

COLECCION

DE

ESTUDIOS PARA GUITARRA

POR

D.^o DIONISIO AGUADO.

Propiedad del Autor.

Precio 44 r.^s

MADRID.



En la Imprenta que fue de Fuentenebro. Año de 1820.

GRABADO Y ESTAMPADO POR B. WIRMBS.

Sé halla de venta en casa de Muñoa, Maestro Guitarrero, calle de Majaderitos.

Nota.} En la página 33 hay las equivocaciones siguientes:

En el estudio XII, donde dice, número VII, lea número VI.

En el estudio XIII, donde dice, estudio VIII, lea estudio VII.

La explicación del estudio XIV pertenece al estudio XV, y se de año a aque.

Las gracias interesantes de que es capaz la Guitarra , la sensacion tan grata que causa á las personas de gusto , cuando se toca bien , y el deseo de que se hagan progresos en su conocimiento , son las causas que me han movido á formar esta coleccion de estudios que presento al público. Al principio pensé dar á luz solo los estudios que tienen relacion con la destreza de los dedos de ámbas manos , para que por ellos se pudiese conocer el gran partido que en el dia se saca de la Guitarra , y lo mucho que aun promete este instrumento para lo sucesivo; pero bien luego reflexioné , que era necesario explicar el sistema práctico que yo me he formado , para que aquel á cuyas manos viniesen á parar mis estudios los pudiese tocar segun mi plan. Además , mis ideas sobre la colocacion de la Guitarra , sobre el uso de los dedos de una y otra mano , sobre el conocimiento del diapason &c., no están conformes con las que generalmente corren en el dia ; y aunque acaso podré vivir equivocado , sin embargo era necesario manifestar las circunstancias que se requieren para lograr todo el efecto que yo deseo. Tambien se me previno , que para tocar bien la Guitarra y cualquier otro instrumento es necesario el conocimiento de los principios elementales de la música y la práctica del solféo ; pero si habia de llenar este vacío , tenia que repetir lo mucho que hay escrito sobre esta materia , y estraviarme del objeto que me he propuesto.

Este tratado contiene dos partes principales ó divisiones. La primera está destinada para la descripcion de la Guitarra y sus particulares propiedades. Describo sucintamente el instrumento con el único objeto de fijar los términos del lenguaje , para que pueda entenderse con exactitud toda la doctrina que sucesivamente establezco. La segunda division es solo relativa á la práctica de los estudios contenidos en esta coleccion.

Muy equivocados están los que creen que la Guitarra se deja dominar fácilmente ; para conseguirlo se necesita mucha atencion , aplicacion y constancia , circunstancias que requiere cualquier otro trabajo de mérito. Sin embargo , es necesario confesar que no se han hecho hasta ahora mayores progresos , porque careciendo de un método fijo , cada uno ha caminado en su estudio por distinto rumbo esponiéndose , como ha sucedido , á perder mucho tiempo y á no aprovechar lo que se podia. Con esto no pretendo decir que el que presento ahora es el único método que puede y debe seguirse en el estudio de la Guitarra , pero sí que le considero útil para la esplicacion de mis estudios , y opino que puede servir de mucha utilidad para progresar en este instrumento.

Esta escuela contiene cuarenta y seis estudios. He dado principio por los mas fáciles y progresivamente he continuado hasta los mas difíciles. Cualquiera podrá notar que en ellos se entra muy pronto en dificultades , que pudieran tenerse por demasiado costosas á un principiante. A esto me parece conveniente responder , que si la Guitarra es instrumento que no se deja dominar fácilmente , como he dicho , el que quiera conseguirlo es menester que desde un principio vaya venciendo obstáculos , que superados , proporcionarán la disposicion debida para vencer otros mayores. Este es el único medio de adiestrar las manos , y de ponerlas en disposicion de manifestar lo mucho que se puede egecutar en la Guitarra. No obstante , conozco que con el mismo sistema de escalas y método de dedos pudiera formarse una escuela mas sencilla , pero mas difusa.

