. Es tan importante que los dedos de esta mano sepan aplicar la fuerza sobre las cuerdas, que este objeto puede dar lugar á un estudio delicado y de felices resultados, en especial luego que la práctica haya dado á la mano derecha la energía y seguridad que debe tener.

121. 2.º Dejando caer perpendicularmente sobre las cuerdas la última falange de los dedos de la mano iz-

(1) Algunas de estas observaciones van ya enunciadas en las lecciones anteriores, pero es tanta su importancia que no juzgo supérfluo el reproducirlas ahora que el discípulo tiene sus manos mas obedientes.

quierda, y guardando ellos una direccion *paralela* á las divisiones de los trastes, los dedos que aprietan las cuerdas hacen la fuerza como conviene.

122. 3.^a Teniendo los dedos de esta mano siempre abiertos (fig. 7, lám. 2.^a) resulta la ventaja de que al levantarse ellos de la cuerda pisada lo hace cada uno *paralelamente* á la division, y se evita un ruido ó silbido sutil que el dedo produce al retirarse especialmente en los bordones, el cual se verifica cuando los dedos se levantan en direccion diagonal á la cuerda.

123. 4.^a El dedo pulgar de la mano derecha, al pulsar, tiene muchas veces una direccion casi *paralela* á las cuerdas (fig. 5.^a, lám. 2.^a), y entonces el sonido que produce, aun cuando doble bien su última falange, es duro y desagradable. Es necesario desviarle de este paralelismo, haciendo de modo que forme con las cuerdas un ángulo bastante abierto, como demuestra la fig. 4.^a de dicha lámina, para lo cual conviene ahuecar ó levantar la muñeca.

En el período de la leccion siguiente puede el discípulo poner en práctica estas observaciones. Todo él se ejecuta en los bordones, y se pulsa con el dedo pulgar solamente.

LECCION 21.

Continuacion de la misma práctica.

124. Si se *pulsa* una cuerda de la escala, y en seguida se pulsa la nota inmediata siguiente de la misma, sea subiendo ó bajando, y se están oyendo las vibraciones de la 1.^a mientras se toca la 2.^a, resulta una combinacion de sonidos desagradable que forma una disonancia de 2.^a, la cual es necesario evitar. En el compás 4.^o se hace el *re* en la cuerda quinta en su 2.^o equisono, porque si se hiciera al aire en su primer equisono du-

rarian aún las vibraciones cuando se tócase el *do*. La misma razón hay en el compás 10 y en el segundo *re* del compás 15. Se ha de tener presente esta observación siempre que se ejecuten escalas ó parte de ellas subiendo ó bajando.

Andante.

The musical score consists of three staves of music in a treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante'. The first staff contains measures 3, 4, and 5. The second staff contains measures 10 and 13. The third staff contains measures 15 and 16. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Some notes have asterisks above them. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

LECCION 22.

Juegan tres partes á un tiempo, y los dedos de la derecha principian á tener mas movimiento.

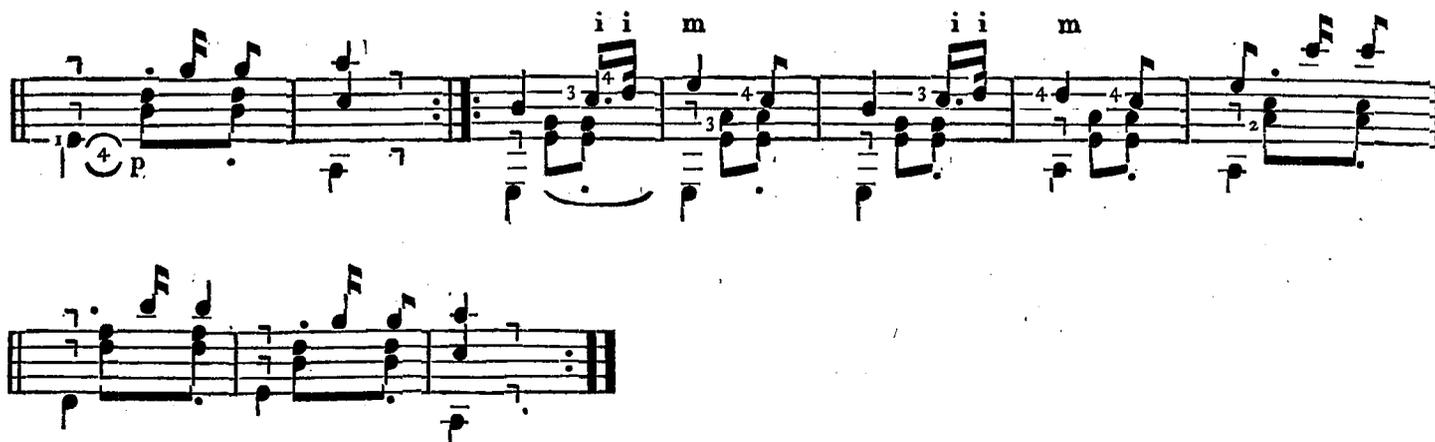
125. El discípulo repasará lo que se dijo en los §§. 89 y 90. En seguida leerá esta lección con las observaciones siguientes: 1.^a está escrita á tres *partes*; 2.^a la parte del canto está en lo agudo, y sus notas tienen la colita hácia arriba. La parte del bajo tiene las colitas hácia abajo, y la parte intermedia á dos voces también las tiene; 3.^a cada una de las tres partes completa el valor del compás con sus figuras.

126. Enterado el discípulo de esto, verá la correspondencia que tienen las figuras de una parte con las figuras de las otras dos partes por tiempos, ó sea por movimientos, y cuidará de que la ejecución de las figuras de una parte no impida dar el debido valor á las demás figuras, y al efecto pondrá cuidado en la numeración del dedeo.

El dedeo de la mano derecha, indicado por las iniciales en el compás 1.^o, sirve de modelo para los demás. Póngase cuidado en los equisónos y en el dedeo de la izquierda.

Wals.

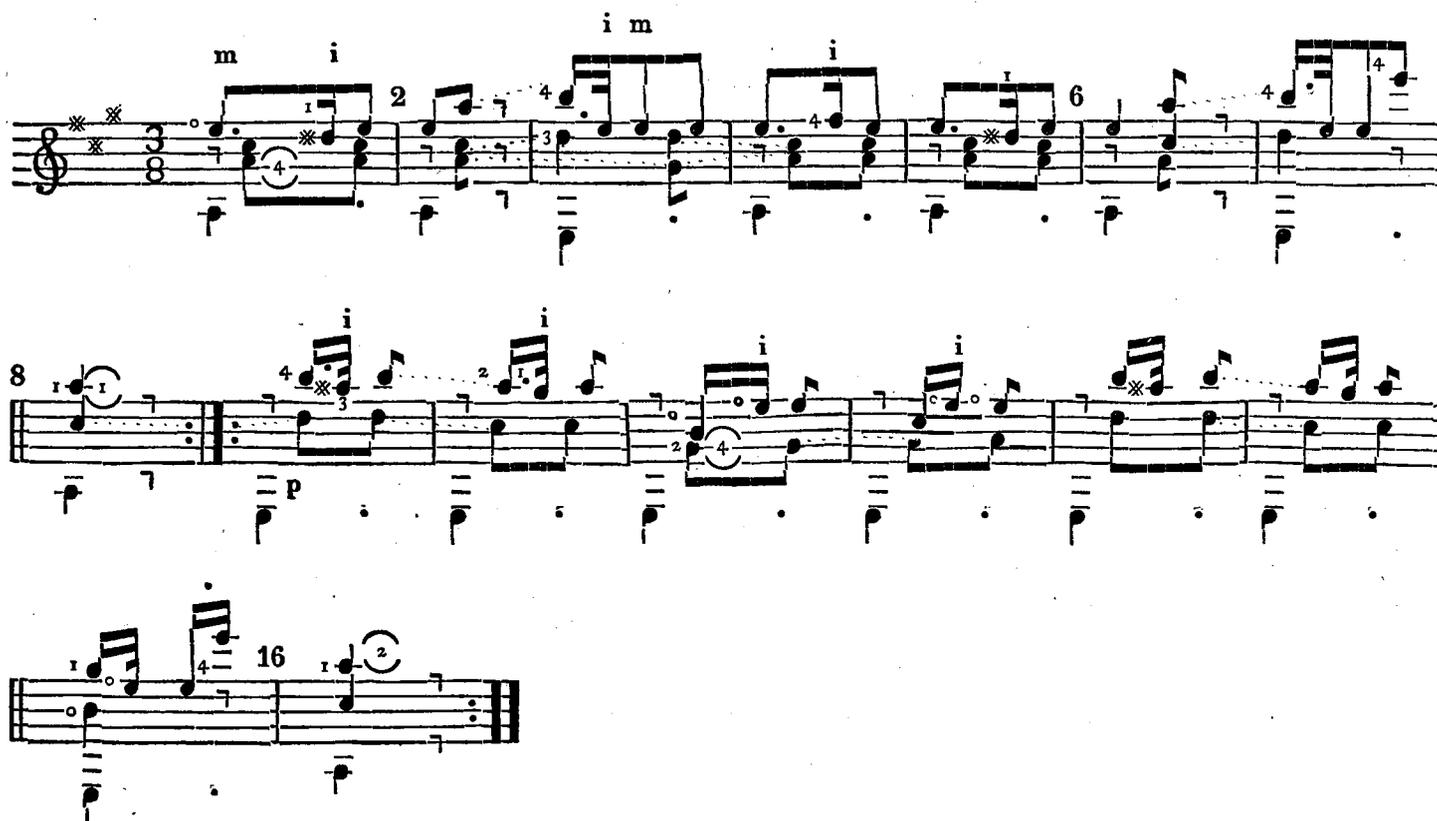
The musical score is for a waltz, marked 'Wals.' in a 3/4 time signature. It features a single staff with a treble clef. The music is written in a key with one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Above the staff, the initials 'm', 'i', and 'm' are written above specific notes. The first measure is marked with a 'P' (piano) dynamic. The score shows measures 4, 7, and 8. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.



LECCION 23.

La misma práctica moviéndose mas ambas manos.

127. Para que se verifique el silencio en los compases 2, 6, 8 y 16 se han de poner inmediatamente sobre las 3 cuerdas los mismos dedos de la derecha que las han pulsado con el fin de apagar los tres sonidos. Uno mismo es el acorde de los compases 8 y 16, pero se ejecutan en distintas cuerdas y en diferentes equisónos.



LECCION 24.

Ambas manos se mueven mas.—Práctica de equisónos.

128. En el 4.º compás el *la* grave se hace en la *quinta* al aire, y el *la* agudo en la *cuarta*. El pulgar de la derecha pulsa los dos, deslizando su yema con *fuerza* sobre la *cuarta* despues de haber pulsado la *quinta*, y

siempre doblando su última falange. De *la* (compás 6.º) á *sol* (compás 7.º) hay un semitono bajando (un traste). Para completar el 8.º compás falta un tiempo que es el *do re* del principio (véase la lección 14).

LECCION 25.

LIGADOS.

Ejecucion del ligado de dos notas subiendo y bajando.

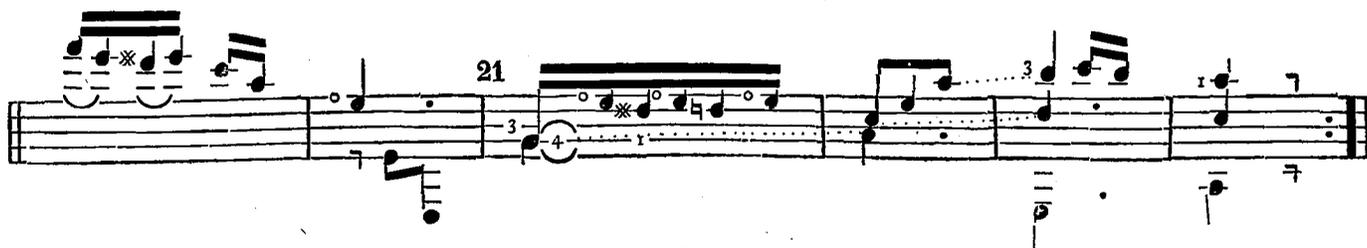
129. En el ligado, la mano izquierda ejecuta dos, tres ó cuatro notas subiendo ó bajando, sin que la derecha haya *pulsado* mas que la 1.ª La señal que indica esto es un arco que comprende las notas ligadas. El ligado de dos notas *subiendo* (compás 1.º) se ejecuta pulsando el *sol* y dejando caer cerca de la division anterior del traste el 2.º dedo de la izquierda en *la* sin pulsarle. Naturalmente este último dedo, que es el que verifica el ligado, desea caer cuanto antes; pero es necesario contenerle para que ejecute con exactitud el valor de la figura. El ligado de dos notas *bajando* (compases 13, 14, 21 y 22) se ejecuta colocando á un tiempo los dos dedos: se pulsa la 1.ª nota, y el dedo que la pisa hace un esfuerzo hácia abajo para que suene la cuerda, y de consiguiente la otra nota. Se ha de hacer alguna fuerza con el dedo 1.º de los dos al retirarle, porque él es quien ha de producir claro el ligado: el otro ha de estar algo flojo; pero bien colocado. El brazo no se ha de interesar en la ejecucion del ligado.

130. Con todos los dedos de la izquierda se deben hacer los ligados, pero esta práctica se verá en los ejercicios (seccion segunda).

LECCION 26.

La misma práctica.

131. El primer grupo de semicorcheas del compás 1.º se compone de un ligado bajando y otro subiendo. Al ejecutar el primer ligado del compás 11 se estirará el dedo pequeño para que alcance á *fa* * sin sacar la mano, y manteniendo firme el dedo pulgar de la izquierda en la raíz del mango. El compás 21 exige cuidado.



LECCION 27.

Ejecucion de la apoyatura sencilla subiendo.

132. La apoyatura es una notita cuyo corto valor se toma del que tiene la nota que la sigue, por lo que se ejecuta con brevedad. Su práctica es como la de un ligado de dos notas, pero ejecutado con mucha prontitud. En la apoyatura *subiendo*, se *pulsa* la notita y se deja caer el otro dedo en la nota. La apoyatura *bajando* se ejecuta pulsando la notita, y al instante el dedo que la *pisa* hace un esfuerzo hácia abajo como en *el ligado*, para que suene la nota. Se ha de hacer un corto esfuerzo con el dedo que pisa la notita, para que esta se oiga con claridad, sin perjuicio de la brevedad con que se ejecuta.

133. Todas las apoyaturas del Andante de esta leccion son subiendo, y se ejecutan con todos los dedos: el movimiento ó aire de él es *despacio* para que se pueda poner cuidado en la ejecucion de las apoyaturas. Las semínimas del compás 4.º se *pulsan* con los dedos pulgar é índice de la derecha; si se pulsan con los dedos índice y medio, se oirá otro efecto en la calidad del sonido. El compás 7.º exige bastante cuidado para dar su justo valor á todas las figuras: al ejecutar el acorde del compás 8.º, conviene poner el dedo índice en *ceja*, para evitar que se oigan el *re* y *si* del compás 7.º, en cuerdas al aire. (*Véase la leccion 31.*)

En seguida de este Andante se puede tocar el wals de la leccion 28. Despues de haber tocado la 1.ª parte se sigue á la 2.ª, y se vuelve á la 1.ª para concluir en ella.

Andante.

Fin.

D. C.

LECCION 28.

Apoyatura sencilla bajando.

134. El objeto de esta leccion es hacer apoyaturas *bajando*; se tendrá presente lo que se ha dicho en la leccion 27 sobre el modo de ejecutarlas. Colóquense á un tiempo los dos dedos. En el compás 23, los arcos que hay de *si* á *si*, y de *re* á *re* son *ligaduras*, porque las dos notas que cada uno abraza estan en un mismo grado; y por consiguiente la 2.^a nota de cada ligadura se ejecuta prolongando por el valor de ella el sonido de la 1.^a nota *sin pulsar aquella*.

Wals.

LECCION 29.

Apoyatura doble subiendo y bajando.

135. Esta apoyatura consta de dos notitas. Cuando es *subiendo* (compases 1, 3 y 5) se *pulsa* la 1.^a notita, y se dejan caer en seguida los dedos correspondientes en la otra notita y en la nota, cuidando de que pisen precisamente cerca de la division anterior del traste, y sin haber pulsado mas que la 1.^a notita. Se ejecuta bien, dejando caer cada dedo con determinada voluntad, no ambos casi á un tiempo como suele suceder, ni con mucha fuerza. En la apoyatura *bajando* se colocan desde luego los tres dedos en sus respectivas notas: se pulsa la 1.^a notita, y sin otra pulsacion el dedo que la pisa y el inmediato hacen sucesivamente un esfuerzo para que suene la 2.^a notita y la nota. Generalmente los principiantes suelen cargar toda la fuerza en el dedo de la nota, pero no ha de ser asi: en todo caso se ha de cargar sobre el que hace la 1.^a notita, y asi se evita que la mano haga fuerza hácia atrás interesando el brazo. Al principio es necesario contentarse con que suenen poco con tal de que se oigan con claridad. Los tresillos del compás 13 se ejecutan del mismo modo que las apoyaturas dobles, con la diferencia de que en los tresillos cada dedo se detiene en su nota para darle su jus-

to valor: en la apoyatura proceden con mucha brevedad. Debiéndose ligar las tres notas de cada tresillo, es claro que todas ellas se habrán de ejecutar en una misma cuerda, y lo mismo sucede con las apoyaturas.

En seguida de este andante se puede tocar el wals de la leccion 30.

Andante.

LECCION 30.

Otra apoyatura doble.

136. En esta apoyatura se hace un ligado subiendo y otro bajando: se pulsa la 1.ª notita, y se ligan la segunda y la nota como en la leccion 29. El dedo que produce el 2.º ligado ha de hacer sonar bien este. El signo Δ que hay debajo de algunas notas indica que se ha de apagar el sonido de ellas, poniendo inmediatamente sobre la cuerda el mismo dedo que la ha *pulsado* (1). Las apoyaturas de los compases 1.º y 9.º se hacen con distintos dedos de la mano izquierda que las mismas de los compases 5.º y 13.

Wals.

(1) También se apaga el sonido levantando al instante el dedo de la izquierda que ha pisado, además de haber puesto sobre la cuerda el dedo de la derecha que la pulsó. El efecto en este caso es ser el sonido aún mas apagado.

LECCION 31.

Mordente sencillo y ceja. (1)

137. El *mordente* sencillo se compone de tres notitas agregadas á una nota: consta de dos ligados bajando y uno subiendo. Se pulsa la 1.^a notita y se ligan las otras dos y la nota. Para ejecutar el mordente, se colocan á un tiempo los tres dedos en su *debido lugar*, y se cuida de que suene claro el primer ligado. Es mas difícil la ejecucion del mordente con los dedos 3.^o, 2.^o y 1.^o que con los demás. En su ejecucion se procurará que sean solo los dedos los que se muevan, no la mano, ni menos se ha de interesar el brazo. Al principio se harán despacio para que se oigan todas las notitas.

138. Cuando se han de *pulsar* á un tiempo dos ó tres cuerdas *pisadas* en un mismo traste, se coloca el dedo índice de la mano izquierda tendido sobre ellas, y asi colocado se llama *ceja*. Se necesita alguna práctica para que este dedo pise de modo que suenen claras todas las cuerdas que aprieta: el discípulo debe hacer ensayos, ya colocando el dedo de plano, ó ya ladeándole, para pisar con la raiz de él.

139. Se sostendrán bien las semínimas del compás 3.^o En el compás 10, colocado el 4.^o dedo en *mi* grave del 2.^o grupo de semicorcheas, se buscarán las demás notas de él por intervalos diciendo de este modo: de *mi* grave (2.^o grupo) á *sol* hay una tercera mayor subiendo: de *sol* á *si* hay una tercera menor subiendo: de *si* á *mi* agudo hay una cuarta menor subiendo. Para la ejecucion de estos intervalos se consultará la leccion 41, teniendo presente las cuerdas en que se hace cada uno. En la leccion 30 se dijo el significado de esta señal Δ puesta en los compases 6 y 13.

Se puede tocar en seguida el wals de la leccion 32.

(1) El discípulo puede combinar el estudio de los ejercicios (Seccion 2) con las lecciones empezando desde esta.

LECCION 32.

Continúa la misma práctica.

140. El ligado *fa* * *la* del compás 3.^o es difícil, porque la mano tiene que saltar desde la ceja al *la*. Las notitas de los mordentes se han de oír con claridad, sin que los dedos aprieten mas de lo preciso, y han de obrar con soltura.

LECCION 33.

Mordente doble.

141. El *mordente doble* se compone de 4 notitas agregadas á una nota, y con ellas se hacen 4 ligados, uno subiendo, dos bajando y otro subiendo á la nota sin haberse pulsado mas que la 1.^a notita. Todas se han de ejecutar con *soltura*, sin apretar mucho los dedos, y se han de oír con claridad aunque al principio suenen poco. Naturalmente sucede, que al retirarse cada dedo para hacer su ligado, lo hace con tal fuerza, que obliga la mano á moverse hácia atrás: es necesario evitar esto, y procurar que los dedos que ligan se levanten paralelamente á los trastes, aunque sea con poca fuerza: la buena práctica los robustece.

142. Debiéndose ligar todas las notitas del mordente, es claro que el *mi* notita de los compases 3.^o y 9.^o se hará en la cuerda segunda. El *re* grave de los compases 14 y 15 se pulsa con la primer notita del mordente.

Four staves of musical notation for guitar. The notation includes various note values, rests, and fret numbers (1, 2, 3, 4, 5, 7) written below the notes. Asterisks (*) are placed above certain notes, likely indicating specific techniques or positions. The first staff has a 3rd fret note marked with an asterisk. The second staff has a 5th fret note circled. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic progression with various fret numbers and asterisks.

LECCION 54.

Ceja á prevencion.

143. Se usa tambien de la ceja á prevencion, esto es, aun cuando no sea indispensable ponerla de pronto, como se ve en los compases 3.º, 5.º, 8.º y 32.º

Musical notation for 'Ceja á prevencion'. The notation is spread across three staves. The first staff has measures 3, 5, and 8 marked with 'Ceja.' above them. Below the notes in these measures are 'P' and 'i' markings. The second staff has measures 4 and 5 marked with '1.ª vez.' and '2.ª vez.' above them. The third staff has measure 32 marked with 'Ceja.' above it. The notation includes various note values, rests, and fret numbers (1, 2, 3, 4) written below the notes. Asterisks (*) are placed above certain notes.

LECCION 35.

Ligado llamado arrastre.

144. Se hace tambien un ligado de dos notas con *un mismo dedo*, que se llama *arrastre*. Para facilitar su ejecucion, se ha de volver mucho la mano izquierda hácia la caja de la guitarra, y no se ha de interesar el brazo. Se hace subiendo y bajando. El arrastre *subiendo* es facil, porque la mano obra naturalmente hácia el cuerpo: el arrastre *bajando* es dificil, porque la mano al ejecutarle, se separa del cuerpo recorriendo una línea diagonal y aun casi horizontal que es la que describen las cuerdas. Para que salga suave, se procura que la fuerza que aplica el dedo ó dedos *al pisar* sea perpendicular á las cuerdas en toda la extension que corra el arrastre. El signo que le denota es este

Desde el compás 19 se han de sostener por todo su valor las notas que forman el canto en lo agudo.

This musical score consists of four staves of music. The first staff begins with the word "Ceja." and contains several measures of music with fingerings (2, 3, 4) and a circled "3". The second staff continues the exercise with a circled "4" and a "3". The third staff also starts with "Ceja." and includes a circled "55" and a circled "3". The fourth staff is marked "D. C." and shows a few final notes with fingerings (7, 2, 1, 7).

LECCION 36.

Arrastre en una y en dos cuerdas subiendo y bajando.

145. Se ha de tener presente la última indicacion que se hizo en la leccion 35, para aplicarla aqui al arrastre con dos dedos á un tiempo en 3.^{as} ó 6.^{as}

This musical score consists of four staves of music. The first staff is in 3/4 time and features a triplet of eighth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third staff shows more complex rhythmic figures with sixteenth notes and triplets. The fourth staff concludes the exercise with a final triplet and a double bar line.

LECCION 37.

Trino. (Véase la lámina 3.^a)

146. *El trino* es un batido ó un ligado de dos notas en intervalo de tono ó semitono, ejecutadas por una sola voz ó por dos á un tiempo y repetidas muchas veces con gran velocidad, habiendo *pulsado* la mano derecha *solamente* la 1.^a nota, ligándose por consiguiente las demás, pero se han de oír todas ellas con igualdad. Su signo distinto es la abreviatura *tr*, ó esta señal w .

147. El trino se estudia del modo siguiente: 1.^o se fija bien el dedo que pisa la nota mas baja: 2.^o se deja caer el otro dedo en el traste inmediato ó en el que le sigue, sin hacer mas fuerza que la de su propio peso, y mientras tanto el dedo que está fijo, permanece inmóvil: 3.^o el dedo que se mueve hace su fuerza correspondiente hácia abajo como en el ligado, para que suene la nota mas baja: 4.^o esta operacion se repite dos ó tres veces primero, luego cuatro ó cinco veces, y despues mas.

El ejemplo 1.^o de esta leccion (*lámina 3.^a*) se estudiará descansando en cada division.

El trino de la division 5.^a de dicho ejemplo es el mas difícil, porque se ejecuta con los dedos 2.^o y 3.^o

148. Se puede hacer el trino sobre la nota mas alta de las dos que forman el intervalo de 3.^a y el de 6.^a (ejemplo 2.^o). En este caso se mantendrá *firme* el dedo que hace la nota mas baja del intervalo (ejemplo 2.^o).

149. Para ejecutar bien el grupo 6.^o de este ejemplo, se mantendrá firme el dedo pulgar de la izquierda contra el mango, para que este no se vaya hácia atrás mientras cae el dedo 2.^o en *fa* *.

150. Tambien se ejecuta el trino batiendo una ó dos voces de un acorde (ejemplo 3.^o). En ambos casos la ceja que se forma ha de estar bien asegurada.

LECCION 38.

Modo de sostener las notas de una parte mientras se mueven las de otra.

151. Una de las cosas mas importantes para la ejecucion de la buena música en la guitarra, es sostener las notas de una *parte* mientras se mueven las notas de otra. Para esto se necesita ejecutar con escrupulosa exactitud el valor de todas las notas, manteniendo inmóviles y con una fuerza igual de presion los dedos que ejecutan las notas de mas valor. Esta leccion y las dos siguientes 39 y 40 tienen este objeto.

Andantino.

LECCION 39.

La misma práctica, moviéndose mas cada parte.

Allegro moderato.

The first system of Lesson 39 consists of three staves of music. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-4) and asterisks. The middle and bottom staves are in bass clef and contain similar rhythmic patterns with fingering and asterisks. The first two measures of the middle and bottom staves are marked '1.ª vez.' and '2.ª vez.' respectively. The bottom staff ends with a double bar line.

LECCION 40.

Continúa la misma práctica.

Los compases 15, 16 y 17 de esta leccion exigen mucho cuidado.

The first system of Lesson 40 consists of three staves of music. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-4) and asterisks. The middle and bottom staves are in bass clef and contain similar rhythmic patterns with fingering and asterisks. The bottom staff starts with measure numbers 15, 16, and 17. The bottom staff ends with a double bar line.

LECCION 41.

Práctica de los intervalos en la guitarra. (Véanse las láminas 4, 5 y 6.)

152. Léase en la seccion 5.^a (§. 299) la definicion del intervalo. Aqui trataremos de su práctica en la guitarra.

153. Una de las ventajas que ofrece el estudio de este instrumento es, que una misma posicion de dedos de la izquierda sirve para ejecutar el mismo intervalo en todas las cuerdas, excepto entre la *tercera* y la *segunda*, sea en los trastes que fuere; y esta facilidad se estiende tambien á la ejecucion de los acordes, como que estos se forman de varios intervalos reunidos.

154. Por esta razon, al tratar de cada intervalo pondré un ejemplo que denote la posicion general de él en todas las cuerdas, y otro en seguida que indicará la escepcion en las cuerdas *tercera* y *segunda*. Estos ejemplos servirán de modelo para la formacion de todos los intervalos.

155. Sobre una figura semejante á la que se ve en la lámina n.^o 4, demostraré la ejecucion de los intervalos. Unos puntos cuadrados denotarán la cuerda y el traste donde se deban colocar los dedos de la mano izquierda. La mayor parte de los intervalos se pueden ejecutar con diferentes dedos. En la seccion 5.^a se pueden ver los tonos y semitonos que contiene cada intervalo.

156. Lo importante en la ejecucion de los intervalos, es que los dedos pisen las cuerdas que deben en el traste conveniente.

Segundas (núm. 2).

157. La 2.^a puede ser *menor*, *mayor* y *aumentada*. (Seccion 5.^a)

158. La 2.^a *menor* (letra *A*) se ejecuta en las cuerdas *segunda* y *prima* dejando tres trastes en hueco, y del mismo modo se hace en las cuerdas *quinta* y *cuarta* (letra *A*), y en las demás cuerdas, excepto en la *tercera* y *segunda* que se hace como se ve en la letra *D*. En la 2.^a *mayor* se dejan dos trastes en hueco (letra *B*), y uno solo en la 2.^a *aumentada* (letra *C*), y siempre un traste de menos en las cuerdas *tercera* y *segunda* que en las demás (letras *E F*).

Terceras (núm. 3).

159. La 3.^a puede ser *diminuta*, *menor* y *mayor*. (Seccion 5.^a)

160. La 3.^a *diminuta* se hace dejando dos trastes en hueco (letra *A*), como la 2.^a *mayor*; la 3.^a *menor* dejando en hueco un solo traste (letra *B*), como la 2.^a *aumentada*; la 3.^a *mayor* en dos trastes inmediatos (letra *C*). En las cuerdas *tercera* y *segunda* se hacen las 3.^{as} siempre un traste menos en cada una, como se acaba de decir en el §. 158.

161. Obsérvese que en la formacion del intervalo de 3.^a *diminuta*, el dedo índice *pisa* la cuerda inferior y el 4.^o la inmediata superior, y que á medida que el intervalo se agranda, pasando de *diminuto* á *menor* y despues á *mayor*, los dedos se van aproximando (letras *B* y *C*). En la formacion del intervalo de 5.^a, veremos (§. 168) que sucede todo lo contrario.

162. De considerar ya como *do**, ya como *re* b la voz media que hay entre *do* y *ré*, resulta que intervalos distintos pueden ocupar en la guitarra el mismo número de trastes. Asi es, que en el modelo *A* de la 2.^a en las cuerdas *quinta* y *cuarta* (§. 158), sus notas consideradas como *do** *re** forman un grado, y por consiguien-

te una 2.^a *mayor*; y en el modelo *A* de 3.^a entre las dichas cuerdas, las mismas notas consideradas como *do* * *mi* *b*, forman dos grados y una 3.^a *diminuta*, no obstante que ambos intervalos ocupan cuatro trastes cada uno quedando dos trastes en hueco. Esta observacion sirve para todos los casos de igual naturaleza.

Cuartas (número 4).

163. La 4.^a puede ser *diminuta*, *menor* y *mayor*. (Seccion 5.^a)

164. La 4.^a *diminuta* ocupa el mismo número de trastes que la 3.^a *mayor*, por una razon análoga á la que se acaba de dar en el §. 162. Las notas de la 3.^a *mayor* (letra *F*) son *la* *b* *do*, y las de la 4.^a *diminuta* (letra *D*) son *sol* * *do*.

Quintas (número 5).

165. La 5.^a puede ser *menor*, *mayor* y *aumentada*. (Seccion 5.^a)

166. De dos maneras se ejecuta este intervalo en la guitarra, á saber: en dos cuerdas *contiguas*, y en dos cuerdas *alternas*, ó sea dejando una intermedia.

167. La 5.^a *menor* (letras *A D*) ocupa los mismos trastes que la 4.^a *mayor* (letras *C F*). La 4.^a *mayor* contiene tres tonos, y la 5.^a *menor* dos tonos y dos semitonos, que es número equivalente de semitonos: la diferencia *material* consiste en que la 4.^a *mayor* comprende tres grados y la 5.^a *menor* comprende cuatro.

168. Adviértase que cuanto mas se agrande este intervalo de menor á mayor y de mayor á aumentado, los dedos se van abriendo, á la inversa de lo que sucede en el intervalo de 3.^a (§. 161).

Sestas (número 6).

169. La 6.^a puede ser *menor*, *mayor* y *aumentada*. (Seccion 5.^a)

170. Se ejecutan generalmente en cuerdas *alternas*. (§. 166.)

Nótese que la 6.^a *menor* es de la misma dimension que la 5.^a *aumentada*.

Séptimas.

171. La 7.^a puede ser *diminuta*, *menor* y *mayor*. (Seccion 5.^a)

172. La 7.^a *diminuta* es de la misma dimension que la 6.^a *mayor*; la 7.^a *menor* de igual dimension que la 6.^a *aumentada*. Teniendo la 7.^a *mayor* un semitono mas que la 7.^a *menor*, se adelantará un traste el dedo que pisa la nota aguda, ó se colocará un traste mas atrás el dedo que pisa la nota grave.

Octavas (número 7).

173. El intervalo de 8.^a se ejecuta de dos maneras: *pisando* la nota grave con el primer dedo, ó pisándola con el 3.^o ó 4.^o Léanse con cuidado los modelos del ejemplo número 7.

Décimas (número 8).

174. Los intervalos de 10.^a *mayor* y *menor* se ejecutan dejando dos cuerdas intermedias. Son de mucho uso en la música de guitarra, especialmente en las cuerdas *cuarta* y *prima* y en la *quinta* y *segunda*.

LECCION 42.

Lectura de varios acordes seguidos.

175. Una vez conocida la manera de ejecutar intervalos, es fácil ejecutar acordes.

Cuando los acordes son simultáneos (ejemplo siguiente, n.º 1.º y 2.º) se busca *primeramente* la nota mas aguda de él, despues la inmediata, y así sucesivamente las demás. Cada nota de un acorde tiene su movimiento propio para entrar á hacer parte del acorde que sigue, y *generalmente* es saltando pocos grados. El discípulo no moverá los dedos de la izquierda de un acorde hasta que se haya hecho cargo de este movimiento; la señal que se lo indicará serán unos puntitos.

De *sol* sobreagudo (n.º 1.º acorde 1.º) á *la* (acorde 2.º) hay un tono subiendo (dos trastes hácia el puente). De *si* (acorde 1.º) á *do* (acorde 2.º) hay un semitono subiendo. De *sol* agudo (acorde 1.º) á *fa* * (acorde 2.º) hay un semitono bajando (un traste hácia la cejuela). De este medio se usará para pasar del acorde 1.º (n.º 2.º) al acorde 2.º del mismo número.

176. La música de guitarra suele estar escrita de manera que se distinguen *tres partes*. Cada una de estas gira de diferente modo, y se escribe regularmente con separacion, para que el valor de las figuras de cada *parte* corresponda con las figuras de las otras. En el n.º 3.º del ejemplo 1.º los acordes son los mismos que en el n.º 1.º; la diferencia consiste en que hay dos notas en la *parte* intermedia para cada nota de las otras dos *partes*.

EJEMPLO 1.º

ac.º 1.º ac.º 2.º N.º 2.º N.º 3.º

Núm.º 1.º

177. Del mismo medio que el indicado en los §§. 175 y 176 se ha de usar para leer los acordes en *arpeggio* (ejemplo 2.º).

De *sol* agudo en la *cuarta* á *si* (ejemplo 2.º) hay una 3.ª menor subiendo, por lo mismo este *si* se puede y debe hacer en la cuerda *tercera*.

EJEMPLO 2.º

Acordes en arpeggio.

Hé aquí varios pasages que comprueban lo que se acaba de establecer (ejemplo 3.º).

EJEMPLO 3.º

Ceja.

A

B Grupo..... 1.º

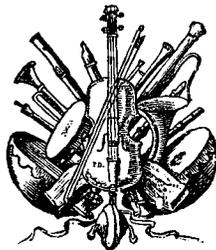
Compás... 1.º

C *Compás 1.º* *Ceja.*

Ceja. **D** *Compás 1.º*

2 3 4

178. Por este ejemplo (letra *B*) se ve que no siempre hay necesidad de poner la señal de los equísonos. El *mi do* del grupo 1.º (compás 1.º) forman una 3.ª *menor* bajando. En la letra *C* (compás 1.º) sucede lo mismo, y también en el compás 6.º de la misma letra. En la letra *D*, del *fa* * á *re* (compás 1.º) hay una 3.ª *mayor* bajando; en el compás 3.º, de *mi* á *si* hay una 4.ª *menor* bajando, y en el compás 4.º esta 4.ª es *mayor*.



CAPÍTULO II.



Richenza de la guitarra.

LECCION 43.

De los sonidos armónicos.

179. Una de las gracias de la guitarra consiste en los sonidos *armónicos*. Estos se producen *pisando armónicamente* una cuerda, es decir, tocándola con la yema de un dedo (sin apretarla) encima de las divisiones de su longitud, que algunas corresponden con las de los trastes (del 7.º por ejemplo); en este estado se pulsa, é inmediatamente despues de concluido el acto de *pulsar*, se levanta el dedo de la izquierda dejando de estar en contacto con la cuerda, y ésta queda sonando armónicamente.

180. La figura de la lámina 7.ª comprende todos los armónicos que se pueden hacer en la guitarra hasta la 12.ª division, pues desde esta al puente se hallan otros tantos á distancias proporcionalmente iguales. Pero no todos son de igual calidad; los de los bordones, principalmente siendo estos nuevos, son mas claros que los de las cuerdas. En éstas apenas son perceptibles los cinco mas agudos, y entre ellos el que corresponde á la 7.ª del tono es desafinado en todas las cuerdas.

181. Téngase entendido que en el *diapason general* resultan los armónicos como se escriben en el ejemplo de dicha lámina; pero en el *diapason particular* de la guitarra suenan una 8.ª inferior á la música escrita en llave de *sol*.

El $\bar{3}$ y el $\bar{2}$ con una rayita encima denotan que el dedo ha de pisar *armónicamente* la cuerda un poco adelante de las divisiones 3.ª y 2.ª; los mismos números con rayita debajo ($\underline{3}$ y $\underline{2}$) indican que se ha de pisar un poco atrás de sus correspondientes divisiones.

182. Para convencerse de que son desafinados, aunque bastante claros, los armónicos que corresponden á la 7.ª menor (triple) de la cuerda al aire, no hay mas que cotejar el *sol* (notado 3) de la cuerda *quinta*, con el mismo *sol* (notado 5) de la cuerda *tercera* que debieran ser unisonos, y se percibirá que aquel es mucho mas bajo que éste.

183. De dos maneras se representan los sonidos armónicos en la pauta: 1.ª Escribiendo las notas que realmente se hacen con agregacion de dos números, uno que puede inscribirse dentro de un circulito (como en los equisonos) para denotar la cuerda, y el otro que indica la division en que se ha de pisar armónicamente. 2.ª Escribiendo la nota que representa la cuerda al aire en que se hace el armónico, y un solo número que denota la division de trastes (1).

(1) Sor usaba de los armónicos por el primer medio que va indicado.

1.^a manera.

2.^a manera.

184. Dejando á un lado los sonidos oscuros y desafinados, resulta que los armónicos de la guitarra que se pueden oír con agrado sacados de la manera que va esplicada, se reducen á las 18 notas siguientes, cuya sonoridad va disminuyendo de lo grave á la agudo.

Trastes. 12...12...7...12...7 5...12...4 9...5 7...12 3...4 9...5 7...12 3...7 4 9...5...3...7 5 4 9...3...5.

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

185. En esta série faltan muchas notas de la escala cromática, que se pueden hacer en sonidos armónicos valiéndose de un medio publicado por mi amigo el Sr. Fossa en un artículo puesto al principio de la pieza titulada *Ouverture du jeune Henri, arrangée pour deux guitares* (1). Partiendo del principio que la cuerda al aire da su 8.^a armónica encima de la 12.^a division de trastes que la divide en dos partes iguales, saca por consecuencia forzosa, que la misma cuerda pisada en primer traste tendrá su 8.^a armónica encima de la 13.^a division, pisada en segundo traste la tendrá encima de la 14.^a, &c.; y como en este caso los dedos de la izquierda están ocupados en pisar del modo acostumbrado, es necesario que los de la derecha hagan dos funciones, la de *pisar armónicamente*, y la de *pulsar*.

186. Para ello se vuelve esta mano del modo que se ve en la figura de la lámina 7.^a, se extiende cuanto se puede su índice, formando un ángulo de 35 grados, poco mas ó menos, con la cuerda que este mismo dedo pisa armónicamente, y la *pulsa* el pulgar, que se halla casi perpendicular á la misma cuerda. A los sonidos sacados de esta manera ha dado su inventor el nombre (en castellano) de armónicos *octavados*, porque el índice de la derecha pulsa armónicamente cada cuerda al aire mientras que los dedos de la izquierda pisan las mismas notas cerca de la cejuela.

(1) En la Escuela que publiqué en 1820 di la esplicacion de este medio.

El ejemplo siguiente facilitará la comprensión de este modo de hacer armónicos. Para ejecutar la 8.^a armónica de dos notas pisadas naturalmente por los dedos de la mano izquierda

en las cuerdas. 4.^a 3.^a 2.^a Prima.



en los trastes 3 2 1 1.

el índice de la derecha *pisa* armónicamente

las mismas cuerdas encima de las divisiones. 15.^a 14.^a 13.^a 13.^a

Este invento tiene la ventaja de producir sonidos claros y de buena calidad, y también de dar todas las notas de la escala cromática. Es verdad que para cada armónico se han de mover ambas manos, á escepcion de los que se hacen en cuerdas al aire, que se ejecutan con sola la derecha; pero esta dificultad se vence pronto, pues los armónicos, de cualquiera manera que se hagan, no son para pasajes de mucha agilidad.