Es cosa indudable , que no se encontrarán en estos estudios todos los pasos y posturas po-

²
sibles. Sin embargo, me persuado que bien sabida esta escuela, costará poca dificultad superar los obstáculos que puedan presentarse.

Los mas de mis estudios son cortos, porque pienso que el adelantar no consiste precisamente en que las lecciones sean largas ó cortas, sino en que se egerciten mucho y se lleguen á saber con perfeccion.

En algunos se advertirá que la armonía podia estar mas completa ó mejor manejada; pero confieso que he procurado atender principalmente á llenar el objeto particular de cada estudio, y no siempre he podido combinar las dos circunstancias.

El presente trabajo podrá tenerse como un ensayo sobre una materia poco tratada, para cuya dificultosa empresa siempre he desconfiado de mí mismo. El público tendrá la bondad de disimular mi atrevimiento, si por tal juzga la publicacion de los cortos frutos de mis tareas. Los amantes de la Guitarra, quizá se animarán en adelante á nuevos proyectos mas ventajosos que el mio, en cuyo caso tendré el placer de ver rectificadas ó mejoradas mis ideas en utilidad comun.

PRIMERA DIVISION.

SECCION PRIMERA.

De la Guitarra, y de los requisitos para su manejo.

Descripcion de la
Guitarra.

1 **A** primera vista se advierten en la Guitarra dos partes muy distintas: la primera forma una especie de *caja hueca*, y la otra pegada á esta caja, constituye un *mango* largo y sólido. Supóngase, pues, colocada la Guitarra en una situacion vertical y mirada de lleno por la parte de las cuerdas: verémos que tiene una figura simétrica, á quien una línea vertical divide imaginariamente en dos partes iguales. Segun esto llamo parte derecha á la mitad que está al lado derecho, y nombro izquierda á la mitad opuesta; asímismo llamo parte anterior á la que se mira de frente, y parte posterior á su contraria.

2 En la caja se debe notar: 1.º la *tapa* ó la tabla que tiene un agujero ancho llamado *tarraja* ó *boca* por donde se comunica el aire interior con el exterior del ambiente: 2.º el *punte* ó la pequeña pieza pegada á la tapa, inferior á la boca, que sirve para sujetar las cuerdas: 3.º el *aro derecho*, ó el que se acomoda á la parte lateral de la tapa, formando en su contorno una línea de dos curvaturas, una menor que es la mas alta, y otra mayor que es la mas baja: 4.º el *aro izquierdo*, que es el opuesto al referido, y de igual figura: 5.º el *suelo*, que es la tabla posterior.

3 En el mango tenemos que observar: 1.º la *cabeza* ó parte donde están las clavijas, á las que se sujetan las cuerdas por la estremidad opuesta á la que cada cuerda está asegurada al punte: 2.º el *mástil*, que es el resto del mango estendido desde la cabeza á la caja: 3.º la *cejuela* ó pequeña pieza de madera ó metal colocada entre la cabeza y el mástil, sobre la cual descansan las cuerdas metidas en sus correspondientes muescas.

Trastes. 4 Desde la *cejuela* á la *boca* se estiende una série 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. Cada uno de estos espacios se llama *traste*, y se nombra primero el inmediato á la *cejuela*, su contiguo es el segundo, el que sigue el tercero, cuarto &c. hasta el que está junto á la *boca*. Esta série de trastes es conocida con el nombre de *diapason*, porque en ella se egecuta la escala de voces de que consta la Guitarra.

Cuerdas. 5 Desde el punte á la *cejuela* y á las clavijas, pasando por encima de los trastes se ven

tendidas seis *cuerdas*, que por su orden se llaman, prima, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta, principiando á contar por la parte del aro derecho (2). La cuarta, quinta y sexta se llaman tambien *bordones*. Como la prima debe servir para sonidos mas agudos que la segunda, y esta última mas que la tercera, es claro que la prima deberá ser mucho mas delgada que la tercera, y la segunda de un grueso medio entre las dos. La misma proporcion debe existir entre los bordones con relacion á sus sonidos.

6. Se dice que la Guitarra está encordada *sencilla* cuando cada cuerda de las seis, ó por mejor decir cada orden consta de una sola cuerda; mas si cada orden tiene dos, la Guitarra está encordada *doble*. Por varias razones es preferible encordar la Guitarra sencilla, pero entre ellas, por no ser difuso, presentaré solo dos, á saber: 1.^a es muy difícil que resulten perfectamente unísonas dos cuerdas pisadas en todos los trastes: 2.^a siendo dificultoso dominar una cuerda sola, lo es mucho mas dominar dos á un tiempo con la yema del dedo de la mano izquierda.

7. Como para tocar bien sea tan ventajoso colocar el instrumento del modo mas á propósito, tengo por conveniente manifestar mi opinion sobre este particular, en vista de las diferentes maneras que están puestas en uso. Entre ellas me parece mas ventajosa la siguiente. A la parte exterior del muslo derecho se apoya sobre la silla en que se está sentado la curvatura mayor del aro derecho de la Guitarra (2), y al mismo tiempo el brazo derecho la sujeta por la parte superior de la curvatura mayor del aro opuesto, de modo que con este solo medio quede bastante asegurada con poca necesidad del auxilio de la mano izquierda, que ha de quedar libre para correr sin embarazo por el mástil (3). Este deberá estar mas ó menos elevado en direccion diagonal, bien que la inclinacion mas proporcionada generalmente deberá ser poco mas ó menos la de 45 grados. El brazo izquierdo deberá acercar su codo al cuerpo, y su mano en tal positura que el dedo pulgar coloque su último artejo sobre la parte media y posterior del mástil, quedando de este modo la mano como inclinada y vuelta ácia el cuerpo por su dedo auricular ó pequeño. Esta posicion dará el competente tiro á la mano para llegar fácilmente con su dedo pequeño á pisar las voces graves, cuando pueda ofrecerse. Tambien debe acostumbrarse á esta mano á que tenga sus dedos separados ó bastantemente abiertos, de modo que alcanzando con el dedo pequeño al quinto traste, permanezca ella quieta. La mano derecha caerá junto á la boca (2) siguiendo la misma direccion del brazo, no apoyando de manera alguna ninguno de sus dedos sobre la tapa (2), á fin de que sus movimientos sean mas libres. De este modo el cuerpo conserva una postura tan natural como airosa, y las manos y brazo izquierdo tienen toda la libertad y firmeza que se puede desear. Conservando esta misma postura puede bajarse el brazo derecho ácia el puente, para dar mas fuerza á la voz, ó subirle ácia la boca para disminuirla ó suavizarla.

Colocacion de la Guitarra.

8. El sacar mucho y buen tono á la Guitarra, ha sido un objeto que ha llamado siempre Tono de la Guitarra. mi atencion. Es instrumento de poca voz; pero á mi entender no se le saca generalmente toda la que es posible. Para conseguir esto deben contribuir las dos manos. Así que, la izquierda ha de conducirse con el cuidado de que sus dedos, despues de formar líneas casi paralelas á los trastes, pisen las cuerdas con gran firmeza, y que estén tan arqueados que su última falange venga á caer perpendicularmente sobre la cuerda que se pisa, de manera que el punto en que se apoyen sea su misma punta. Estos pueden hacer mucha fuerza por la accion del dedo pulgar, que comprime el mástil por su parte posterior. Con este cuidado no se impide la vibracion que pueden tener las cuerdas inmediatas. He dicho que los dedos deben estar arqueados, no la mano, que haria si lo estuviese mala figura, y por muy arqueada impediria la fuerza de los dedos. La derecha debe herir las cuerdas con fuerza y nunca con aspereza, acostumbrándose á ello en los principios, sin perjuicio de herirlas con mas suavidad en los casos que lo requiera la música. Tambien debe hacerse que los dedos de esta mano adquieran grandes movimientos al pulsar las cuerdas.