187. Cuando Sor tocaba en los tonos *fa* ó *re*, cuyas tónicas están á un semitono ó un tono de la cuerda sexta al aire, subía ó bajaba esta cuerda á la tónica, y entonces resultaban los armónicos propios de esta tónica, que prestaban facilidad para formar acordes. El periodo que se halla en la lámina 8.^a es sacado de una obra suya titulada: *Méthode pour la guitare*, publicada en París.

LECCION 44.

Prolongacion del sonido, sostenida por la mano izquierda. — Trémulo.

188. La mano izquierda puede prolongar el sonido por medio del *trémulo*. Si despues de *pisada* una cuerda con la fuerza debida, se *pulsa*, é *inmediatamente* el dedo que la pisa se menea de un lado á otro sobre el punto en que él apoya con la punta, entonces se prolonga la vibracion de la cuerda, y de consiguiente el sonido; pero es necesario mover el dedo al *instante* que la cuerda ha sido *pulsada*, para aprovechar las primeras vibraciones, que son las mas grandes, manteniendo por lo menos el mismo grado de fuerza sobre la cuerda. Estos movimientos no se han de hacer demasiado vivos, ni se ha de interesar en ellos el brazo izquierdo, sino solo la muñeca. Algunos ejecutan el *trémulo* separando el dedo pulgar del mango; tengo por conveniente no separarle, para templar mejor la fuerza de la presion.

189. La buena ejecucion del *trémulo* no depende tanto de la fuerza de presion como del modo de aplicarla. Se ha de apoyar sobre la cuerda la última falange, *perpendicularmente* y paralela á las divisiones de los trastes, advirtiéndole que el peso de la mano sobre el punto apoyado, correspondido por el pulgar que está detrás, sostiene y prolonga las vibraciones mas bien que la escesiva fuerza que se pretenda hacer interesando el brazo.

190. El *trémulo* se ejecuta en todas las cuerdas, pero con mas efecto en los bordones. A estos conviene *pulsarlos* en tal caso cerca del puente, y al contrario en las cuerdas, mas cerca de la boca.

191. Las notas de mucho valor son las mas á propósito para ejecutar el *trémulo*. En el Largo siguiente las denotaré con esta señal ω . Cuando ésta se encuentre encima de un intervalo de 3.^a, como en los compases 5.^o, 6.^o y 7.^o, los dos dedos que forman el intervalo se han de mover simultáneamente para ejecutar el *trémulo*.

La primera notita del mordente del compás 8.^o se *pulsa* al mismo tiempo que la nota *si*, manteniendo firme el dedo que pisa esta, para que sirva de apoyo á los demás. El arrastre del compás 14 es difícil, porque la primer 3.^a, *re fa* *, es mayor (dos trastes consecutivos), y la otra 3.^a que se liga, *si re*, es menor, y los dedos tie-

nen que llegar á esta mas abiertos. Los arrastres del compás 15 son fáciles, porque los hace el dedo primero solo. En el compás 24, de *do* á *la* agudos hay una 3.^a menor bajando. En los compases 25 y 26 el trémulo se hace con los tres dedos.

Largo.

LECCION 45.

Sonidos producidos por la mano izquierda sola.

192. Las cuerdas de la guitarra pueden sonar sin que la mano derecha las pulse. Al efecto basta dejar caer con fuerza los dedos de la izquierda en los trastes, muy cerca de la division anterior, evitando el ruido que resultaria de unos grandes movimientos. Para conseguir esto se han de encorvar los dedos cuanto se pueda, á fin de que la fuerza se concentre en las dos últimas articulaciones. Las cuerdas al aire sonarán cogiéndolas con la punta de la yema que le corresponda, ó bien se hacen estos sonidos en segundos equisónos, especialmente si son figuras de poco valor.



LECCION 46.

Sonidos apagados.

193. Para que cese el sonido de una cuerda pisada basta impedir sus vibraciones. Esto se puede verificar, ya levantando el dedo que la pisa (ejemplo siguiente, letra *a*), ya volviéndole á colocar despues de haberla pulsado al aire (letra *b*), ya poniendo sobre la cuerda el mismo dedo de la derecha que la ha pulsado, aun cuando se mantenga sobre la cuerda el dedo de la izquierda (letras *c* y *d*), y ya tambien reuniendo estas dos operaciones de ambos dedos (letra *e*). De este último modo es como se hacen los puntos que parecen *cortados*, espression de que me valgo para distinguirlos de los *apagados*.



194. Si se pulsa una cuerda *pisada*, sus vibraciones atacan y ponen en movimiento las demás cuerdas, que al aire puedan formar su 3.^a, 5.^a ú 8.^a; y este movimiento es mas ó menos sensible segun el material de que está hecha la cuerda que *resuena*. Regularmente se dejan oír mas la 5.^a y la 3.^a que la 8.^a Písese, por ejemplo, *re* agudo, y se verá moverse y resonar *la* grave; si se pulsa este, resonarán los dos *mi* al aire. Como no participan de esta resonancia todos los sonidos que se pueden hacer en la guitarra, por eso al ejecutar una canturía conviene poner cuidado en las notas que la tienen para pulsarlas con mas ó menos fuerza, á fin de que no desdigan de las demás en volumen.

LECCION 47.

Semejanza del efecto que produce la reunion del Violin, Viola y Bajo.

195. La diferencia que hay en el grueso de las cuerdas de la guitarra proporciona combinar sus sonidos de manera que se verifique una semejanza del efecto que produce la reunion del violin, viola y bajo ó violoncelo. La *prima*, y en ocasiones la *segunda*, pueden representar el tiple; ésta, la *tercera* y aun la *cuarta* el tenor, y la *quinta*, y mejor la *sexta*, el bajo. El periodo siguiente da una idea de esta combinacion.



LECCION 48.

Diferentes calidades de un mismo sonido en una cuerda.

196. La principal riqueza de la guitarra consiste, á mi parecer, en la diferente calidad de sonido que produce cada cuerda *pulsada* en distinto parage. En la leccion 2.^a se determinó el sitio donde los dedos de la mano derecha debian acostumbrarse á pulsar las cuerdas, en razon de que estas ofrecen alli una resistencia proporcionada á la fuerza de una persona medianamente robusta. No obstante, si se quiere advertir claramente la diferente calidad de sonido que puede dar una cuerda, divídase la parte de ella que hay desde el puente hasta la boca en porciones de dos dedos; púlsese el pasage señalado con la letra *A* en cada porcion con *igual fuerza*, y se advertirá dicha diferencia, y tambien pulsándola á la mitad de cada una de ellas; esto es, á un dedo de distancia, además de la mayor ó menor fuerza que se quiera aplicar en la pulsacion.

197. Tocando con uñas todavía cabe otra variedad, que resulta en los bordones, aplicando á cada pulsacion menos porcion de yema y mas intencion en la uña, para lo cual se ha de doblar un poquito mas que de ordinario el dedo que pulsa. (Andante letra *B*.)

198. Pulsando con sola la uña resulta tambien otra variedad, que es un sonido mas ó menos duro, segun la calidad de ellas, el cual puede producir buen efecto en algunos casos combinándole con los demás.

LECCION 49.

Campanelas.

199. A veces hace un efecto particular *pulsar* al aire una ó dos cuerdas cuyos sonidos formen parte de un acorde ejecutado á bastante distancia de la cejuela, aunque aquellos sonidos pudieran hacerse en cuerdas *pisadas*. Algunos les han dado el nombre de *campanelas*.

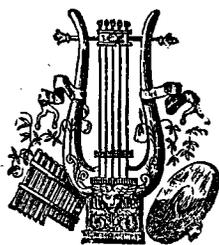
LECCION 50.

Modo particular de pulsar los dedos pulgar é índice de la derecha.

200. En lugar de *pulsar* con cuatro dedos de la derecha los acordes que se ejecutan en cuatro cuerdas *consecutivas*, se aplica con fuerza el dedo pulgar á la cuerda mas grave de las dos superiores, y se le obliga á que pase *con rapidéz* por la inmediata, despues de haber hecho sonar la primera. No importa que al principio resulte un sonido duro; de lo que se ha de cuidar es, de que el dedo pase rápidamente doblando su última falange, esto es, sin atiesarse (letra *A*). Lo mismo se puede hacer en los casos en que se deban *pulsar* á un tiempo dos cuerdas consecutivas, v. g. *do mi* (letra *B*).

201. El dedo índice tambien puede *pulsar* la prima y la segunda cuando las dos deban sonar á un tiempo, v. g. en intervalos de 3.^a (letra *C*). Si se toca con uñas se ha de sacudir con fuerza la prima, de modo que pase por la segunda, para que esta suene, viniendo él á descansar en la tercera. Tocando con yema no es tan facil producir este efecto.

The image contains three musical exercises labeled A, B, and C. Exercise A is on a single staff in C major, showing a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4. Exercise B is on a single staff in C major, showing two chords: C4-E4-G4 and C4-E4-G4. Exercise C consists of two staves. The top staff has notes with fingerings 'm m m i i i' and the bottom staff has notes with fingerings 'i i i i i i'.



CAPÍTULO III.

Imitaciones.

202. Con mas ó menos propiedad se presta la guitarra á imitar el efecto de algunos instrumentos.

Tambora.

203. La *tambora* consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo medio de la derecha de plano y aun mejor con el pulgar, dando en este caso á la mano un movimiento de media vuelta con velocidad para que caiga sobre las cuerdas. La muñeca no ha de estar dura; al contrario, se ha de volver con mucha flexibilidad, á fin de que el peso mismo de la mano, y no del brazo, haga sonar las cuerdas. De este modo se ejecutará el periodo de esta leccion.

The image shows three staves of musical notation for a guitar exercise titled "Tambora". The first staff is in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It begins with a double bar line and a star symbol. The notation consists of rhythmic patterns of chords and single notes, with some notes marked with a star. The second staff continues the pattern, featuring a circled number '4' under a note. The third staff is a shorter continuation of the exercise, also marked with a star at the beginning. Brackets above the staves group the notes into measures.

Algunos producen con mucha semejanza el efecto del tamboron que acompaña á la música militar, y se hace, sacudiendo sobre el puente con los dedos medio é índice bien estirados y alternando, mientras que la mano izquierda tiene formado un acorde.

Trompetas.

204. Si en lugar de *pisar* una cuerda cualquiera cerca de la division anterior, segun hemos enseñado, se pisa en medio del traste y en seguida se *pulsa*, las vibraciones pasan de dicha division, y lejos de salir el sonido claro, la cuerda *cerdea*, y si aun se retira el dedo *cerdea* mas la cuerda, produciendo un sonido semejante al de la *trompeta*.

Harpa.

205. Pulsando la derecha las cuerdas sobre los últimos trastes del mango, y ahuecando la mano y de consiguiente la muñeca, los sonidos que resultan son parecidos á los del harpa, porque las cuerdas están pulsadas como al tercio de su longitud. En este caso, cuanto mas hácia la tarraja forme la mano izquierda los acordes, tanto mas se asemejarán los sonidos á los de aquel instrumento, en especial si se *pulsa* con la yema de los dedos. Los acordes en arpeggio son los mas á propósito para este objeto.

El periodo de esta leccion es la 1.^a parte de una variacion de Sor á un tema suyo que se halla en la obra 54, titulada *Morceau de concert*.

Harpa.
La 6.^a en re. Sobre la division 12.

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It includes the instruction "La 6.^a en re." and "Sobre la division 12." The music is characterized by arpeggiated chords and is marked with "arm." and various fingering numbers (1-7). A decorative flourish is located at the bottom center of the page.

LECCION 37.

EJEMPLO 1º

DIVISION. 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª

Sensible de Sol mayor. 2ª nota de mi may. Sensible de la may. 4ª nota de re may. 2ª nota de fa menor.

EFECTO.

EJEMPLO 2º

EN TERCERAS.

EFECTO.

EN SEXTAS.

EFECTO.

EJEMPLO 3º

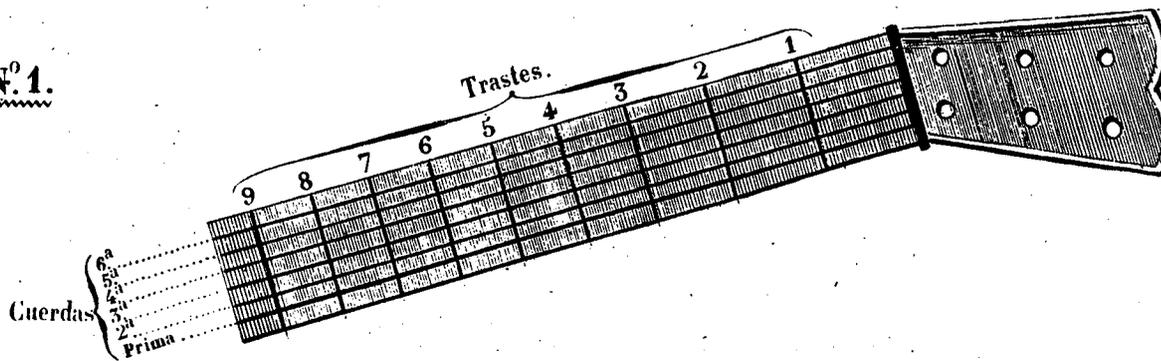
Ceja

EFECTO.

EFECTO.

Lam: 4^a

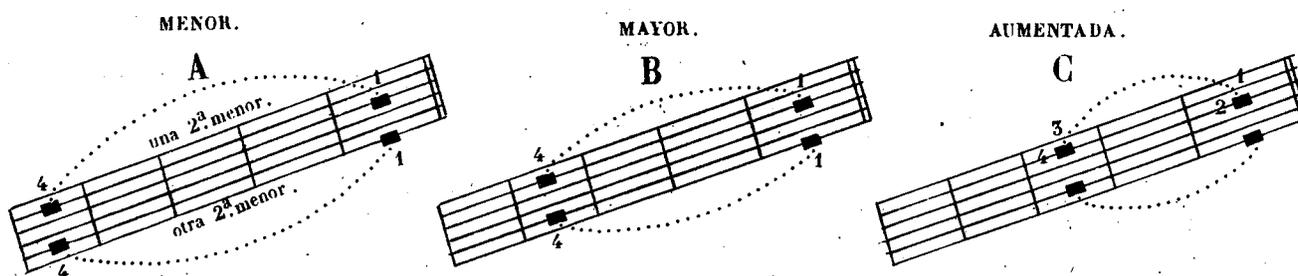
N^o 1.



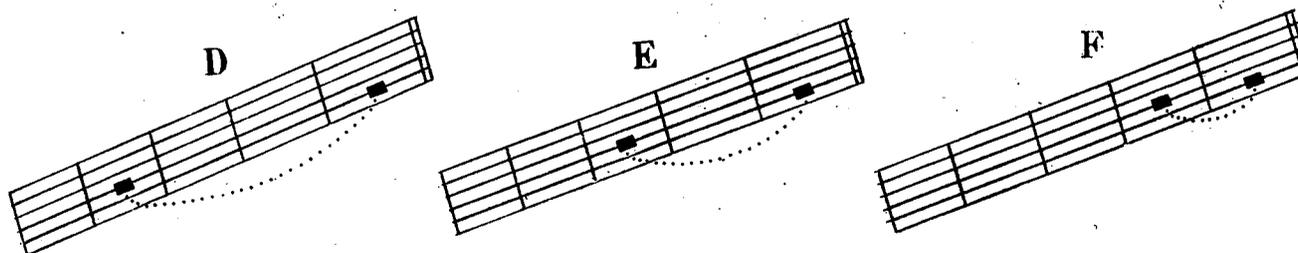
SEGUNDAS.

N^o 2.

MODELOS GENERALES PARA LA FORMACION DE 2^{as} EN TODAS LAS CUERDAS.(1)



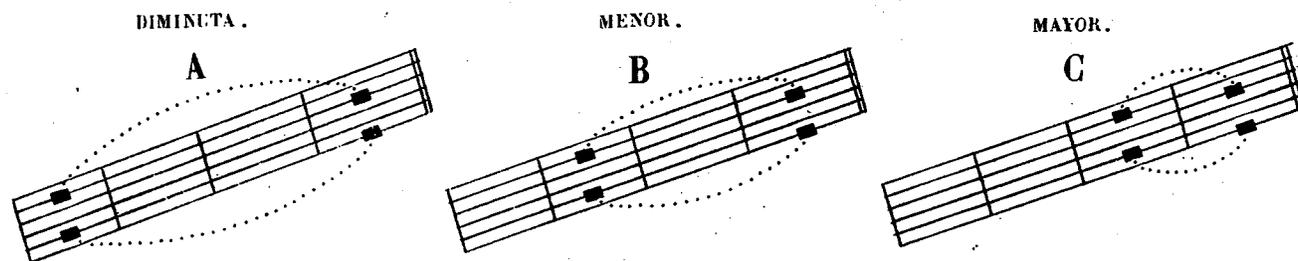
MÓDELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.



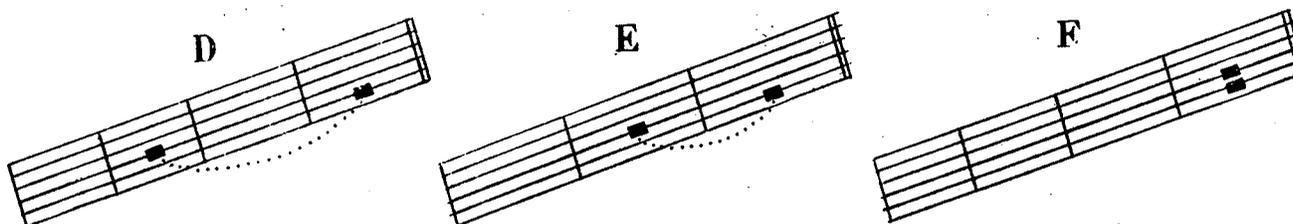
TERCERAS.

MODELOS GENERALES.

N^o 3.



MÓDELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.



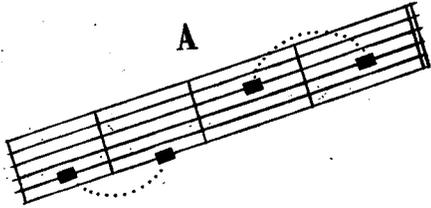
(1) En la mayor parte de los modelos repetiré el intervalo en varias cuerdas.

CUARTAS.

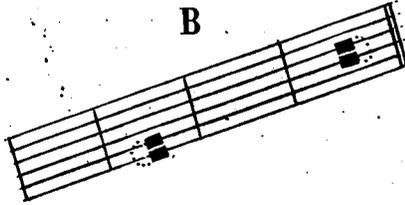
Nº 4.

MODELOS GENERALES

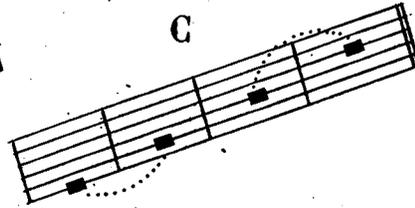
DIMINUTA.



MENOR.

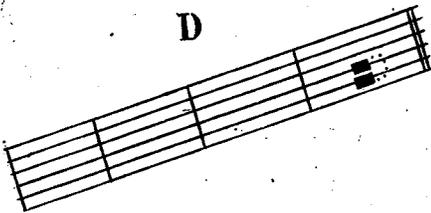


MAYOR.

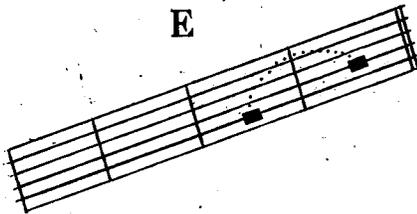


MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA

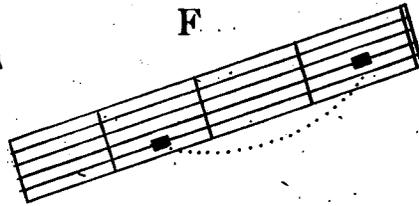
D



E



F

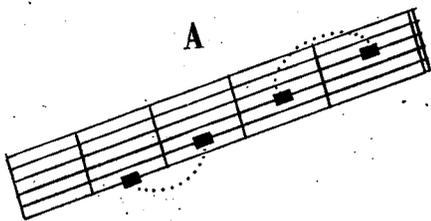


QUINTAS.

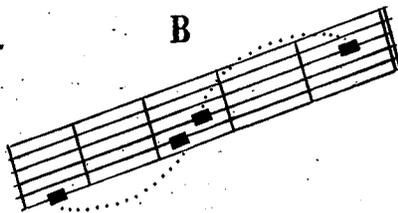
Nº 5.

MODELOS GENERALES EN 2 CUERDAS CONTIGÜAS.