9 Los guitarristas no están conformes sobre si se debe tocar con uñas ó sin ellas. Por mi parte soy de dictámen que para sacar mas y mejor tono conviene tocar con uñas, pero con las condiciones siguientes: 1.^a que han de ser flexibles, es decir, ni muy blandas ni muy duras: las primeras producen un tono débil, y las últimas áspero: 2.^a se han de usar pulsando las cuerdas algo diagonalmente ácia adelante (segun la postura que ántes indiqué para la mano), tendiendo el dedo que las hiere cuanto sea compatible con la fuerza que se ha de emplear, no agarrándolas, sino haciendo que se deslice la cuerda por lo interior de la uña, *habiendo primero tocado en la yema* (acaso en esto estriva que haya pocos, que hieran bien, teniendo uña): 3.^o para que esto se consiga deberán tener las uñas una longitud proporcionada, pues las muy largas impiden la agilidad, y las muy cortas no dan lugar á suavizar el sonido por medio de aquel desliz. Me decido por esta opinion en virtud de que, como he dicho ántes, la Guitarra es instrumento de poca voz. No se me oculta que habrá muchas personas que no quieran ó no se acomoden á llevar uñas largas, y aun á tocar con ellas; pero por mas fundamento que pueda tener este modo de pensar, no por eso dejará de ser conforme á mi experiencia propia, que con las uñas, usadas del modo indicado, se saca mas y mejor tono.

Vibracionsostenida. 10 Una de las principales bellezas de la Guitarra, cuya práctica se debe á Don Fernando Sor, consiste en sostener una, dos ó mas voces, miéntras que otra canta. Para esto es menester que los dedos de la mano izquierda permanezcan sobre el punto de la cuerda todo el tiempo que requiera la duracion del sonido. En consecuencia, el dicho sonido será el resultado de la firmeza y permanencia de los dedos de la izquierda sobre el punto pisado, y de la fuerza con que le haya pulsado la derecha. Generalmente hablando, en toda voz deberán permanecer los dedos de la izquierda pisando la cuerda tanto tiempo como es el valor de la nota que se quiera espresar. De aquí se colige fácilmente que si se quiere apagar cualquier sonido, bastará levantar el dedo de la izquierda que ayuda á producirle.

11 Ultimamente, se debe tener entendido que si los dedos de la derecha no se acostumbran á herir las cuerdas con fuerza y sin aspereza, por mas que la izquierda esté bien dispuesta, el tono que resulte nunca será ni claro ni brillante, ni tampoco aquella mano podrá modificar los sonidos de manera, que aun queriendo hacerlos pianos y suaves, sean claros.

12 Los dedos deben hacerse independientes en sus movimientos, es decir, que se tenga el mayor cuidado en que se mueva solo aquel que sea necesario: en varios estudios hay pasos con que podrá esto conseguirse.

Uso de dedos, diferente en cada mano. 13 En todos ellos me propongo el sistema de tocar con los cuatro dedos de la derecha, pulgar, índice, medio y anular. Para su aplicacion particular esplicaré despues el método que se debe observar. En la mano izquierda hago uso de otros cuatro dedos, á saber, índice, medio, anular y auricular ó pequeño.

SECCION II.

De las propiedades de la Guitarra como instrumento músico.

14 Hemos dicho (5) que las cuerdas de la Guitarra se llaman, prima, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta. Esta última es la que tiene el sonido mas grave, y sonadas al aire resulta lo siguiente:

Sesta es.	MI
Quinta	LA cuarta de MI (*)
Cuarta.	RE cuarta de LA
Tercera	Sol cuarta de RE
Segunda.	Si tercera de Sol
Prima.	mi cuarta de Si

De aquí salen dos consecuencias: 1.^a del sonido de la sexta al de la prima, ámbas al aire, hay dos octavas: 2.^a todas las cuerdas están templadas en cuartas menos la segunda, que con relacion á la tercera está en tercera.

15 Supóngase, pues ahora, que sonamos una cuerda cualquiera al aire, despues la sonamos pisada en el primer traste, luego en el segundo, sucesivamente en el tercero, cuarto, quinto &c. hasta el último; resultará por cada traste un semitono mas ácia lo agudo, y si se hiciese esto á la inversa saldría un semitono mas ácia lo grave.

16 De aquí es facil conocer cual es el diapason de la Guitarra, y para el debido conocimiento véase la escala cromática de ascenso (Lámina 1.^a), donde se representan todos los sonidos de que consta el diapason de este instrumento por semitonos. Nótese allí la division que se usa hoy dia para distinguir los sonidos por octavas.

17 Al formar esta escala solamente la prima se ha pisado en cada uno de todos los trastes. Ninguna de las demás ha pasado del cuarto traste, y la tercera solo ha llegado al tercero. La razon de esto es, porque pisando la sexta en el quinto traste, la voz que resulta es igual á la que tiene la cuerda quinta al aire. En efecto, de *MI* á *LA* hay cinco semitonos de distancia. Pisada la quinta en quinto traste, su voz es tambien igual á la cuerda cuarta al aire: ésta en quinto traste igual á la tercera al aire: la tercera en cuarto traste igual con la segunda al aire, y ésta en quinto traste es igual en sonido á la prima al aire. Estos sonidos iguales se llaman *unisonos*, porque aunque distintos en su calidad á causa del diferente grueso de las cuerdas, tienen realmente un mismo idéntico grado respecto de lo grave ó de lo agudo.

18 De aquí nace inmediatamente una consecuencia, y es que la sexta pisada en séptimo traste será unísona con la quinta en segundo, y la cuarta en sexto traste unísona con la tercera en primero: ó de otro modo, el *Fa* agudo, que es la prima pisada en primer traste es unísono: 1.^o con la voz de la segunda en sexto traste: 2.^o con la voz de la tercera en décimo traste: 3.^o con la de la cuarta en décimoquinto traste. Respectivamente sucede esto mismo en la mayor parte de las demás voces.

(*) Llámense segunda, tercera, cuarta &c. aquellas voces musicales que se suceden una á otra, pero con referencia á una misma voz primera ó tónica; v. gr. en la escala *LA, SI, DO, RE, MI, FA, SOL, La*: el *LA* es la primera ó tónica, *SI* su segunda, *DO* su tercera, *RE* su cuarta, *MI* su quinta, *FA* su sexta, *SOL* su séptima y *La* su octava. Estas distancias de una voz á otra de la escala se llaman intervalos, que constan unos de un tono y otros de un semitono.

19 De esta proceden varias consecuencias, que con relacion á los unísonos son otras tantas reglas generales:

Primera. Todo sonido tiene un unísono en su cuerda inmediata mas grave ó baja, pisada ésta cinco trastes mas ácia la boca. Por egemplo el *Fa* en la prima y en la segunda.

Segunda. Toda cuerda pisada del quinto traste inclusive ácia arriba (*) tiene un unísono en la cuerda mas alta ó aguda pisada cinco trastes ácia la cejuela, v. gr. el dicho *Fa* en la cuerda cuarta, y el mismo en la tercera.

Tercera. De estas dos reglas se exceptúan los unísonos de la segunda y la tercera, pues estas dos cuerdas guardan recíprocamente la relacion de diferencia de cuatro trastes, v. gr. el *Fa* en la segunda y en la tercera.

Cuarta. Si en vez de buscar los unísonos en la cuerda inmediata se quieren hallar en la alterna, por egemplo los de la prima en la tercera, se deberá acortar la estension de la tercera tantos trastes como suman las dos distancias relativas, que hay de la prima á la segunda, y de ésta á la tercera: véase lo que sucede con el *Fa* en la prima y el mismo en la tercera. Esta misma regla se verifica á la inversa á semejanza de la regla segunda respecto de la primera.

Quinta. Ultimamente, cualquier unísono podrá encontrarse en otra cuerda mas distante que la alterna, siempre que se sume el número de distancias que existen relativamente entre las dos enunciadas cuerdas.

20 Siguiendo estas reglas se encontrarán los unísonos de la prima en la segunda, tercera y cuarta; los de la segunda en la tercera, cuarta y quinta; los de la tercera en la cuarta, quinta y sesta, y al contrario.