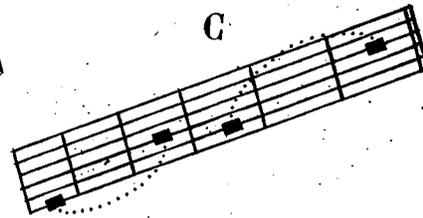
MENOR



MAYOR

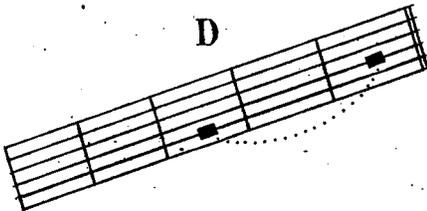


AUMENTADA

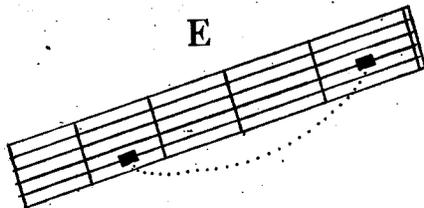


MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

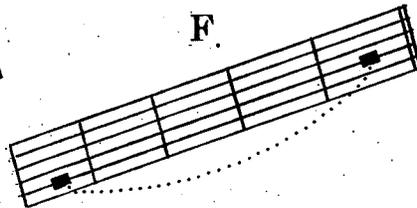
D



E

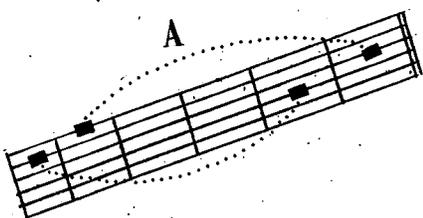


F

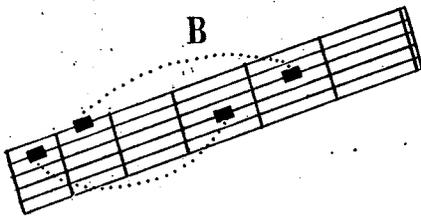


MODELOS EN LAS CUERDAS ALTERNAS SEXTA Y CUARTA; QUINTA Y TERCERA.

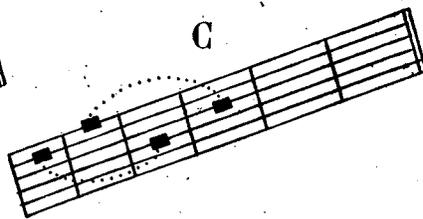
5ª MENOR.



5ª MAYOR.

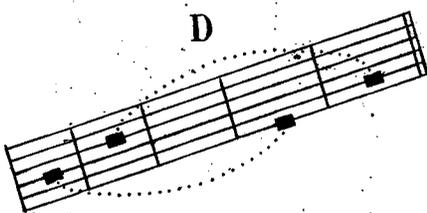


5ª AUMENTADA.

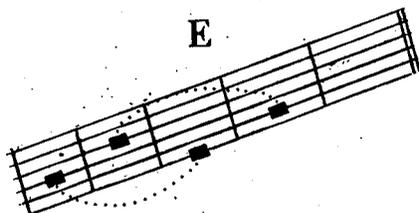


MODELOS PARA LAS CUERDAS CUARTA Y SEGUNDA, TERCERA Y PRIMA.

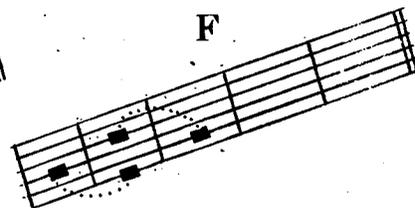
D



E



F



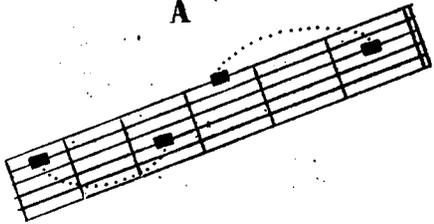
SEXTAS.

N^o 6.

MODELOS PARA LAS CUERDAS SEXTA Y CUARTA; QUINTA Y TERCERA.

MENOR.

A



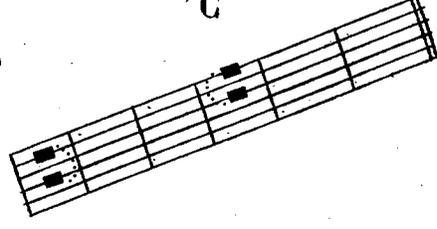
MAYOR.

B



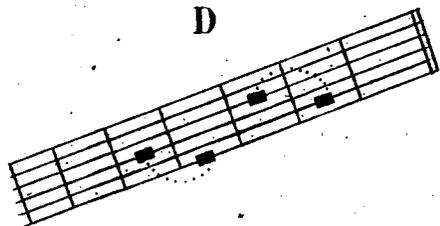
AUMENTADA.

C



MODELOS PARA LAS CUERDAS CUARTA Y SEGUNDA; TERCERA Y PRIMA.

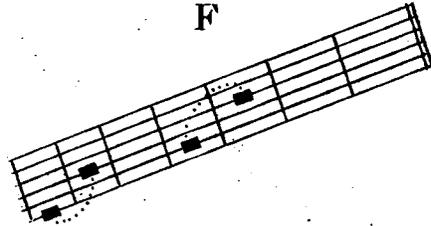
D



E



F



OCTAVAS.

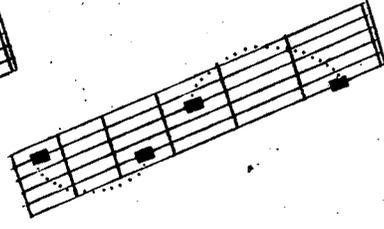
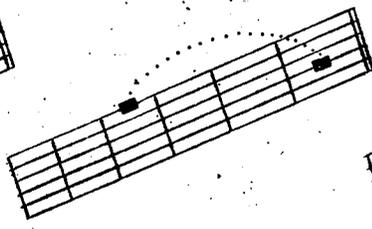
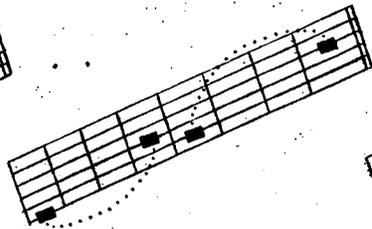
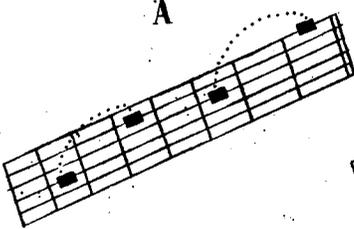
MODELOS

N^o 7.

EN 2 CUERDAS ALTERNAS

DEJANDO 2 CUERDAS EN HUECO

A



N^o 8.

DECIMAS.

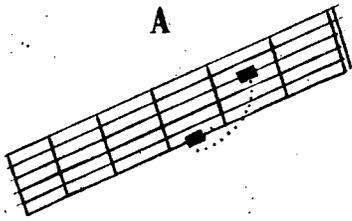
MODELOS

EN LAS CUERDAS CUARTA Y PRIMA.

EN LAS CUERDAS QUINTA Y SEGUNDA.

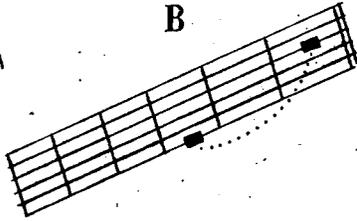
MENOR

A



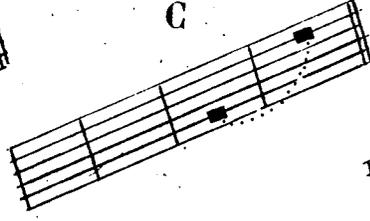
MAYOR

B



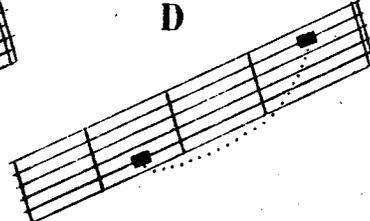
MENOR

C



MAYOR

D



EN LAS CUERDAS SEXTA Y TERCERA.

MENOR.

E



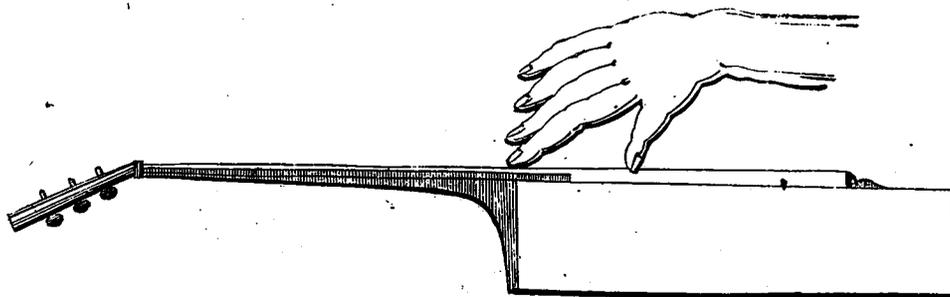
MAYOR.

F



ARMÓNICOS OCTAVADOS.

Lam: 7.^a



ARMÓNICOS MAS USUALES.

Números de las divisiones.

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
----	----	----	---	---	---	---	---	---	---	---	---

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

8.^a de la 6.^a cuerda al ayre
su 3.^a mayor doble.
su 5.^a menor doble.
su 8.^a doble.
su 3.^a mayor doble.
su 5.^a triple.
su 7.^a menor triple.
su 8.^a triple.
su 2.^a mayor triple.
su 3.^a mayor triple.

Armónicos claros.

Menos claros
Desafinados
Armónicos oscuros.

Cuerda 6.^a

Cuerda 5.^a

Cuerda 4.^a

Cuerda 3.^a

Cuerda 2.^a

Prima.

Lam: 8^a

Andante.

Resultado...
que producen
los sonidos
armónicos
de esta pauta.

La 6^a cuerda en RE.

SECCION SEGUNDA.

EJERCICIOS.

CAPITULO I.

EJERCICIOS PARA LA MANO DERECHA.

En estos ejercicios no está puesto el movimiento ó aire á que deben tocarse, pero el discipulo ha de aspirar á ejecutarlos deprisa y con claridad.

Para los tres dedos pulgar, indice y medio.

206. Cuando el dedo indice pulsa en union con el dedo medio, v.g. *Re, Fa, Mi, Sol*, del compas 1º, se ha de aplicar mas atencion á aquel que á este.

EJERCICIO 1º

207. Colocados los dedos de la izquierda en cada grupo, no se han de mover hasta el grupo siguiente, excepto los que pisan el bajo.

2º

Se ha de proceder con el mismo cuidado que en ejercicio 2º. No se pulsará el *Mi* regrave del compas 9 y siguientes hasta que los dedos se hallen colocados en las notas inmediatas que siguen.

(★)

Se sostendrán suficientemente las notas del bajo, y se han de oír con claridad las apoyaturas.

Se necesita gran cuidado para ejecutar con celeridad y exactitud las notas con puntillo y las apoyaturas.

(★) Las letras p.i.m.a. son las iniciales de los dedos *pulgar, índice, medio y anular* de la mano derecha.

Sosténganse bien las notas de la parte aguda.

6º

El mismo cuidado que en el ejercicio 6º

7º

Se pondrá especial cuidado en la exactitud del canto del bajo.

8º

208. Se pulsarán perfectamente á un tiempo y sin menear la mano, las tres notas de cada acorde, adelantando siempre el pulgar. En estos acordes *simultáneos* en que se pulsán varias cuerdas á un tiempo, se ha de cuidar *con especialidad* del índice que, en este caso, es el mas débil. El pulgar de la izquierda debe hacer bastante empuje.

209. Se mantendrá quieta la mano izquierda en cada grupo hasta que haya sonado la última nota de él, y los movimientos que hace para pasar de una postura á otra, serán muy vivos. El pulgar de la derecha doblará siempre su última falange.

Este ejercicio requiere que haya mucha puntualidad en no mover los dedos de la izquierda que pisan las 3^{as} hasta que se haya concluido el valor de estas. El pulgar pulsará los *Z* del bajo con igualdad.

Se pulsarán con igualdad las tres notas de cada acorde, dando mas fuerza al indice.

Ejecutada la alternativa de los dedos indice y medio en los dos grupos del compas 1º, procederán aquellos de la misma manera en los compas. 3. 5. 7. 9. 11. 13 y 15.

Los cuatro trozos de este ejercicio son iguales; pero, en cada uno se *pulsa fuerte* diferente nota. El objeto de este ejercicio es que el discípulo habitúe los dedos de su mano derecha á que le obedezcan en el momento que quiera.

TROZO 1°

14°

Tr: 2° f

Tr: 3° f

Tr: 4° f

Para los cuatro dedos, pulgar, indice, medio y anular.

Los ejercicios de cuatro dedos se estudiarán con las prevenciones siguientes: 1ª la mano derecha conservará *siempre* bastante energia elevando su mitad posterior, manteniendo estirado su dedo pequeño: 2ª el dedo pulgar doblará su última falange: 3ª se obligará al dedo *anular* á que sacuda fuertemente la cuerda: 4ª se moderará al mismo tiempo la fuerza de pulsacion de los dedos indice y medio.

Cada acorde ocupa dos tiempos. Se colocarán simultaneamente (p. 209) en cada postura los dedos de la izquierda, y no se moverán hasta que haya concluido el valor de la última corchea del grupo.

Grupo 1°..... 2°

15°

p i m a 2

1 2 3 4 5 1 2

Ceja. Ceja. Ceja.

Ceja. Ceja.

Se pondrá el mismo cuidado que en el ejercicio precedente.

16º

Ceja. Ceja.

Se sostendrán debidamente las notas del bajo.

17º

CAPITULO II.

EJERCICIOS PARA LA MANO IZQUIERDA.

210. Para evitar la confusion que causan á la vista las rayas accidentales de las notas sobragu- das, las escribiré una 8^a baja. Los puntitos colocados encima ó debajo de ellas denotan que se han de ejecutar una 8^a alta.

EJERCICIO 1º

Escala diatónica de fa mayor subiendo, ejecutada en una cuerda.

211. Mientras se aprenden las escalas de este ejercicio y de los siguientes se ha de tener bien apoyado contra el mango el dedo pulgar de la mano izquierda, y los dedos que pisan no han de hacer mas fuerza que la que exactamente puede resistir aquel.

212. La escala de este ejercicio está dividida en tres *Secciones*. La 1^a seccion consta de un tono: la 2^a seccion consta de un semitono y un tono: la 3^a seccion de un tono y un semitono. Para facilitar la inteligencia de su ejecucion se tendrá presente: 1º el orden que tiene en la escala la nota que se ejecuta: 2º el intervalo de tono ó semitono que hay entre ella y la que sigue.

Orden de las notas en la escala.....

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a
 Dedeo..... 1..... 2..... 3..... 4..... 1..... 2..... 3..... 4.....

Esta escala bajando.

Notas de la escala..... 8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 Dedeo..... 4..... 3..... 2..... 1..... 4..... 3..... 2..... 1.....

La misma escrita una 8^a baja.

Notas..... 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a
 Dedeo..... 1..... 2..... 3..... 4..... 1..... 2..... 3..... 4.....

La misma escrita una 8^a baja.

Notas..... 8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 Dedeo..... 4..... 3..... 2..... 1..... 4..... 3..... 2..... 1.....

EJERCICIO 2º

213. La misma escala, ejecutando en una cuerda la Seccion 1^a y en otra, las secciones 2^a y 3^a (Nº 1) En el numero 2. se ejecutan las secciones 1^a y 2^a en una cuerda, y en otra, la seccion 3^a.

Nº 1º

Subiendo.

Notas de la escala..... 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a
 Dedeo..... 2..... 4..... 1..... 2..... 4..... 1..... 3..... 4.....

Bajando.

Notas..... 8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 Dedeo..... 4..... 3..... 1..... 4..... 2..... 1..... 4..... 2.....

Nº 2º

Subiendo.

Notas de la escala..... 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a
 Dedeo..... 1..... 3..... 1..... 2..... 4..... 1..... 3..... 4.....

Bajando.

Notas..... 8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 Dedeo..... 4..... 3..... 1..... 4..... 2..... 1..... 3..... 1.....

EJERCICIO 3º

214. La misma escala, ejecutando cada seccion en una cuerda diferente sin mover la mano izquierda de un sitio.

Subiendo.

Notas de la escala..... 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª
 Dedo..... 1.... 3.... 1... 2.... 4.... 1.... 3.... 4.
 Otro dedo menos usado. 3.... 1.... 3.... 4.... 1.... 4.... 3.... 4.

Bajando.

8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª
 4.... 3.... 1.... 4.... 2.... 1.... 3.... 1.
 4.... 3.... 1.... 1.... 4.... 3.... 1.... 3.

Segun los tres ejercicios que preceden, se puede ejecutar una misma escala en *una* cuerda, en *dos* y en *tres* con diferente dedeo, debiendose tener presentes en todos los casos los *tres* secciones.

215. La mano derecha pulsa estas escalas del modo que indica el ejemplo que sigue. En todas ellas alternan los dedos *índice* y *medio*, solamente en la 1ª seccion hay esta diferencia: si las dos notas de esta seccion son de igual valor, se ejecuta la escala con el orden de dedos del N.º 1º; si dichas dos notas son de valor desigual, se ejecutan con los dedos indicados en el N.º 2º; y si son ligadas aquellas dos notas, se ejecutan de la manera que denota el N.º 3º.

EJEMPLO.

Escalas en una cuerda.

N.º 1º

Dedo.... 1.... 3.... 1... 2.... 4... 1... 3... 4.

N.º 2º

id. 4.

N.º 3º

id. 4.

216. Este mismo orden guardan los dedos de la derecha cuando la escala se hace en *dos* ó en *tres* cuerdas.

La práctica de estos tres ejercicios es muy útil, porque sirven de modelo para ejecutar las escalas de todos los tonos en las cuerdas *prima*, *segunda* y *tercera*. En efecto, la escala diatónica no es mas de una, constituida por el orden de intervalos que se ve en el ejercicio 1º, lo que varia es la *tónica* ó 1ª nota; mas una vez conocidas las *tres secciones* en que la hemos dividido, segun se ve en el ejercicio 1º, y determinada la cuerda y traste en que se ha de hacer la *tónica*, no hay mas que ejecutar las tres secciones al tenor de los citados ejemplos. Si queremos hacer v.g. la escala de *Sol* sobreagudo en *una* cuerda, buscaremos este *Sol* (*tónica*) en la *prima* en el traste 3º su primer equisono, y hacemos en esta cuerda las tres secciones con el orden de dedos del ejercicio 1º; si la ejecutamos en *dos* cuerdas, se tomará por modelo el ejercicio 2º; y si se ha de ejecutar en *tres* cuerdas, servirá de modelo el ejercicio 3º.

217. Otra utilidad resulta de esta práctica, y es, que se aprende el modo de formar el intervalo de tono en *dos cuerdas consecutivas* de esta manera: entre la 2.^a nota de la escala y la 3.^a hay un tono (ejercicio 1.^o): la 2.^a nota de *Fa* es *Sol* y de *Sol* á *La*, que es la 3.^a hay un tono, el cual se ejecuta entre las cuerdas *tercera y segunda*, pisando esta en el mismo traste que la tónica ó 1.^o (ejercicio 3.^o), de modo que entre las dos referidas notas queda un traste en hueco. También hay un tono entre la 5.^a nota (última de la 2.^a sección) y la 5.^a nota (1.^o de la 3.^a sección) esto es, de *Do* á *Re*, y se ejecuta este tono, pasando de la cuerda *Segunda* á la *Prima*, pisando esta en el mismo traste donde se pisó la 3.^a cuyo movimiento deja dos trastes en hueco entre ambas notas.

218. El conocimiento de los intervalos que hay entre las notas de la escala y el modo de formar el tono entre dos cuerdas *inmediatas*, como acabamos de ver, conduce á poder ejecutar escalas en todas las cuerdas y en todos los tonos. Para ello conviene saber, que entre las cuerdas *Sexta y Quinta*: *Quinta y Cuarta*, y *Cuarta y Tercera*, se forma el tono de la misma manera que entre la *Segunda y Prima*, esto es, dejando dos trastes en hueco.

219. Luego que se ha ejecutado *Re* de la escala de *Do* del ejemplo que sigue, se levanta el 4.^o dedo, para que al sonar *Mi* en la cuerda inferior, se hayan acabado las vibraciones de *Re*, que forma con el *Mi* un intervalo de 2.^a, disonancia, en general, desagradable al oído. Igual cuidado se ha de tener con *Sol* y con *Si* de la misma escala. Esta es una regla general aplicable á toda escala subiendo ó bajando.

EJEMPLO.

Escala..... de..... Do.

<p>En dos cuerdas.</p> <p>Dedo..... 2..... 4..... 1..... 2..... 4..... 1..... 3..... 4.</p>	<p>En tres cuerdas.</p> <p>2..... 4..... 1..... 2..... 4..... 1..... 3..... 4.</p>
<i>Escala..... de..... Sol.</i>	
<p>En dos cuerdas.</p> <p>Dedo..... 2..... 4..... 1..... 2..... 4..... 1..... 3..... 4.</p>	<p>En tres cuerdas.</p> <p>2..... 4..... 1..... 2..... 4..... 1..... 3..... 4.</p>

EJERCICIO 4.^o

Escala de dos octavas, ejecutada en las seis cuerdas.

220. Para la ejecución de esta escala se ha de tener presente la manera que hemos aprendido de hacer el tono en una y en dos cuerdas (217).

Sol # es la 7.^a mayor de la tónica *La*: de ella á *La* hay un semitono, que se ejecuta como se vé en el ejemplo que sigue, esto es, dejando tres trastes en hueco:

Notas de la escala. 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

Dedo... 4... 1... 3... 4... 1... 3... 4... 1... 3... 4... 1... 2... 4... 1... 3... 4... 4... 3... 1... 4... 2... 1... 3... 1... 4... 3... 1... 4... 3... 1... 4...

Con el mismo orden de dedos se puede ejecutar esta escala sobre tantas tónicas cuantos son los semitonos (ó trastes) que hay subiendo desde *La*, á saber *La #, Si, Do, Do #* etc:

EJERCICIO 5º

221..... *En las dos cuerdas segunda y prima.*

Dedo..... 2. 4. 1. 2. 4. 1. 3. 4. 2. 4. 1. 2. 4. 4. 2. 1. 4. 2. 1. 4. 2. 4. 2. 2. 1. 2. 1. 4. 1.

222. En el ejemplo precedente (Nº 1º) van notados todos los dedos que pisan con sus correspondientes guarismos; pero en adelante solo pondré guarismo al dedo que corresponda, cuando se haya de mover la mano del sitio donde está ejecutando, entendiéndose por consiguiente, que las notas que siguen á la que tiene el guarismo, se hacen sin mover la mano, y no pondré la señal del equisono sino en el caso de que al moverse la mano, se haya de mudar de cuerda: de este modo se evita la confusion que causan los muchos números y se economizan las señales de los equisonos. Véase el siguiente.

EJEMPLO.

Dedo..... 2..... 1..... 2..... 1..... 4..... 2..... 4.....

223. Los numeros 3 y 4 contienen el mismo ejercicio en otros tonos, esto es, cambiando de tónica.

EJEMPLO.

Subiendo la tónica un semitono.

De *Re* (Nº 2) á *Mi b* (Nº 3)

Dedo..... 2..... 1..... 2..... 1.....

Subiendo la tónica un tono.

De *Re* (Nº 2) á *Mi* (Nº 4)

Dedo..... 2..... 1..... 2..... 1.....

Por este ejemplo se vé, que aunque se muda de tónica en cada uno de los numeros 3 y 4, el orden de los dedos de la izquierda es el mismo que en el Nº 2 del ejemplo anterior.

EJERCICIO 8º

227. Este ejercicio es el mismo que el 7º con la diferencia de que se carga el acento sobre la 2ª nota de cada grupo: á este fin se hará el ligado con fuerza sin interesar el brazo, teniendo siempre apretado contra la cuerda el dedo que pisa la 2ª nota, y no se acelerará el valor de la primera.

Dedo..... 1..... 3..... 3..... 2..... 3..... 3..... 3..... 2..... 4..2. 4..2..2..... 3..... 3..... 3..... 2..... 3..... 3.....
 Otro..... 2..... 4..... 4..... 3..... 4..... 4..... 4..... 3..... 4..1. 4..... 3..... 4..... 4..... 4..... 3..... 4..... 4.....

EJERCICIO 9º

228. Los mismos grupos y notas que en los ejercicios anteriores con la diferencia de que la 1ª nota tiene puntillo. El movimiento de la mano izquierda para pasar de la 2ª nota de un grupo á la 1ª del siguiente, ha de ser muy vivo: así es como se dá á entender el corto valor de la semicorchea. El orden de dedos es el mismo que en el ejemplo 8º.

Dedo..... 1..... 3..... 3..... 2..... 3..... 3..... 3..... 2..... 4..2. 4..... 2..... 3..... 3..... 3..... 2..... 3..... 3.....
 Otro..... 2..... 4..... 4..... 3..... 4..... 4..... 4..... 2..... 4..... 4..... 3..... 4..... 4..... 4..... 3..... 4..... 4.....

EJERCICIO 10º

229. Las mismas notas, ejecutando con prontitud la 1ª nota de cada ligado, pero sin quitar nada de su valor á la 2ª. Al ejecutar este ligado, suele retirarse el brazo hácia atrás, lo cual se ha de evitar, y además se ha de tener la muñeca siempre bien sacada.

Dedo..... 1..... 3..... 3..... 2..... 3..... 3..... 3..... 2..... 4..2. 4..2..2..... 3..... 3..... 3..... 2..... 3..... 3.....
 Otro..... 2..... 4..... 4..... 3..... 4..... 4..... 4..... 3..... 4..2. 4..2..3..... 4..... 4..... 4..... 3..... 4..... 4.....

EJERCICIO 11º

250. Se cargará el acento sobre la 1ª nota de cada grupo. Para que los ligados suenen claros, se dejará caer el dedo junto á la division anterior.

Dedo..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1.....
 Otro..... 2..... 2..... 4..2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2.....

EJERCICIO 12º

251. Del ejercicio 11º se pueden hacer otros tres semejantes á los ejercicios 8, 9, y 10.

EJERCICIO 17º

236. Las mismas notas con la variedad indicada en los numeros 1 y 2 del ejercicio 14.

Musical notation for Exercise 17, consisting of two groups of notes. Each group contains four notes with slurs. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 2, 2 for the first group and 1, 2, 2, 2 for the second group.

EJERCICIO 18º

237. Aqui cada grupo se compone de un ligado bajando y otro subiendo. Su estudio exige un especial cuidado por las notas alteradas con #. Las cuatro notas de cada grupo se han de ejecutar con igualdad de sonido y de valor sin interesar el brazo; solamente los dedos se han de mover, mas no la muñeca.

Musical notation for Exercise 18, consisting of two groups of notes. Each group contains four notes with slurs. Fingerings are indicated below the notes: 3, 4, 4, 3 for the first group and 4, 3, 2, 4 for the second group.

EJERCICIO 19º

238. Los dos ligados de cada grupo (Nº 1.) se ejecutan con prontitud. En el Nº 2º se cuidará de poner á un tiempo los dos dedos que hacen el ligado bajando, y tambien de que suenen con claridad las semicorcheas.

Al tenor de los grupos de los dos números 1 y 2 del ejemplo que sigue, se pueden ejecutar otros grupos semejantes sobre las demas notas de la escala, cuya advertencia se tendrá presente en los ejercicios que siguen á este.

Notas de la escala..... 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª

Musical notation for Exercise 19, consisting of two groups of notes. Each group contains four notes with slurs. Fingerings are indicated below the notes: 3, 4, 4, 3 for the first group and 4, 3, 2, 4 for the second group.

EJERCICIO 20º

239. Un ligado subiendo y otro bajando en cada grupo. Se han de ejecutar con igual valor las cuatro notas.

Musical notation for Exercise 20, consisting of two groups of notes. Each group contains four notes with slurs. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 4, 1 for the first group and 1, 2, 4, 1 for the second group.

EJERCICIO 21º

240. Los mismos grupos del ejercicio 20 con varias modificaciones en el valor de las figuras, y en el dedeode la mano derecha.

Musical notation for Exercise 21, consisting of three groups of notes. Each group contains four notes with slurs. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 4, 1 for the first group, 1, 2, 4, 1 for the second group, and 1, 2, 4, 1 for the third group.

EJERCICIO 22º

241. Un ligado de tres notas como en el ejercicio 16, y ademas dos notas pulsadas con el indice y medio. Se ejecutaran despacio y con igualdad las tres notas del ligado.



EJERCICIO 23º

242. Las dos notitas se ejecutan con mucha brevedad. En el N.º 2º hay que detenerse en la 1ª nota y ejecutar con prontitud las fusas.



EJERCICIO 24º

Se pondrá especial cuidado en el dedeo de la mano derecha.

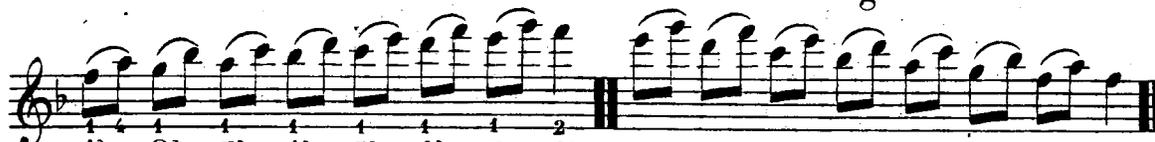


EJERCICIO 25º



EJERCICIO 26º

No se moverá el dedo 1º mientras el 4º hace el ligado.



Notas de la escala.... 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

Al bajar se necessita poner cuidado en no interesar el brazo, y en que los dedos no se encojan. Tambien se puede estudiar este ejercicio cargando el acento en la 2ª nota de cada ligado (ejercicio 8º)

EJERCICIO 27º

244. Estos grupos son ligados bajando: por tanto se ha de procurar colocar á un tiempo los dos dedos.



Notas de la escala.... 3ª 1ª 4ª 2ª 5ª 6ª 7ª 8ª

EJERCICIO 28º

245. Se ejecutarán *despacio* y con *igualdad* las tres notas de cada ligado del N.º 1º. En el N.º 2º se ejecutan los mismos grupos con *velocidad*, porque son notitas, y se procurará que caigan los dedos en su debido lugar. El dedo 1º que pisa la 1ª nota del tresillo en el N.º 3º no se ha de mover mientras se ejecutan las otras dos notas de cada grupo.

Se puede continuar haciendo grupos semejantes sobre las demás notas de la escala subiendo y bajando.

Notas de la escala: 1ª 2ª 3ª 4ª N.º 2º N.º 3º

EJERCICIO 29º

246. Se estudiará este ejercicio con el dedeo de la 1ª numeración, y después con el de la 2ª. En este caso se observará, que cuando los dedos 1º y 3º hacen el 2º ligado, resulta un desliz que produce un efecto diferente de cuando se ejecuta con la 1ª numeración.

Al bajar este ejercicio con la numeración 2ª (letra A), el dedo 1º hace un *arrastre* por la cuerda hacia la cejuela para ejecutar el ligado 1º.

Se mantendrá quieto el dedo índice mientras el 4º hace el ligado.

1ª numeración..... 1 0 0 3 3 1 1 4 4 1 4 1 4 1 4 1
2ª numeración..... 3 1 1 2 2 1 1 3 3 1 1 3 3 1 1 2 2 1 1 3 1

EJERCICIO 30º

247. Mientras se ejecuta el ligado subiendo con el dedo 3º se mantendrán los demás separados unos de otros.

EJERCICIO 31º

248. Se mantendrán constantemente abiertos los dedos de la izquierda. En el N.º 2º el dedo 1º se desliza para ligar la 3ª nota.

EJERCICIO 32º

249. En el N.º 1º se acentuará (♩ 225) la 1ª y 4ª notas de cada grupo: en el N.º 2º solamente la 4ª, y en el N.º 3º la 5ª, *deslizándose* con fuerza el dedo 1º que hace las dos notas del 2º ligado.

EJERCICIO 33º

250. El 2º ligado de cada grupo se ejecuta *Saltando* desde donde está la 1ª nota del ligado hasta la 2ª que ejecuta el 4º dedo. También se puede ejecutar *corriendo* ó *deslizándose* un poco por la cuerda el dedo de la 1ª nota. Son dos efectos diferentes.

EJERCICIO 34º

251. El 2º dedo se corre de un traste á su inmediato para ejecutar el 2º ligado.

EJERCICIO 35º

En la prima.

EJERCICIO 36º

En la prima.

EJERCICIO 37º

En la prima.

EJERCICIO 38º

252. En este ejercicio los ligados bajando se ejecutan de un modo diferente que hasta aquí. El dedo 1º principia el ligado A, y le concluye el dedo 3º. Al retirarse el dedo 1º se desliza por la cuerda hasta el momento de colocarse el dedo 3º. De la misma manera se ejecutan los ligados B, C, D, I, O.

Nº1º

Nº2º

4 4 3 3 1-1 3 3 1 1 3 3 1 1 2 3 1 1 2 1 2 1 2 2 1 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2

A B C D I O

EJERCICIO 39º

En el N° 1º se colocan á un tiempo los tres dedos: se pulsa la 1ª nota, y se ligan todas las demas con prontitud, pero con igualdad, para que se oigan bien las dos primeras. En el N° 2º no se pulsa mas que la 1ª nota. Estos grupos se pueden representar con notitas (let: A. B.)

Nº1º

Nº2º

4 3 2 4 3 2 3 4 2 3 4 2

A B

EJERCICIO 40º

Ejercicios en dos Cuerdas.

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

EJERCICIO 41º

2 2 1 2 3 3 4 2 3 2

EJERCICIO 42º

253. Se pondrá especial cuidado en el orden de los dedos. Se cargará el acento en la 1ª nota de cada grupo; al repetir el ejercicio, se cargará en la 3ª.

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

EJERCICIO 43º

EJERCICIO 44º

Ejercicios Cromáticos.

254. Este ejercicio y el siguiente se *pulsarán* con el dedo pulgar. El dedo de la izquierda que pisa, es el único que se ha de menear: todos han de estar muy separados unos de otros.

EJERCICIO 45º

EJERCICIO 46º

EJERCICIO 47º

EJERCICIO 48º

Ejercicios de Terceras.

255. El estudio de este ejercicio consiste en no mover la mano izquierda de un intervalo de 3ª hasta que la derecha esté dispuesta á *pulsar* la 3ª siguiente, de manera que los

dos movimientos de *pisar* y *pulsar* sean simultaneos.. Repárese que todas las 3^{as} se pisan con los dedos 1^o y 3^o y se pulsán primeramente con los dedos *índice* y *medio*, y despues con el *pulgar* é *índice*, cuidando de que aquel doble su última falange á cada pulsacion en términos de quedar sobre el *índice* formando como una cruz. Se han de ejecutar las 3^{as} con soltura, sin interesar el brazo izquierdo, y haciendo que el *pulgar* de esta mano resista la presion de los dedos que pisan.

256. La mayor parte de estos ejercicios en 3^{as} se pueden ejecutar en las demas cuerdas con el mismo dedeo, excepto en las cuerdas *tercera* y *segunda* (lec. 41).

Espeque de 3^{as}.... may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may:

Notas de la escala..... 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª 8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª.

EJERCICIO 49º

257. Las 3^{as} mayores y menores no se ligan bien si no se pisan con unos mismos dedos.

EJERCICIO 50º

258. Escala en 3^{as} ejecutadas en las cuerdas *tercera* y *segunda* con un dedeo propio para poderlas ligar (Nº 1º) El Nº 2º es semejante al ejercicio 49.

Nº 1º

Notas de la escala..... 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

Nº 2º

EJERCICIO 51º

259. Se pulsa la primera 3^a de cada ligado. Tambien se puede continuar este ejemplo *Bajando*, pero con el cuidado de hacer la 1ª figura de cada grupo con las notas propias de la escala, como se ha hecho *subiendo*. Todas las 3^{as} de cada grupo son mayores ó menores en este ejercicio y en el 52, 53 y 54.

Terceras.... mayores menores men: may: may: men: men: may: men: men:

Grupo..... 1º 2º 3º 4º 5º

Notas de la escala..... 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª 7ª 6ª

EJERCICIO 52º

260. Para que salgan bien los ligados bajando de este ejercicio se han de arrastrar los dos dedos hacia la cejuela con igual fuerza, y con un movimiento paralelo al plano de las cuerdas, meneando solamente la mano, no el brazo. Se ha de pisar muy cerca de la division anterior la primera 3ª de las dos ligadas, con el fin de que resulte el sonido claro, y sus vibraciones sirvan para hacer sonar la otra 3ª.

Terceras..... may: men: men: may: may: men: men: may: men: men:

Notas de la escala..... 1ª..... 2ª..... 3ª..... 4ª..... 5ª..... 6ª..... 7ª..... 8ª..... 7ª..... 6ª

EJERCICIO 53º

261. Cada grupo es un ligado de tres 3ªs mayores ó menores á un semitono de distancia una de otra. Se cuidará de que ambos dedos corran las mismas distancias, y que se coloquen bien, esto es, cerca de la division anterior. No se moverá el brazo: la mano apoyará su movimiento en la muñeca.

Terceras..... may: men: men: may: may: men: men: may: men: men: may: may: men: men: may:

Notas de la escala..... 1ª..... 2ª..... 3ª..... 4ª..... 5ª..... 6ª..... 7ª..... 8ª..... 7ª..... 6ª..... 5ª..... 4ª..... 3ª..... 2ª..... 1ª

El mismo ejercicio en el tono de *La* mayor, en las cuerdas tercera y segunda.

Terceras..... may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may:

Notas de la escala..... 1ª..... 2ª..... 3ª..... 4ª..... 5ª..... 6ª..... 7ª..... 8ª..... 8ª..... 7ª..... 6ª..... 5ª..... 4ª..... 3ª..... 2ª..... 1ª

EJERCICIO 54º

En este ejercicio y en los cuatro siguientes se ligan 3ªs mayores y menores.

Terceras..... ma: me: ma: me: me: ma: me: ma: me: me: ma: ma: me: me: ma:

Notas de la escala..... 1ª..... 2ª..... 3ª..... 4ª..... 5ª..... 6ª..... 7ª..... 8ª..... 7ª..... 6ª..... 5ª..... 4ª..... 3ª..... 2ª..... 1ª

EJERCICIO 55º

Reunion de los ejercicios 52, y 53.

Terceras..... may: men: men: may: may: may: men:

Notas de la escala..... 1ª..... 2ª..... 3ª..... 4ª..... 5ª..... 6ª..... 7ª..... 8ª

EJERCICIO 56º

Este ejercicio tiene el mismo objeto, pero con alguna variedad.

EJERCICIO 57º

262. En los grupos 1º 4º y 5º el dedo 3º prepara el grupo 2º por medio del semitono *Re* # ligado. En el grupo 3º el dedo 1º es quien prepara el grupo siguiente. La misma señal sirve para indicar el ligado de varias notas seguidas, y el de dos ó mas 3.^{as}

Grupo..... 1º 2º 3º 4º 5º

Notas..... 1ª..... 2ª..... 3ª..... 4ª..... 5ª..... 6ª..... 5ª..... 4ª..... 3ª..... 2ª..... 1ª

EJERCICIO 58º

Reunion de los ejercicios 49, 52 y 57.

Notas..... 1ª..... 2ª..... 3ª..... 4ª..... 5ª..... 6ª

6ª 7ª..... 5ª 6ª..... 4ª 5ª..... 3ª 4ª..... 2ª 3ª..... 1ª

EJERCICIO 59º

263. El dedo 3º que *pisa* la seminima, ha de estar inmóvil y firme mientras los otros eje-

cutan las tres notas ligadas, de tal modo que sirva de apoyo al dedo pequeño para que se mueva con soltura. Aunque las dos 3.^{as} sobre la 4.^a y 5.^a notas son mayores, en la 1.^a se liga un semitono, y en la 2.^a un tono. Obsérvese con cuidado el dedeo.

Notas..... 1.^a..... 2.^a..... 3.^a..... 4.^a..... 5.^a..... 6.^a..... 7.^a..... 8.^a..... 7.^a..... 6.^a..... 5.^a..... 4.^a..... 3.^a..... 2.^a..... 1.^a.....

EJERCICIO 60º

264. Sobre cada nota de la escala se hace una 3.^a con un tresillo ligado: despues se baja esta 3.^a un semitono, y en seguida se sube este mismo semitono. Al ejecutar la 3.^a sobre la 2.^a nota (comp: 2) se pondrá especial cuidado en los dedos con que se hace ella y la que sigue. Igual observacion se hará al ejecutar las 3.^{as} sobre la 3.^a, 6.^a y 7.^a nota de la escala.

Comp: 1º 1 4 1 4 1 2 2º 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4

Notas de la escala..... 1.^a..... 2.^a..... 3.^a..... 4.^a.....

1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 2 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 2 1 4 1 2

5.^a..... 6.^a..... 7.^a..... 8.^a..... 7.^a.....

EJERCICIO 61º

Ejercicios de Terceras en todas las cuerdas.

Se pulsarán unas veces con los dedos *pulgar é indice*, y otras con el *indice y medio*.

Sol modo mayor. Do modo mayor.

EJERCICIO 62º

La mayor. Re mayor.

EJERCICIO 63º

Fa mayor.  *Sib* mayor. 

EJERCICIO 64º

Sol modo menor.  *Do* modo menor. 

EJERCICIO 65º

Las 3^{as} ligadas se ejecutan en unas mismas cuerdas.

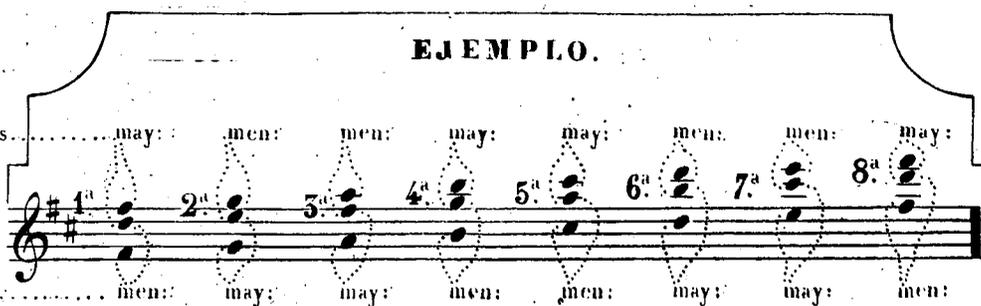
Re mayor. 