21 Por lo mismo es fácil de templar la Guitarra, buscando los unísonos, porque puesta la sesta en una tension regular resulta lo siguiente:

<i>Cuerda</i>	<i>Pisada en el traste</i>	<i>Dá el sonido de la cuerda.</i>	
6. ^a	5. ^o	5. ^a	} <i>al aire.</i>
5. ^a	5. ^o	4. ^a	
4. ^a	5. ^o	3. ^a	
3. ^a	4. ^o	2. ^a	
2. ^a	5. ^o	1. ^a	

Uso de la llave de Sol.

22 La escala de las voces la he pintado usando de la llave de Sol únicamente. Aunque conozco mas propio el escribir con las dos llaves de *Do* en tercera, y de *Fa* en cuarta, como lo ha hecho el Señor Sor, por razon del grueso y longitud de las cuerdas de la Guitarra; no obstante procedo de este modo, ya porque, considerándose aquí la Guitarra á solo, resulta de él la ventaja de la claridad, ya tambien porque solamente con la llave de Sol se representa con comodidad la música de estos estudios.

23 Las Escalas y los Modos se forman segun prescriben las reglas de la música, pero como en la Guitarra puede ser la tónica un punto natural ó unísono, de aquí es que una escala de una octava de un mismo grado, puede espresarse en diferentes trastes y bajo distintas posturas.

Armonía. 24 Las posturas no pueden conocerse sin tener ántes una idea de lo que es *armonía*. Por esta se entiende una combinacion de sonidos, agradable al oido. Si con estos sonidos se forma el canto de una sola voz, la armonía es *sucesiva*. Pero cualquiera combinacion de cuerdas armónicas, que todas suenan á un mismo tiempo, forman la armonía *simultánea*, que es lo que se llama *postura*. Hablarémos ahora de esta última con el nombre solo de armonía. Se

(*) *Las palabras arriba y abajo deben entenderse relativamente á lo agudo y grave de las voces de la escala, y no respecto á subir y bajar la mano izquierda.*

dice que hay armonía perfecta cuando los sonidos que se juntan son primera, tercera, quinta y octava: por ejemplo en el modo mayor de *Do*

la armonía de la primera ó tónica será Do Mi Sol do.

la armonía de la cuarta. Fa La do fa.

la armonía de la quinta. Sol Si re sol.

Cuando alguna de las voces de una armonía se convierte en su octava, se dice que hay *traste* de la armonía.

25 Partiendo de este principio es fácil entender la formación de los Tonos con posturas. Formación de los
Hágase primero la armonía de la primera, luego la de la cuarta, después la de la quinta, tonos con posturas.
y vuélvase á la de la primera.

26 En la Guitarra hay necesidad las mas veces de que el dedo índice de la izquierda pise Ceja.
dos ó mas cuerdas en un solo traste, en cuyo caso hace el oficio de la cejuela (3). Este dedo
estendido sobre el traste constituye lo que se llama *ceja*. (*)

27 Relativamente á los dedos de la izquierda se forman las posturas unas con ceja y otras División de postu-
sin ella. (Lámina 32, figura 1.^a y 2.^a). ras.

28 Si sobre una ó mas posturas se forma una armonía sucesiva, en la que las cuerdas se Arpegio.
sigan unas á otras con cierto período uniforme, tenemos lo que se llama *arpeggio*. La Guitarra
es instrumento que permite gran variedad en ellos.

29 Hasta ahora se ha acostumbrado á dividir imaginariamente el diapason de la Guitarra
en manos. Se llamaba primera mano desde la cejuela hasta el quinto traste: segunda mano
desde el quinto al décimo: tercera mano desde el décimo al décimo quinto &c. Yo he adoptado
otra división, que es relativa á los Tonos y no á los trastes. Daré una idea de ella.

30 El fundamento de mi sistema estriba en la formación de *tres posturas* de armonía per- Disposiciones.
fecta con la *primera* de cada tono, una con la *tónica* en la cuerda *sesta*: otra con la *tónica* en
la cuerda *quinta*, y otra con la *tónica* en la cuerda *cuarta*. (Lámina 32, figura 3.^a y 4.^a y
Lámina 33, figura 6.^a y 7.^a). A estas posturas llamo *disposiciones*. Para el uso de ellas observo las
reglas siguientes.