EJERCICIOS en SEXTAS.

265. Si colocamos en su 8^a baja la nota mas alta del intervalo de 3^a de la escala del ejercicio 48, y dejamos la otra quieta, resulta otra escala en intervalos de sextas, propia del mismo tono. En este caso la nota de la 1^a escala sobre que se funda la 6^a, es la mas alta, asi como en las 3^{as} es la mas baja. Este cambio se llama *inversion* del primer intervalo (seccion 3^a § 295). Si la 3^a es mayor, la 6^a que proviene de la inversion, es menor; si la 3^a es menor, la 6^a de la inversion es mayor, de donde resulta que los intervalos de la escala en sextas son inversion de los intervalos de la escala en terceras.

EJEMPLO.

Terceras..... may: men: men: may: may: men: men: may:

Notas de la escala. 

Sextas..... men: may: may: men: men: may: may: men:

EJERCICIO 66º

266. Este ejercicio y los tres siguientes no comprenderán mas *sextas* que las que se forman sobre las seis primeras notas de la escala, y es suficiente número para aprender á ligar 6.^{as} mayores con 6.^{as} menores, y á la inversa 6.^{as} menores con mayores.

EJEMPLO 1º

Sextas en las cuerdas tercera y prima.

Al estudiar el ejemplo 1º se observará, que el dedo que pisa la nota grave de todas las 6.^{as} es uno mismo, al paso que son varios los que pisan la nota aguda, y tambien se advertirá, que cada 6.^a se puede ejecutar con diferentes dedos; los números que estan á la izquierda de cada una de ellas indican un dedeo, y los que estan á la derecha indican otro. En las cuerdas *cuarta* y *segunda* se ligan las 6.^{as} con los mismos dedos que en la *tercera* y *prima*.

Notas de la escala...1.^a...2.^a...3.^a...4.^a...5.^a...6.^a...7.^a...8.^a...7.^a...6.^a

EJEMPLO 2º

Sextas en las cuerdas cuarta y segunda.

EJERCICIO 67º

Sextas en las cuerdas quinta y tercera.

Notas de la escala...1.^a...2.^a...2.^a...3.^a...4.^a...5.^a...6.^a...5.^a...4.^a...3.^a...2.^a...1.^a

Especie de 6.^{as}... men: may: ma: me: me: ma: me: me: ma: ma: me:

Del mismo modo que se ve en el ejercicio 67º se ejecutan las 6.^{as} en las cuerdas *sexta* y *cuarta*.

EJERCICIO 68º

Notas de la escala...1.^a...2.^a...3.^a...4.^a...4.^a...3.^a...3.^a...2.^a...1.^a

Con el mismo dedeo que en el ejercicio 68º se ejecutan las 6.^{as} en las cuerdas *cuarta* y *segunda*.

EJERCICIO 69°

Sextas en las cuerdas quinta y tercera.

Notas de la escala..... 1^a 3^a 2^a..... 2^a 4^a 3^a..... 3^a 5^a 4^a..... 4^a 6^a 5^a..... 4^a 3^a 2^a 1^a

En las cuerdas *Cuarta* y *Sexta* se ejecutan estos intervalos con el mismo dedeo que en la *Quinta* y *Tercera* del ejercicio 69°.

EJERCICIO 70°

Ejercicios en Octavas.

267. Al ejecutar las octavas, el dedo índice *pisa* la nota grave del intervalo (N^o1 y 4.), o la nota aguda (N^o2 y 3.).

En las cuerdas tercera y prima. En la cuarta y prima. En la sexta y tercera. En la sexta y cuarta.

N^o 1. N^o 2. N^o 3. N^o 4.

EJERCICIO 71°

268. De dos maneras se pueden hacer las octavas produciendo distintos efectos: 1^a. Colocados los dos dedos en la 1^a octava del ejemplo siguiente, no se levantan de las cuerdas hasta el compas 6^o antes bien pasan de un traste á otro *destizandose*. 2^a. Estudiado este ejercicio de la manera 1^a, se estudiará levantando los dos dedos al pasar de un traste á otro. Este modo es algo mas difícil que el anterior: en este caso, ambos dedos se mantendrán *constantemente* abiertos, y han de ir estrechando la distancia que hai entre ellos al *subir* las octavas, asi como deben ir la ensanchando á medida que aquellas van bajando. Al bajar las octavas desde el compas 6^o se cuidará de mantener *quieto* el dedo 1^o que hace la nota grave. Es mas difícil bajarlas que subirlas, como sucede en todo pasaje.

Este ejercicio puede servir de modelo para ejecutar otro semejante en las demas cuerdas.

EJERCICIO 72º

269. Este ejercicio es sumamente importante.

El dedo 4º que *pisa* la nota aguda de las 8^{as} se moverá con mucha prontitud, mientras que el 1º que *pisa* la nota grave permanece quieto. Todas las notas agudas de las 8^{as} se *pulsan* con el índice, el cual lo hará con fuerza sin que se mueva la mano, y el pulgar *pulsará* con poca fuerza.



EJERCICIO 73º

270. Mientras los dedos de la izquierda están ejecutando 8^{as} en los tres primeros trastes, *solamente* se moverán ellos, no la mano. El pulgar de la mano derecha pulsará con más fuerza las 8^{as} que tienen acento, y desde el compás 3º todas las notas acentuadas.



EJERCICIO 74º

271. Se mantendrá quieto y firme el dedo que *pisa* la seminima de cada grupo mientras se ejecutan las demás notas de él. Se han de tener muy abiertos los dedos de esta mano.



EJERCICIO 76°

Nº 1º

Nº 2º

Nº 3º

EJERCICIO 77°

Nº 1º

Nº 2º

Nº 3º

EJERCICIO 78°

Nº 1º

Nº 2º

Nº 3º

EJERCICIO 79°

Ejercicios en los trastes que se hallan fuera del mango.

275. Este ejercicio y los ocho siguientes tienen por objeto acostumbrar la mano izquierda á que ejecute pasajes de agilidad en los trastes que siguen al 12º que están fuera del mango. Para este estudio debo hacer las advertencias siguientes.

1º. El dedo pulgar de la mano izquierda ha de estar continuamente haciendo fuerza contra la raíz del mango, como que él ha de servir de apoyo para el tino y seguridad de los que pisan aun en las notas mas altas del Nº 3. de este ejercicio, y tanto mayor debe ser dicha fuerza cuanto mas se adelantan los dedos hácia la tarraja.

2º. Cada dedo ha de hacer su fuerza con soltura y despegandose (digamoslo asi) de sus.

inmediatos, procurando redondearlos para que su última falange caiga perpendicular sobre las cuerdas.

3ª. El dedo índice es el que ha de prestar apoyo al juego de los demás. El medio exige cuidado, porque su longitud le embaraza para pisar bien. La mano ha de estar muy vuelta hácia el puente con el fin de que el dedo pequeño alcance con mas facilidad á pisar sus notas.

4ª. Toda la fuerza que hagan los dedos al pisar ha de estribar sensiblemente en la muñeca, dándose por sentida de este apoyo.

Los tres números de este ejercicio se ejecutan con un mismo dedeo de la izquierda. El del N.º 3. es el mas difícil, porque se adelantan mas los dedos hacia la tarraja.



EJERCICIO 80º

El discípulo debe volver á leer ahora la prevención hecha en el ejercicio 5º sobre el modo de entender la numeración de los dedos de la mano izquierda. En consecuencia de esto pondrá mucho cuidado en los guarismos y en los equisinos.

Escribiré todas las notas una 8ª. baja de como deban ejecutarse.



EJERCICIO 81º

La mano izquierda no se mueve de donde se coloca para ejecutar los grupos 2º y 3º del N.º 3.



EJERCICIO 82°

Obsérvese exactamente la indicación del ejercicio 80.

EJERCICIO 83°

EJERCICIO 84°

EJERCICIO 85°

EJERCICIO 86°

EJERCICIO 87°

276. Este ejercicio se debe estudiar todos los días teniendo presente:

1º. Que el codo esté siempre cerca del cuerpo, y que el antebrazo *solamente* se mueva,

cuando la mano izquierda corra desde el 1.^{er} traste hasta el último.

2.^o Se ha de tocar *primeramente* despacio, con el fin de que cada dedo de la izquierda se coloque con *intencion y seguridad*. Se ejecutarán todas las notas en sus primeros equisinos, para que la mano izquierda recorra el mango de abajo arriba, y de arriba abajo.

3.^o En medio de estos movimientos prontos de la mano izquierda, los dedos de la *derecha* recorren todas las cuerdas *sin que la mano se mueva*.

EJERCICIO 88^o

277. Este ejercicio es muy útil para que la mano izquierda acabe de hacerse independiente de la derecha. Al ejecutarle, se ha de asegurar mucho esta, pues cuanto mas firme esté, mejor procederá aquella. Todavía se puede hacer mas útil este ejercicio, si despues de estudiarle como está escrito, se hace primero la nota aguda de cada octava y despues su correspondiente baja, como se ve en el ejemplo que sigue á este ejercicio.

EJERCICIO 89°

278. Este ejercicio se ejecuta solamente en los bordones, y se pulsa con solo el dedo *pulgar*. El ligado *Fa, Si* (comp: 3) se ejecuta sin pulsar el *Fa*, las vibraciones de esta nota sirven para que suene el *Si* siguiente con solo dejar caer el dedo. El ligado *Re, Si* (comp: 13) se ejecuta pulsando el *Re* # en 1º equisono, y dejando caer la mano hácia delante con fuerza para colocar el dedo pequeño en *Si*; al principio suena poco. Para hacerle bien, se apoya bastante el dedo 1º sobre la nota antes de moverse. Las tres notas *Re* # *Mi* *Fa* del comp: 23 son ligadas: el *Mi* *Fa* es un ligado particular: al cambiar los dos dedos no se ha de desamparar la cuerda, y se ejecutará este movimiento con fuerza y prontitud.

Adagio.

EJERCICIO 90°

Práctica de la ceja.

279. La ceja se emplea cuando hai que pisar dos ó mas cuerdas en un mismo traste. Si estas cuerdas han de sonar á un tiempo formando un acorde *simultáneo*, necesario es poner la ceja; pero algunas veces se pone á prevención, como sucede en el periodo siguiente.

PRELÚDIOS.

Ó indicaciones del tono en que se vá á tocar una pieza.

280. En estos preludios no hai rigorismo en el compas. El valor que tienen las notas solo sirve para dar idéa de la mayor ó menor velocidad respectiva conque se han de ejecutar. Los puntillos de aumento que hai despues de algunas notas, indican que la nota que los antecede ha de durar por el valor de las notas que ellos cojen, y que estan encima ó debajo de ellos. El discipulo aprenderá aquellos los que estén al alcance de las facultades de sus dedos.

281. Los números que tienen esta señal \oplus se pueden apropiiar con el mismo dedeo á otro tono, cuya tónica esté en la misma cuerda uno ó dos tonos mas alta ó mas baja. Los guarismos que denotan el dedeo de la izquierda, se entenderán al tenor de la advertencia hecha en el \S 222.

Los preludios números 1. 2. 3. 4. 5. 6. 9. 10. 13. 14. 20 y 21 se pueden ejecutar en modo menor, teniendo cuidado de hacer menores las notas 3.^a y 6.^a de la escala.

PRELUDIO 1.^o

3.^o

5.^o

7.^o

8.^o

El mismo nº 9 trasladado al tono de La.

9º

10º

11º

12º

14º

15º

16°

Musical notation for measure 16, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a complex melodic line with slurs and accents.

17°

morendo.

8^a alta.

Musical notation for measure 17, including the instruction *morendo.* and *8^a alta.*, with a treble clef and a key signature of two sharps.

18°

Musical notation for measure 18, featuring a treble clef, a key signature of two sharps, and a melodic line with slurs and accents.

19°

20°

Musical notation for measures 19 and 20, including a double bar line between the two measures, with a treble clef and a key signature of two sharps.

21°

Musical notation for measure 21, featuring a treble clef, a key signature of two sharps, and a melodic line with slurs and accents.

22°

Musical notation for measure 22, featuring a treble clef, a key signature of two sharps, and a melodic line with slurs and accents.

SECCION TERCERA.

ESTUDIOS.

282. Para tocar estos estudios con el aire ó movimiento que indica la palabra italiana puesta al principio de cada uno, conviene valerse del metrónomo de Maelzell, poniendole en el número que vá indicado.

El discípulo procurará tocar con la mayor celeridad que le sea posible y con claridad los estudios que no tienen puesto el aire á que deben llevarse.

283. Después que los dedos sepan bien un estudio, el discípulo procurará tocarle con el sentido y espresion que denotan los signos propios de esta (véase la seccion cuarta): las señales \rceil \lceil (dicha seccion) indican la gradacion de los sonidos de las cuerdas *pulsadas*: las notas que estan al principio de la señal \rceil se tocarán con fuerza, y se irá disminuyendo esta hasta el *piano*, que es donde cierra el ángulo. En la señal \lceil se procede al contrario; se principia *piano*, y se va aumentando la fuerza hasta el *forte*. Estas señales se ponen encima ó debajo de los pasages.

Para dos dedos.

Si *re* del primer grupo del compas 1º se ejecutan en dos cuerdas, y asimismo cada dos notas de los demas grupos, y se *pulsan* con los dedos pulgar é indice.

ESTUDIO 1º.

The musical score for Estudio 1º consists of six staves of music in G major (one sharp). The first staff is marked with a tempo of 1º and a group of four measures. Above the staff, the groups are labeled 1º, 2º, 3º, and 4º. The notes are marked with 'P' for piano. The second staff continues the sequence with similar markings. The third staff includes a repeat sign and dynamic markings of 'f... min...'. The fourth staff also includes dynamic markings of 'f... min...'. The fifth and sixth staves conclude the piece with dynamic markings of 'P' and 'f... min...'. The score includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks.

Para tres dedos.

En la leccion 30 se dijo la significacion del signo \wedge colocádo sobre algunas notas, que es, la de apagar el sonido colocádo inmediatamente sobre la cuerda el mismo dedo de la derecha que la ha pulsado.

Andante. \wedge

EST. 2.^o

El pulgar no pulsa mas que las notas del bajo. Nada se ha de mover la mano.

Allegretto $\text{♩} = 66$

EST. 3.^o

Ceja.

Se ejecutará de la misma manera que el tercero en cuanto á la derecha.

Allegretto $\text{♩} = 66$.

EST. 4.^o

En las cuerdas 5ª y 4ª

Musical staff showing arpeggiated chords for strings 5 and 4. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings.

En la 4ª y 3ª

En la 5ª y 4ª

Musical staff showing arpeggiated chords for strings 4 and 3, and 5 and 4. The notation includes fingerings and dynamic markings.

ESTUDIOS EN ARPEGGIO.

284 Los estudios en arpejio requieren un cuidado especial en no mover los dedos de una posicion para hacer otra, sino que se haya oido la última nota de cada acorde

Para tres dedos.

Se han de oir con claridad toda las notas; pero un poco mas las que pulsa el pulgar, y de estas, aun mas la 1ª de cada seisillo.

EST. 5º $\text{♩} = 66$ Alleg.^{to}

EST. 5º $\text{♩} = 66$ Alleg.^{to}

The exercise consists of seven staves of music. The first staff is marked *f*. The second staff is marked *f*. The third staff is marked *mezzo forte*, *p*, and *cres:*. The fourth staff is marked *f*, *ff*, *min.*, and *min.*. The fifth staff is marked *f*. The sixth staff is marked *f*. The seventh staff is marked *f*.

Se han de oír bien las notas pulsadas por los dedos índice y medio; además de esto el pulgar, pulsando todas las notas que tienen la colita hacia abajo, hará oír más la de más valor.

Ardante.

EST. 6.º

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'EST. 6.º' and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings 'P' (piano) and 'F' (forte) are used throughout. The word 'Ceja' is written above the second, fourth, fifth, and seventh staves. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and specific fingering instructions for the thumb and index/middle fingers.

Para cuatro dedos:

Ahora se agrega el dedo anular á los demas. Este dedo es débil por naturaleza, y por lo mismo se ha de aplicar la atencion especialmente á él, sin que por eso dejen de oirse bien las cuerdas pulsadas por los otros.

Se sostendrán por todo su valor las notas del bajo.

Allegro. 1 2

EST. 7.º

Céja

El pulgar no pulsa mas que las notas que tienen la colita hácia abajo.

Allegro.

EST. 8.º

Three staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-5 and circled numbers 5 and 6. The second and third staves continue these patterns, with the third staff ending with a double bar line and a repeat sign.

285. Se han de oír bien las notas de las cuerdas intermedias; pero aun mas las del canto en lo agudo, sosteniendo por su valor las notas de este.

Andante. $\text{♩} = 84$

Ceja.

EST. 9.º

Four staves of musical notation for guitar. The first staff is marked 'EST. 9.º' and includes the instruction 'Ceja.' above the staff. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp. It features complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The second and third staves continue the piece, with the third staff ending with a double bar line. The fourth staff also includes the instruction 'Ceja.' and continues the musical piece.

El movimiento de Allegretto, que es mas vivo que el de Andante (seccion 4.^a) hace mas dificil la ejecucion de este estudio que el anterior: en cada posicion se ha de oir con claridad la última nota del acompañamiento en las cuerdas intermedias.

Alleg.^{to} $\text{♩} = 66$.

EST. 10.^o

The musical score for EST. 10.º is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of Allegretto and a metronome indication of 66 beats per minute. The piece is characterized by a dense texture of sixteenth notes, often beamed in groups of four. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). A 'min:' marking is visible in the fourth staff, indicating a dynamic change. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Ténganse presentes las advertencias hechas hasta aqui.

Andante.
Despacio

EST. 11.^o

poco fuerte

The musical score for EST. 11.º is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of Andante and the instruction 'Despacio' (slowly). The piece is characterized by a dense texture of sixteenth notes, often beamed in groups of four. The dynamics range from poco fuerte (poco f). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Three staves of musical notation. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes a *cres.* (crescendo) marking. The second and third staves continue the complex rhythmic patterns with various fingerings and dynamics.

La parte del canto en lo agudo que pulsa el dedo anular, se ha de oír mas que la del acompañamiento en las cuerdas inmediatas; y se moderará la fuerza del pulgar para que no sobresalga la parte que ejecuta.

Allégro $\text{♩} = 104$

EST. 12^o

Six staves of musical notation. The first staff is marked *p* (piano). The second staff has a forte (*f*) dynamic. The third staff is marked *mezzo forte*. The fourth staff is marked *mezzo forte* and *f* (forte). The fifth staff is marked *f* and *min* (meno). The sixth staff is marked *f*. The score includes various fingerings, slurs, and dynamic markings throughout.

El aire de *Allegro* hace mas dificil este estudio que el anterior, en razon de que los movimientos de la mano izquierda deben ser mui vivos para cojer a tempo la posicion despues de haberse oido con claridad la última nota del acompañamiento.

EST. 13°

Allegro. $\text{♩} = 104$

mezzo forte

Este estudio exige los mismos cuidados que el anterior.

Allegro. $\text{♩} = 104$

EST. 14.

Caja

Caja

D.C.

FIN

ESTUDIOS VARIOS.

Es difícil ejecutar con igualdad el acompañamiento en las cuerdas *tercera, segunda y prima* á causa del movimiento variado del dedo pulgar. El compas 10 exige un cuidado especial.

Andante maestoso.

EST. 15.

Caja

10

f

0 4

Los movimientos de la izquierda al pasar del acorde á la escala, han de ser muy rápidos, para que se aproveche todo el valor del primero. El acorde *la do# la* del compás 4.^o se ejecuta con ceja, aunque no sea absolutamente necesario, con el fin de acallar las vibraciones del *re* grave (al aire) del acorde anterior, que producirían una disonancia de segunda (vease la sección segunda. § 219.)

Este estudio se puede hacer aun mas útil ejecutando cada compás de la 1.^a parte de la manera que indica el ejemplo puesto al fin, que es el primer compás, esto es, haciendo fusas las semicorcheas.

EST. 16.^o Andante $\text{♩} = 69$

EJEMPLO.

Se ejecutarán con mucha igualdad las ocho fusas de cada dos grupos. Inmediatamente después de haber *pulsado* el acorde de cada uno de los compases 5, 9 y 13 se colocarán sobre las cuerdas los mismos dedos que las han *pulsado* para apagar el sonido.

All.^o vivo.

EST. 17.^o

a media voz id:

9. ^

13. ^

p

a media voz

4 ^

p

Este estudio es muy útil, pero muy delicado para tocarlo bien. Todas las notas ligadas se han de oír igualmente claras.

Allegretto $\frac{3}{4} = 66$

EST. 18.^o

7 ^

7 ^

en la 3^a y 2^a en la 4^a y 3^a

18.

a media voz

en la 4ª y 2ª

La parte intermedia se puede pulsar con los dedos índice y medio, ó con solo el índice.

Cantabile

EST. 19º

Menor.

a media voz

F min p

En los compases 23 y 27 se hara ceja para ejecutar la última nota del bajo sin mover la mano.

All.^o ♩ = 63

EST. 20^o

f *f* *f*

à media voz

23.

27.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

media voz *media voz*

Se han de oír bien las dos notitas de las apoyaturas, y la nota que las sigue.

All^o cómodo. ♩ = 63

EST. 21.

Se sostendrán como corresponde las minimas y seminimas desde el compas 26.

Allegro. $\text{♩} = 72$

EST. 22:

Caja

26

Caja.

Caja.

Se ha de oír bien el *mi* agudo que se *pulsa* con los acordes, y se pulsará con el medio y anular.

EST. 23:

a a m a m a m a

a a m a m a m a

a a m a m a m a

The first four staves of music show a complex rhythmic exercise. The first staff has a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with triplets and sixteenth-note runs. The second staff is labeled 'Caja' and continues the rhythmic patterns with similar triplet and sixteenth-note figures. The third and fourth staves continue the piece with more intricate rhythmic combinations, including sixteenth-note runs and triplet patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Las tres notas de cada tresillo se pulsarán, unas veces con los dedos pulgar índice y medio, y otras veces con el pulgar solo.

Adagio $\text{♩} = 50$

EST. 24°

The second section of music is marked 'Adagio' with a tempo of 50 beats per minute. It is labeled 'EST. 24°' and is in a 3/4 time signature with a key signature of two sharps. The first staff shows a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a series of eighth-note patterns. The second staff continues the melodic line with a forte (*f*) dynamic. The third staff features a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a bass line with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff concludes the piece with a piano (*p*) dynamic and a 'cres' (crescendo) marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

286 Donde quiera que la mano izquierda haya de permanecer fija para ejecutar algun pasaje, v. g. en los dos primeros compases, no se ha de mover ella, sino los dedos, teniendola siempre vuelta hácia la caja de la guitarra, con el fin de que sus dedos caigan paralelos á las divisiones de los trastes. El *pulgar ha de pulsar* las notas que se hacen en la cuerda *tercera*.

Obsérvese el diferente efecto que se produce tomando en *seisillos* el pasage comprendido en los compases 14, 15 y 16, y despues en *trasillos* en los compases 17, 18 y 19.

All.^o vivo.

EST. 25.

Ceja

13. 14. 15. 16.

17. 18. 19.

20. 21. 22.

23. 24. 25.

El pulgar solo *pulsa* el pasage de los compases 1. 3. 5 y 7. que se hace en los *bordones*. Para ejecutar con claridad los compases 38 y 39, se ha de sacar bastante la muñeca, y se apretará la punta del dedo pulgar de la izquierda contra la raiz del mango de tal manera, que esté sirviendo constantemente de apoyo á la fuerza que los demas empleen en pisar.

Allegro $\text{♩} = 66$.

Compas 1.

EST. 26.

3.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 7/8 time signature. Measures 1-5. Fingerings: 1, 5. Dynamics: *p*. Articulation: slurs.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Measures 6-11. Fingerings: 1, 1, 1, 1, 5. Dynamics: *p*. Articulation: slurs.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Measures 12-17. Dynamics: *p*, *cres.*, *f*. Articulation: slurs.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Measures 18-23. Dynamics: *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *cres.*. Articulation: slurs.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Measures 24-29. Dynamics: *ff*, *p*, *f*. Articulation: slurs.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Measures 30-35. Dynamics: *p*, *f*. Articulation: slurs.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Measures 36-41. Dynamics: *p*. Articulation: slurs, *dolce.*

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Measures 42-47. Dynamics: *p*, *cres.*. Articulation: slurs.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two sharps, 7/8 time signature. Measures 48-53. Dynamics: *f*, *min*, *f*, *p*, *ff*, *p*. Articulation: slurs.

Este estudio ofrece bastante dificultad para ejecutarle con limpieza y exactitud, y darle ademas el colorido que indican los signos de expresion.

All.^o brillante. $\text{♩} = 66.$

EST. 27^o

The musical score consists of seven staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'All.^o brillante' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *cres*, *ff*, *f*, *p*, and *f*. Performance instructions include 'a media voz' and 'dulce.'. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and fingering numbers (1-5) for the right hand. The piece concludes with a fermata over a final chord.

First musical staff featuring a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a series of sixteenth-note runs. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3. A circled number 3 is present at the end of the first measure.

Second musical staff continuing the sixteenth-note runs. It includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a circled number 4.

Third musical staff with sixteenth-note runs and fingering numbers (1, 2). A circled number 2 is visible.

Fourth musical staff featuring a trill (tr.) and a *dulce.* marking. It includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled number 3.

Fifth musical staff with a *Ceja* marking and a *p* dynamic marking. It includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled number 2.

Sixth musical staff with dynamic markings *p* and *f*. It includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and a circled number 3.

Seventh musical staff with dynamic markings *ff* and *f*. It includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and circled numbers 1 and 2.

Eighth musical staff with a *dulce.* marking and dynamic markings *p* and *f*. It includes fingering numbers (1, 2, 3, 4) and circled numbers 1 and 2.

SECCION CUARTA.

DE LA EXPRESION.

287 Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutante, consiste en dar el verdadero sentido á las piezas 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 *expresion*.

288 Para conseguir esta cualidad, se necesita una sensibilidad, por lo cual el ejecutante, interesándose á sí mismo en lo que toca, interese también á los demás haciéndoles partícipes de sus propios afectos.

289 En la música vocal la letra suele indicar el acento que le corresponde; pero no sucede así en la instrumental. Ésta, 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 que indica la tabla § 292 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 § 200, porque ciertamente se perdería la expresión y el carácter de aquella, si debiendo dársela el aire de Largo ó el de Andante, se la diese el de Presto ó Allegro, ó á la inversa. El ejecutante 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 están en el corazón, y no se encuentran en otra parte.

290 Tabla de los aires ó movimientos principales que se dá á las piezas de música.

Largo, es un movimiento muy lento, cuya duración es de dos ó tres segundos.

Larghetto, menos lento que el Largo.

Adagio, es un movimiento menos lento que el *Larghetto*.

Andante, es movimiento de un paso moderado.

Andantino, modificación del *Andante*.

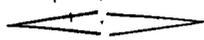
Allegro, es movimiento de un paso algo vivo.

Allegretto, modificación del *Allegro*.

Presto, es un movimiento de paso acelerado.

Prestissimo es el mas vivo de todos.

CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DEL MODO DE DAR SENTIDO A LA MÚSICA.

291 La música es un language, y tiene sus ideas, con las que se forman frases, y con estas se hacen periodos. Generalmente cada idea música está espresada en dos compases seguidos: la idea principia en el primer compas, y concluye en la mitad ó al fin del segundo. La conclusion de ella ha de ser *piano*, para que se distinga de otra idea. Una frase puede constar de dos ideas, y por consiguiente de cuatro compases, debiendo ser *piano* el fin de ella por la razon que se acaba de dar. Principiando la frase *fuerte*, ó sea el primer compas, y disminuyendo gradualmente la cantidad del sonido hasta el fin de ella, ó sea el cuarto compas, se la habrá dado algun sentido; pero ademas es necesario tener presente el jiro que tienen las notas de cada una de las canturias en la frase: mientras aquellas suben, se vá *generalmente* esforzando el sonido, asi como se vá atenuando este, mientras aquellas bajan. Esta consideracion se aplica tambien á cada idea, sin perjuicio de que las notas que caen en el primer tiempo, se hayan de hacer sentir mas que las del segundo. Para indicar este efecto se suele hacer uso del signo llamado *regulador*, , el cual se coloca sobre una idea ó sobre una frase. Hay ademas para esto entre otras las espresiones siguientes.

292 Tabla de los nombres y abreviaturas que sirven para indicar la modificacion del sonido.

<i>Nombres italianos.</i>	<i>Abreviaturas.</i>	<i>Significacion castellana.</i>
piano	<i>p</i>	suave. ó quedo.
pianissimo	<i>pp</i> ó <i>P.^{mo}</i>	muy suave.
forte	<i>f</i>	fuerte.
fortissimo	<i>ff</i> ó <i>F.^{mo}</i>	muy fuerte.
mezzo forte	mez <i>F.</i>	con fuerza moderada.
dolce	<i>dol</i>	con dulzura.
crescendo	<i>cres</i>	aumentando la fuerza.
diminuendo	<i>dim.</i> o <i>min</i>	disminuyendo la fuerza.
ad libitum	<i>ad lib</i>	el compas al arbitrio del que toca.
á piacere	á <i>piac</i>	lo mismo.
perdendosi	<i>perd</i>	retardando.
piu morendo	<i>piú mor</i>	desmayando poco á poco.

293 Tambien se puede subdividir el sentido de la idea, aplicando el fuerte y *piano* á las partes alicuotas de un compas, esto es, á cada tiempo, y aun á cada medio tiempo. La guia de esto es la expresion que se quiere dar á la música, dicta.

da por el buen gusto y sensibilidad.

294 Cuando se ejecuta un canto en lo agudo con su correspondiente bajo y una parte intermedia que sirve de acompañamiento, además de las consideraciones indicadas, se ha de cuidar de que sobresalga el canto como parte principal: que el acompañamiento suene piano, y que se perciba bien el bajo (lección 22).

295 El ligado, la apoyatura, el mordente, & dan un nuevo realce á la expresión, si se usan oportunamente, y no se multiplican demasiado. Hay otra especie de adornos que consiste en variar el mecanismo de ciertas melodías: esta variación debe ser sencilla, para que no se desfigure la idea principal, y ha de ser dictada como toda clase de adornos por el buen gusto. En el ejemplo que sigue se vé variado el 2º compás de cinco maneras (Obra 7 de Sor).

EJEMPLO.

296 Cuando se toca solo, la expresión permite en ciertos pasajes cortos una leve alteración del compás, ya acelerándole, ya retardándole; en este caso se aparenta faltar á él por un momento, para seguirle después con tanta exactitud como antes.

296 Últimamente el guitarrista debe buscar modelos de expresión en los profesores de mérito, sea cual fuese el instrumento en que expresen sus sentimientos; los oirá con mucha atención, y procurará imitarlos hasta que consiga formarse un gusto y un estilo particular.

SECCION QUINTA.

IDEAS SOBRE EL CONOCIMIENTO DEL DIAPASON DE LA GUITARRA.

CAPITULO I.

INTERVALOS Y SUS INVERSIONES O TRASTRUEQUEZ.

298 Las notas de la escala se denominan *tónica* ó primera, segunda, tercera ó *mediante*, cuarta ó *subdominante*, quinta ó *dominante*, sexta, y séptima ó *sensible* (1)

299 Intervalo es la diferencia que hay entre dos entonaciones distintas, y en la pauta es la distancia que existe entre dos notas colocadas en distintos grados (2) Puesto un punto, v. g. en la 1.^a raya de la pauta, y otro en el primer espacio, hay entre ellos un intervalo de *segunda*, porque los dos puntos estan colocados en dos grados diferentes, aunque los mas inmediatos (ej.^o 1. let. a). Si se deja quieto el primer punto en la raya, y se aleja el otro *por grados*, resultarán intervalos de *tercera*, *cuarta*, *quinta*, *sexta*, *séptima* y *octava*, segun el número de grados que median entre los dos puntos (let. b).

300 Todos estos intervalos se llaman *simples*, porque no esceden los limites de una octava, pero desde la *novena* en adelante se llaman *compuestos*, porque constan de una octava, mas otro intervalo (let. c).

EJEMPLO 1.^o

INTERVALOS SIMPLES. INTERVALOS COMPUESTOS.

de 2.^a de 3.^a de 4.^a de 5.^a de 6.^a de 7.^a de 8.^a de 9.^a de 10.^a de 11.^a

301. Tonos y Semitonos que contienen los intervalos de la escala.

	Tonos.	Semitonos.		Tonos.	Semitonos.
La 2. ^a menor constá de	—	1		5. ^a menor	2 — 2
2. ^a mayor	1			5. ^a mayor	3 — 1
3. ^a menor	1	1		6. ^a menor	3 — 2
3. ^a mayor	2			6. ^a mayor	4 — 1
4. ^a menor	2	1		7. ^a menor	4 — 2
4. ^a mayor	3			7. ^a mayor	5 — 1
				Octava	5 — 2

302 Los intervalos *aumentados* tienen un semitono mas que el *mayor* de su mismo nombre, los *diminutos*, un semitono menos, que el *menor* de igual nombre.

(1) La séptima para ser sensible ha de ser mayor.

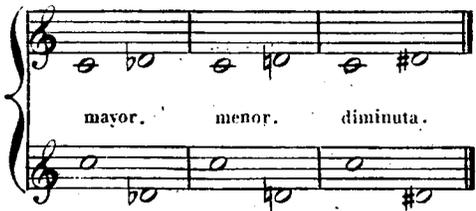
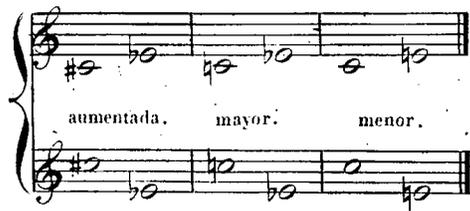
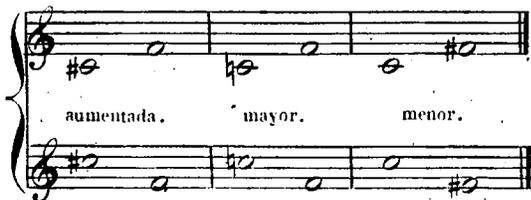
(2) Se llama grado cada uno de los diferentes sitios donde se puede colocar un punto en la pauta, como son las rayas y los espacios que hay entre ellas.

303 Trasmutando una de las voces de un intervalo á su 8.^a alta ó baja, y permaneciendo quieta la otra, se forma un nuevo intervalo, llamado *inversion* ó *trastrueque*, y es el complemento de lo que le faltaba al primero para llegar á la 8.^a: en efecto el complemento de DO, SI, por ejemplo, es *si do*.

304 De lo dicho resultan dos reglas, á saber:

- 1.^a El trastrueque de la $\left. \begin{array}{l} \text{SEGUNDA produce la - SÉPTIMA} \\ \text{TERCERA - - - - - la - SEXTA} \\ \text{CUARTA - - - - - la - QUINTA} \end{array} \right\}$ y recíprocamente.
- 2.^a El trastrueque de un intervalo $\left\{ \begin{array}{l} \text{MAYOR produce otro - MENOR} \\ \text{AUMENTADO - - otro - DIMINUTO} \end{array} \right\}$ y recíprocamente.

EJEMPLO 2.^o

<p>La SEGUNDA produce por inversion la SEPTIMA.</p>	<p>menor. mayor. aumentada.</p>  <p>mayor. menor. diminuta.</p>	<p>La TERCERA produce por inversion la SEXTA.</p>	<p>diminuta. menor. mayor.</p>  <p>aumentada. mayor. menor.</p>
<p>La CUARTA produce por inversion la QUINTA.</p>		<p>diminuta. menor. mayor.</p>  <p>aumentada. mayor. menor.</p>	

305 Los intervalos *compuestos*, siguen la misma ley que sus respectivos *simples* v. g. DO, MI, intervalo *compuesto*, es una 10.^a mayor, como es mayor DO, MI, 3.^a mayor, su respectivo intervalo *simple*.

306 Los intervalos son ademas *consonantes* ó *disonantes*.

CONSONANTES.		DISONANTES.	
3. ^a menor y su inversion	6. ^a mayor.	2. ^a menor y su inversion	7. ^a mayor.
3. ^a mayor y - - - - -	6. ^a menor.	2. ^a mayor y - - - - -	7. ^a menor.
4. ^a menor y - - - - -	5. ^a mayor.	4. ^a mayor y - - - - -	5. ^a menor.
5. ^a mayor y - - - - -	4. ^a menor.	5. ^a menor y - - - - -	4. ^a mayor.
6. ^a menor y - - - - -	3. ^a mayor.	7. ^a menor y - - - - -	2. ^a mayor.
6. ^a mayor y - - - - -	3. ^a menor.	7. ^a mayor y - - - - -	2. ^a menor.
Octava		y todos los aumentados y diminutos.	

307 Los intervallos disonantes necesitan pasar á otro consonante, y este pase se llama *resolucion* de la disonancia. En esta resolucion, una de las voces que forma la disonancia se mantiene quieta mientras sube ó baja la otra un tono ó semitono. (ej: 3. núm. 1, 2 y 5), ó bien se mueven ambas en sentido opuesto (núm. 3, 4 y 6).

308. *Intervallos disonante y su resolucion: Práctica de ellos en la guitarra.*

EJEMPLO 3º

PAUTA 1ª

PAUTA 2ª
Trastrueque de los interv. de la pauta 1ª

N.º 1. 2ª may. 1ª resol. men. may. 2ª resol. may. men.

N.º 2. 2ª men. res

N.º 3. 4ª may. may. men. resol.

N.º 4. 2ª aument. res

N.º 5. aument. res

N.º 6. aument. res

7ª men. 1ª resol. men. may. 2ª resol. men. may.

7ª may.

5ª men. may. men. resol.

7ª dimin. res.

4ª aument. res.

3ª dimin. res.

Téngase presente lo que se dijo en el § 305 respecto de los intervallos compuestos.

309 La ejecucion de estos intervallos se aplica á las demas cuerdas con la escepcion que se expuso en la leccion 41 respecto de las cuerdas *tercera* y *segunda*. Se han de conservar en la memoria estas resoluciones, para cuando se trate de los acordes disonantes en el capitulo 3º.

CAPITULO II.

DEL ACORDE PERFECTO Y SUS DIVERSAS LOCALIDADES EN LA GUITARRA.

ARTICULO I.

Acorde perfecto y sus trastrueques.

310 Se llama *acorde* la union de dos ó mas intervallos. Para formarle se necesita por lo menos tres notas.

311 Llámase *acorde perfecto* la reunion de dos intervallos de 3ª, una mayor y otra menor (ej: 4 n.º 1). Este acorde se forma sobre la tónica ó primera de un tono.

312 Se puede invertir el orden que tienen estas tres notas del acorde perfecto, y con ellas mismas formar otros dos acordes con distintos intervallos. Trastrucando el DO á su 8ª alta (ej: 4º n.º 2), resulta un acorde de 3ª y 6ª, ambas *mayores* ó *menores*. Mudando el MI á la 8ª alta (n.º 3), resulta otro acorde de 4ª y 6ª, esta *mayor* ó *menor*. De estos tres acordes, el del núm.º 1 se llama *directo*, y los otros dos *inversiones* ó *trastrueques*: todos son consonantes, porque constan de intervallos consonantes. Si al acorde perfecto *directo* se añade la 8ª de la tónica, entonces el acorde es *completo* (n.º 4).

(1) Todos los intervallos de un acorde se cuentan desde la nota mas grave de él.

EJEMPLO 4.º

DIRECTO.		1.ª INVERSION.		2.ª INVERSION.		COMPLETO.	
N.º 1	N.º 2	N.º 3	N.º 3	N.º 3	N.º 3	N.º 4	N.º 4
tonica		3.ª	3.ª	5.ª	5.ª	tonica	
3.ª mayor	3.ª menor.	3. y 6.	3. y 6.	4. y 6.	4. y 6.	mayor.	menor.
y 5.ª	y 5.ª	menores.	mayores.	mayor.	menor.		

ARTICULO II.

Posiciones de cada tono.

313 El acorde perfecto completo directo ó trastrocado de un tono, se encuentra en la guitarra en cinco parages distintos de su diapason, á los cuales doy el nombre de *posiciones*. En cada posicion de dicho acorde, los dedos de la mano izquierda se colocan de manera, que su base es la cejuela de la guitarra, ó el dedo indice en ceja.

314 Divido las posiciones en *completas* y *medias*. Llamo *completas* á tres, porque se forma en ellas el acorde *directo completo* con cejuela ó con ceja, cuya tónica está en las cuerdas *cuarta, quinta y sexta*.

EJEMPLO 5.º

Posiciones completas.

	con cejuela.		con ceja.		con cejuela.		con ceja.	
MODO MAYOR.								
	Tónica en 6.ª		Tónica en 5.ª		Tónica en 4.ª			
MODO MENOR.								

315. Las posiciones 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 se diferencian en que las cuerdas, que en las posiciones 1.ª 3.ª y 5.ª suenan al aire, en las otras estan pisadas con el primer dedo, haciendo este el oficio de la cejuela. De aqui resulta una observacion importante, y es que, excepto los tres acordes completos con cuerdas al aire del ejemplo 5.º todos los demas pertenecientes á las doce tónicas ó semitonos que comprende la escala, se hacen con el mismo orden de dedos que los dichos de ceja, aunque en diferentes trastes.

316 Doy el nombre de posiciones *medias* á dos, porque no se puede formar en ellas el acorde perfecto *completo*, sino con inversion en alguna de sus voces ó sin 3.ª

EJEMPLO 6.

Posiciones medias.