Primera. Las disposiciones de cada tono quedan determinadas por la postura de armonía
perfecta de su primera con la tónica en una de dichas cuerdas.

Segunda. La postura de la tónica debe ser de armonía perfecta, constanding de *primera*,
tercera, *quinta* y *octava*.

Tercera. Como la tercera del modo es la que le caracteriza propiamente de mayor ó menor,
no se tomará por disposición aquel parage, donde no puedan verificarse las dos posturas de
mayor y menor.

Cuarta. Las posturas de armonía perfecta necesitan de cuatro cuerdas; por lo mismo unas
tendrán la tónica en la cuerda *sesta*, otras en la *quinta*, y otras en la *cuarta*.

Quinta. La postura de armonía perfecta, cuya tónica esté mas inmediata á la cejuela, cons-
tituye la *primera disposición* del tono (siempre que se verifique la regla 3.^a): la *segunda*
disposición será la inmediata á ésta, y la *tercera* la que sigue.

Sesta. Las posturas fundamentales de este sistema son la de *Sol*, cuya tónica está en la cuer-
da *sesta*; la de *Do* tónica en la quinta, y la de *Mi* tónica en la cuarta, para lo cual debe tenerse
presente lo dicho en el número 27, pues el fundamento de estas posturas estriba en su figura.

Séptima. Las posturas de *Sol*, *Do*, *Mi*, modo mayor dan el fundamento de los demás modos
mayores, así como las posturas modo menor de los dichos *Sol*, *Do*, *Mi*, forman la norma de
los modos menores.

(*) En la explicación del uso de los dedos de la mano derecha (estudio 3.^o) se dirá el
modo de usar de la ceja.

Octava. He dicho que las referidas posturas forman la norma de los Tonos y las disposiciones, porque en efecto, los Tonos, cuya *primera disposicion* se forma semejante á la postura de Sol, tónica en la cuerda sesta, tiene la *segunda disposicion* en la postura semejante á la de Mi tónica en la cuarta, y la *tercera* á la de Do tónica en la quinta. Con esta misma semejanza de posturas, si la *primera disposicion* de un Tono es tónica en quinta; la *segunda* será tónica en sesta, y la *tercera* tónica en cuarta. Así mismo siendo la *primera disposicion* tónica en cuarta, la *segunda* será tónica en quinta, y la *tercera* tónica en sesta. La *cuarta disposicion* en los tonos que la admiten es siempre semejante á la *primera*.

Novena. Si consideramos las tres posturas indicadas, veremos que en ellas suenan cuerdas al aire, porque son posturas sin ceja; pero si cada una de estas posturas la adelantamos un traste para formar el Modo un semitono mas alto, resultará: 1.º que tendremos necesidad de la ceja, para suplir con ella á la cejuela: 2.º quedando empleado el dedo índice en la formacion de la ceja, quedará trastornado el orden de los demás; pero si observamos que la ceja solo sirve para suplir á la cejuela, por mas que quede trastornado el orden de los dedos en la formacion material de la postura, con todo se conserva la esencia de la figura de ella. Y por otra parte queda conservado el mismo idéntico orden de distancias con relacion á las cuerdas. Por manera, que la diferencia consiste solo en la posicion de los dedos, y de ninguna manera existe con respecto á las cuerdas. Para esto se hizo la division de posturas (27).

Décima. Así que, todas las disposiciones del diapason quedarán formadas por las posturas con ceja, semejantes á las tres de Sol, Do, Mi, escepto las primeras de estos tres Tonos, porque en ellas existe la cejuela de la Guitarra, y por lo mismo no hay necesidad de ceja.

Undécima. Toda disposicion alcanza cuando ménos dos octavas. Estas se egecutan en las disposiciones tónica en sesta y tónica en cuarta sin mover el dedo de la ceja; pero en la que tiene la tónica en quinta se necesita de una postura media para alcanzarla.

Duodécima. Por consiguiente el asiento de la tónica y el alcance hasta las dos octavas señalan los límites de la disposicion.