MODO MAYOR

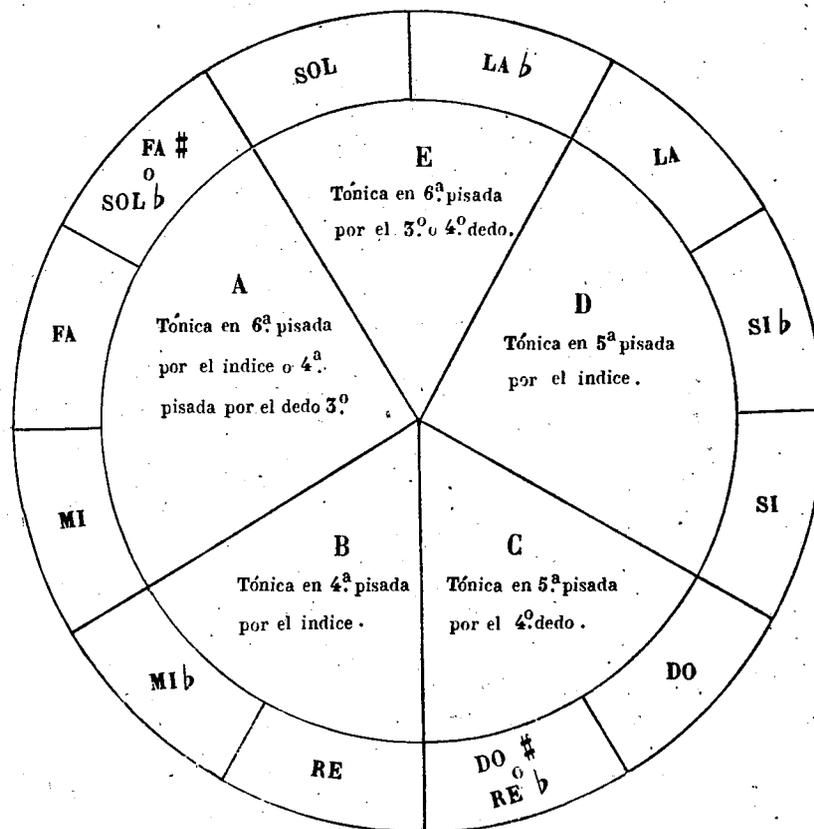
MODO MENOR

Tónica en 5ª

Tónica en 4ª

317 Llamo A, á la posicion *completa* tónica en 4ª: B, á la posicion *media* tónica en 4ª: C, á la posicion *completa* tónica en 5ª: D, á la posicion *media* tónica en 5ª: E, á la posicion *completa* tónica en 6ª. En el círculo siguiente se vé el orden con que se suceden las cinco posiciones en cada tono, buscandolas de izquierda á derecha por sus respectivas letras en orden alfabético. La 1ª posicion de un tono es el sitio en que se puede formar el acorde perfecto de su tónica mas cerca de la cejuela. Esta 1ª posicion puede ser *completa* ó *media*. En el tono de *fa*, por ejemplo, su 1ª posicion es A, porque se forma el acorde perfecto *completo* de esta tónica en los tres primeros trastes: su 2ª posicion es B, su 3ª es C, & (véase el círculo). La 1ª posicion de *mi* ♭ es B, que es *media*: siguen despues C, D, E, A: esta última se forma en los trastes 13. 12 y 11.

POSICIONES.

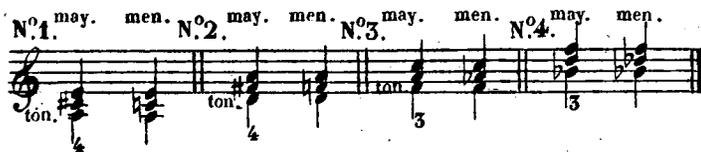


ARTICULO III.

Diferentes maneras de practicar el acorde perfecto en la guitarra.

318 El acorde perfecto mayor y menor se ejecuta en la guitarra en tres cuerdas consecutivas sean las que quiera (ejº 7). Los mas usuales son los de los números 3 y 4.

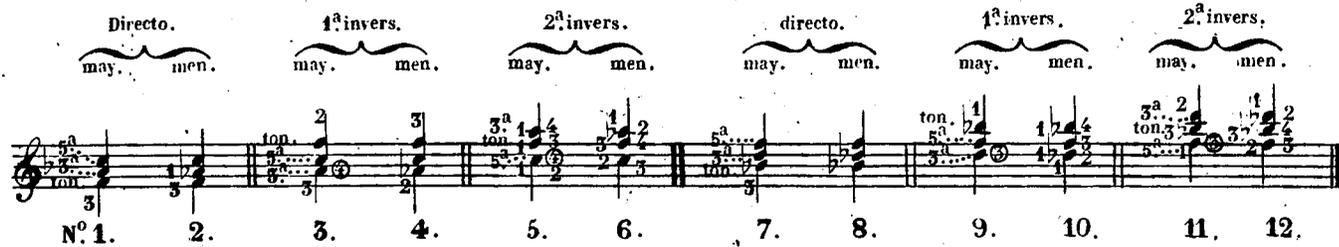
EJEMPLO 7.



319 El acorde perfecto directo y sus dos inversiones se pueden ejecutar en unas mismas tres cuerdas (ejº 8 y 9). Se ha de tener presente el lugar que ocupan en cada acorde las notas 1ª, 3ª y 5ª.

Nota. Los números colocados verticalmente al lado de las notas, indican los diferentes dedos de cada acorde.

EJEMPLO 8.



320 Tambien se pueden ejecutar estos acordes, espaciando mas sus notas (ejº 9).

EJEMPLO 9.



Por una operacion semejante á la practicada en los ejemplos 8 y 9 se pueden ejecutar los mismos acordes en cualquier tono que tenga su tónica en las cuerdas cuarta y quinta.

321 Los acordes espaciados del ejemplo 9 pueden constar de 4 notas, añadiendoles la 8ª de alguna de las tres de que constan (ejº 10).

EJEMPLO 10.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff contains measures 25 through 32. It is divided into four groups of two measures each. The first group (measures 25-26) is labeled 'directo.' with 'may.' (mayor) and 'men.' (menor) dynamics. The second group (measures 27-28) is labeled '1ª invers.' (1st inversion) with 'may.' and 'men.' dynamics. The third group (measures 29-30) is labeled '2ª invers.' (2nd inversion) with 'may.' and 'men.' dynamics. The fourth group (measures 31-32) is labeled 'directo.' with 'may.' and 'men.' dynamics. The second staff contains measures 33 through 38. The first group (measures 33-34) is labeled '1ª invers.' with 'may.' and 'men.' dynamics. The second group (measures 35-36) is labeled '2ª invers.' with 'may.' and 'men.' dynamics. The third group (measures 37-38) is labeled 'directo.' with 'may.' and 'men.' dynamics. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Conviene conocer bien estas diferentes localidades del acorde perfecto, porque en él resuelven *por último* los acordes *disonantes*. (Capítulo 3º).

Para asegurarse en la práctica del acorde perfecto, se pueden estudiar ahora los problemas del artículo II capítulo 3º.

CAPITULO III.

MANERA DE FORMAR EN LA GUITARRA LOS ACORDES DISONTES MAS USUALES

322 Los acordes son *consonantes* ó *disonantes*. No hay mas acorde consonante que el *perfecto mayor* y *menor* (§ 311): todos los demas que se usan en la música son *disonantes*.

323 El acorde disonante no puede existir por sí solo: sus notas pueden pasar á otro acorde tambien disonante, pero finalmente las de este han de resolver en el acorde perfecto.

ARTICULO I.

Acorde de 7ª de dominante.

324 Este es un acorde perfecto mayor que se forma sobre la dominante (§ 298) de un tono, al cual se agrega la 7ª menor de la dominante v. g.

A single staff of musical notation showing a chord. The notes are G, B, D, and F. The chord is labeled '7ª men.' and 'dom.' below the staff.

Es el acorde de que mas uso se hace en la música, como que antecede *inmediatamente* al acorde perfecto final.

325 Las notas del acorde *directo* de dominante tienen tres inversiones (ejº 12).

A single staff of musical notation showing a chord. The notes are G, B, D, and F. The chord is labeled 'Ejemplo 11 7ª menor' and 'dom.' below the staff.

EJEMPLO 12.

La nota mas grave de estos acordes está en la cuerda *cuarta*.

directo. 1ª inv. 2ª inv. 3ª inv.

Paula 1ª

dom. 7ª men.

3ª may. 5ª y 7ª menor. 3ª men. 5ª men. 6ª men. 3ª men. 4ª men. 6ª may. 2ª may. 4ª may. 6ª may.

En la guitarra es mui difícil ejecutar estos cuatro acordes segun se ven escritos en la pauta 1ª; pero se forman cómodamente con el dedeo que se ve en la pauta 2ª.

La misma 3ª inv. en version una 8ª baja

directo. resol. 1ª inv. resol. 2ª inv. resol. 3ª inv. resol.

may. men. may. men. may. men. may. men.

a b c d

Paula 2ª

dom. 7ª men.

3ª may. 5ª y 7ª menor. 3ª men. 5ª men. 6ª men. 3ª men. 4ª men. 6ª may. 2ª may. 4ª may. 6ª may.

EJEMPLO 13.

La nota mas grave de los acordes de dominante está en la cuerda *quinta*

directo. 1ª inv. 2ª inv. 3ª inv.

Paula 1ª

dom. 7ª men.

3ª may. 5ª y 7ª menor. 3ª men. 5ª men. 6ª men. 3ª men. 4ª men. 6ª may. 2ª may. 4ª may. 6ª may.

Ejecucion de ellos en la guitarra.

La misma 3ª inv. en una 8ª baja.

directo. resol. 1ª inv. resol. 2ª inv. resol. 3ª inv. resol.

may. men. may. men. may. men. may. men.

e f g h

Paula 2ª

dom. 7ª men.

3ª may. 5ª y 7ª menor. 3ª men. 5ª men. 6ª men. 3ª men. 4ª men. 6ª may. 2ª may. 4ª may. 6ª may.

326 Nótese: 1º que en cada uno de los acordes de dominante de la 2ª pauta (ej. 12 y 13) hay una *disonancia* señalada con un semicírculo, la cual resuelve al tenor del ej. 3º en un intervalo consonante, que forma parte del acorde perfecto de su tónica: 2º que el acorde de dominante puede resolver en el modo mayor ó menor de su tónica.

Con el orden de dedos determinado en los ejemplos 12 y 13 se puede ejecutar el acorde de *dir.* de dominante y sus resoluciones sin mover la mano izquierda de un sitio. En este caso la dominante de cada uno de estos acordes pertenecerá á diferente tónica.

327 En los ejemplos siguientes las letras a, b, c &, puestas cerca de un acorde,

hacen referencia á los acordes de los ejemplos 12 y 13 que tienen las mismas letras. Los guarismos 1. 2. 3. &, se refieren á sus semejantes puestos debajo de los acordes. en los ejemplos 8° 9° y 10°.

EJEMPLO 14.

328 Formado un acorde de dominante, directo ó inverso, en cualquier parage del diapason de la guitarra, se encontrarán facilmente los otros tres acordes si se observa: 1º, que nota está en el bajo, si es la 1ª ó dominante, la 3ª, 5ª, ó 7ª: 2º, conociendo las otras tres notas del ac. de domin., para ponerlas en el bajo á su vez: 3º subiendo el intervalo de 3ª que média de una nota de estas á su inmediata, para formar sobre ella el acorde correspondiente en las mismas cuerdas ó en las inmediatas mas bajas ó mas altas; v. g. fórmese la 3ª inversion. del ac. de la domin. *do* que es *si b, mi, sol do* (ejº 15 letª d): Despues de formado este acorde al tenor de la letra *d* del ejemplo 12, se busca la 5ª *sol* en la misma cuerda cuarta, bajando una 3ª menor desde la 7ª y se forma el acorde letª *c* (ejº id): luego se busca la 3ª *mi* en la misma cuerda, bajando la 5ª *sol* una 3ª menor, y se forma el ac. letª *b* (ejº id). Por último se forma el acorde sobre la dominante letª *a* (ejº id), habiendo buscado esta en la cuerda inmediata mas baja desde la 3ª *mi*. Suponiendo que el acorde dado es el de la domin. de *sol* directo, que es *re fa # la do* (ejº 15 letª a), se busca la 3ª *fa #* en la cuerda inmediata mas alta, habiendo formado una 3ª mayor desde la domin. *re*, y alli se hace el ac. letª *b*: se busca luego la 5ª *la*, que es una 3ª menor desde *fa #* y se forma el ac. letª *c*, y por último se sube una 3ª menor desde *la* para encontrar la 7ª menor *do*, y alli se forma el ac. letª *d*. De modo, que si el ac. dado tiene la 7ª en el bajo (3ª inversion) se han de buscar los tres restantes bajando á la 5ª, luego á la 3ª y despues á la dominante. Si el ac. dado es el *directo*, se buscan los otros tres subiendo sucesivamente á la 3ª 5ª y 7ª, valiendose para estas notas de la cuerda mas alta ó mas baja que en la que se hizo el acorde dado.

EJEMPLO 15.

En el ej. 15 hai que notar: 1.º que un mismo acorde está hecho en distintos equis. nos: 2.º que en el ac. directo de domin. y en la 1.ª inversion se encuentran el ac. perfecto *directo* y sus dos inversiones notados con los números 13. 15. 21 y 23 del ejemplo 9. con una corta diferencia en este último.

329 Ademas de la resolucion que hace el acorde de dominante en el de su tónica. (ej. 12 y 13), que es la natural, hace otras varias resoluciones. Vamos á exponer aqui algunas. Al ejecutarlas, se ha de poner la atencion en el lugar que ocupa la dominante en cada acorde, á fin de hacer que suba el tono ó semitono que debe para ser tónica ó 3.ª, arreglando las demas notas de manera que formen el acorde perfecto directo ó inverso al tenor de los ejemplos 8 y 9.

Las resoluciones siguientes se pueden aplicar con corta diferencia en el dedeo al ac. de dominante dir. y sus inversiones con la nota grave en la cuerda *quinta*.

330 Resolucion subiendo la dominante un semitono á ser tónica mayor.

EJEMPLO 16.

331 Resolucion subiendo la dominante un tono á ser tónica menor.

EJEMPLO 17.

332 Resolucion subiendo la domin. un tono á 3.ª de tónica mayor.

EJEMPLO 18.

333 Resolución subiendo la dominante un semitono á 3ª de tónica menor.

EJEMPLO 19.

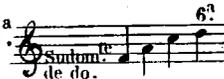
334 Resolución subiendo la dominante un semitono á 3ª de tónica mayor.

EJEMPLO 20.

335 Resolución subiendo la dominante un semitono á sensible de 7ª diminuta. (Véase 341 y siguientes hasta el 343).

EJEMPLO 21.

Acorde de subdominante

336 El acorde de subdominante es un acorde perfecto, que se forma sobre la subdominante (298) de un tono, agregándole en lo agudo un intervalo de 2ª. . Hace su resolución en la 2ª inversión del acorde de su tónica (ejº 22 nº 1), ó en el acorde directo de la dominante de su tónica (nº 2).

EJEMPLO 22.

337 El acorde de subdominante tiene la propiedad de que se pueden alterar dos de sus notas subiéndolas un semitono, para resolver con mas elegancia en la 2ª inversión del acorde perfecto de su tónica (ejº 23 señal ⊕) El dedeo que resulta en este caso es igual al de 7ª diminuta. (Véase el 342).

EJEMPLO 23.

ac. directo el mismo con 1ª inv. id con do_ 2ª inv. id con do_ 3ª inv. id con do_
 de subd⁶ de subd. doble alterac^{on} res. de subd. ble alter^{on} res. de subd. ble alter^{on} res. de subd. ble alter^{on} res.

38

Acorde de sexta aumentada.

338 Este es un acorde perfecto mayor, al cual se agrega la 6ª aumentada de la nota fundamental Se ejecuta con el mismo dedeo que el acorde directo *a* y *e* de dominante (ej^o 12 y 13). Al resolver la 6ª aumentada sube un semitono á tónica. Regularmente se usa con la fundamental en el bajo, como se vé en el siguiente.

EJEMPLO 24.

dedeo del ac. de 6ª aumentada. dedeo del ac. de 7ª de domin. dir. ac. de 6ª aumentada. Resolución mayor. menor.

339 Repárese, que aun cuando el dedeo del ac. de 6ª aumentada (ej^o 24 señal +) es el mismo que el de 7ª de domin. (ej^o id señal #), el modo de estar escritos estos dos acordes es diferente. En la guitarra á cada traste corresponde un solo sonido, que puede estar escrito con # ó con b. Esta substitucion de una nota con # por otra con b, constituye lo que se llama *enarmónico*, y se llaman *transiciones enarmónicas* los acordes escritos con esta substitucion.

340 Tambien se coloca este acorde sobre la 6ª nota de una escala, y entonces resuelve en la 2ª inversion del acorde perfecto mayor, subiendo la 6ª aumentada un semitono á ser 5ª: en este caso, el dedeo del acorde es semejante al de 7ª diminuta (ej^o 341).

EJEMPLO 25.

ac. de 6ª aumentada. 2ª inv^{on} del ac. de domi. n^o dir. resol.
 ac. perf. n^o dir. resol.

6ª aumentada. 6ª nota de sol. 7ª dom.

Acorde de 7ª diminuta.

341 Este acorde se compone de tres 3ªs menores. Se forma sobre la sensible del modo

menor, y resuelve *naturalmente* en su tónica menor.

Tiene 3 inversiones como el ac. de 7ª de domin., las cuales se ejecutan del modo que se vé en el ejº 26 nº 1.

342 El acorde de 7ª diminuta puede resolver de cuatro maneras diferentes, tomando por sensible cada una de las 4 notas de que se compone y siempre en modo menor.

EJEMPLO 26.

343 En el ejemplo 27 se ven ejecutadas estas 4 diferentes resoluciones del ac. de 7ª diminuta *sin mover la mano* de un sitio. Cada acorde está escrito segun requiere el tono á quien corresponde la sensible.

EJEMPLO 27.

Obsérvese: 1º, el ac. de 7ª diminuta *directo* y *sus inversiones* del ejº 26 nº 1. se ejecutan en la guitarra con un mismo orden de dedos: 2º en las 4 resoluciones de este ac. del ejº 27, el orden de dedos es el mismo que en la resolución de las tres inversiones de este ac. del ejº 26.

Acorde de 9ª

344 Si á un acorde de 7ª se agrega otra 3ª en lo agudo, resultará un acorde de 9ª mayor ó menor, segun sea mayor ó menor la 3ª agregada. Generalmente se forma sobre la dominante. En la guitarra se usa mas bien incompleto y su resolución es como se ve en el ejº 28.

EJEMPLO 28.

345 De lo dicho hasta aqui se deduce: 1.º que el dedeo del acorde perfecto *directo espaciado* (¿ 320, ej.º 9) sirve como de armazon para formar los demas acordes; 2.º que en casi todos los acordes *disonantes* hay un intervalo de 6ª ó de 3ª; 3.º que hay tambien en ellos á lo menos una disonancia; 4.º que los extremos de estos acordes forman regularmente un intervalo de décima mayor ó menor.

EJEMPLO 29.

Los mismos acordes del ej.º anterior ejecutados con la nota grave en la cuerda *quinta*

EJEMPLO 30.

ARTICULO II.

Problemas que se puede proponer el discípulo para asegurarse en la práctica del acorde perfecto.

PROBLEMA 1°.

346. Pisar la cuerda *tercera* en un traste, y á la nota que resulte, darle sucesivamente los tres caracteres de tónica, 3^a y 5^a del acorde perfecto mayor y menor, formando en seguida el acorde correspondiente en tres cuerdas consecutivas, las dos mas agudas que la primera.

EJEMPLO

acorde perf. directo. 1^a inversion. 2^a inversion.

si b may. si b men. sol b may. sol men. mi b may. mi b men.

PROBLEMA 2°.

347. Dár estos mismos caracteres á una nota hecha en la cuerda *cuarta* por una operacion análoga á la del problema 1°. El discípulo se hará cargo del lugar que ocupa cada nota en el acorde.

La nota dada se distinguirá por ser blanca.

EJEMPLO.

En tres cuerdas consecutivas.

directo. 1^a invers. 2^a invers. directo. 1^a invers. 2^a invers.

fa may. fa men. re b may. re men. si b may. si b men. do may. id men. la men. la b may. fa may. fa men.

Los mismos acordes espaciando las tres notas de cada uno.

PROBLEMA 3º

348 Colocar un dedo en la *prima*, y dar á la nota que resulta los mismos tres caracteres de tónica 3ª y 5ª.

EJEMPLO.

En tres cuerdas consecutivas.

1ª invers. 2ª invers. Directo.

la men. la may. fa may. fa # men. re may. re men.

Espaciando las tres notas.

PROBLEMA 4º

349 Colocar un dedo en la cuerda *segunda*, y dar á la nota que resulte los tres caracteres de tónica, 3ª y 5ª en tres cuerdas consecutivas, y tambien espaciando las 3 notas del acorde.

EJEMPLO.

Acorde perf. directo. 1ª inversion.

Mi menor. mi mayor. do mayor. do # menor.

2ª inversion.

la menor. la mayor.