Decimatercia. Hay dos Tonos, que son *Fa* sostenido y *Si* natural, los cuales tienen su primera disposicion irregular (Lámina 32, figura, 5.^a y Lámina 33, figura 8.^a), y por lo mismo su cuarta disposicion no tiene semejanza con la primera. Las otras disposiciones se forman regularmente segun lo establecido hasta aquí, pero la primera se presenta con postura de primera, tercera y octava, lo mismo en el modo mayor que en el menor: esta postura ademas es de una figura peculiar de los dos Tonos. Parece, á primera vista, que esta no debería llamarse disposicion, segun lo que se estableció en la regla segunda; pero he tenido dos razones para llamarla así: la una que con la misma tónica se puede formar el modo mayor y el menor, segun la regla tercera; y la otra, que aunque la postura no es de armonía perfecta, contiene sin embargo la tercera, que es la voz esencial para caracterizar el modo.

31 Formada la postura es bien fácil hacer escalas de una octava sin salir de los límites de ella y sin mover la ceja, cuyas escalas son siempre uniformes segun la cuerda en que se halla la tónica.

32 Para tener una idea exacta de cuanto he dicho sobre las disposiciones, es necesario ver las láminas 32 y 33, que contienen una especie de bosquejo de este sistema, cuyas reglas fundamentales acabo de dar, y que acaso podrá ser algun dia el objeto de una segunda parte de estos estudios.

33 Puesto que van señaladas las posturas y escalas de las disposiciones reducidas á dos formas en el modo mayor y otras dos en el modo menor, indico tambien en la lámina 34 la formacion de los Tonos con posturas en las mismas disposiciones.

SEGUNDA DIVISION.

9

De la práctica de los estudios.

34 Si la armonía consiste en la proporción y conformidad de los sonidos sucesivos ó simultáneos, es claro que será objeto del compositor reglar las leyes, por las cuales se deben combinar los sonidos, lo mismo que la razón del mecanismo armónico de una pieza. Pero la sensación agradable que ocasionan los sonidos, con la cual afectan nuestro espíritu y conmueven el corazón, esta que se llama *Melodia* puede ser, ó bien un efecto inseparable de la combinación de los sonidos musicales, y en este caso se llama natural, ó bien una consecuencia de los diversos grados de suavidad y fuerza que se dá á algunos sonidos, para escitar el ánimo del que oye. Esta última constituye la melodía expresiva ó dígase expresión. Todo el arte del ejecutor de una pieza de música debe dirigirse á formar los sonidos con la correspondiente exactitud y á darles una expresión tal, que pasando más allá del imperio de los sentidos, esciten en el alma sentimientos diversos. Para conseguir esta cualidad tan recomendable en un músico es necesario oír mucho y con grande atención á profesores de mérito, dotados de una alma sentimental, cualquiera que sea el instrumento en el que expresen sus delicados sentimientos en la música.

35 Apenas pasa del quinto traste ninguna de las primeras lecciones, con la mira de que la mayor atención recaiga sobre el movimiento de los dedos, y no del de la mano, la que será fácil conducir con agilidad á cualquier parte del mástil, después del competente ejercicio de sus dedos.

36 Los de la izquierda quedan indicados por los números que van debajo, encima ó al lado de las notas, á saber: el 1 representa el dedo *índice*, el 2 el *medio*, el 3 el *anular*, y el 4 el *pequeño*.

37 La *C* que se ve encima de algunos compases significa que se ha de hacer *ceja*: el número que está inmediato á la *C* declara el *traste* donde se hace ésta, y los *puntillos* que siguen sirven para que no se quite la ceja hasta que estos se hayan concluido.

38 Pongo primeramente las escalas del modo mayor y menor de Sol, Do, Mi, que son Escalas primitivas y derivadas. las primitivas, y luego siguen las escalas del modo mayor y menor de La bemol, Re bemol y Fa natural, que son derivadas de aquellas, y á cuya imitación se pueden seguir formando escalas en todo el diapason de la Guitarra.

39 Para aprovechar en estos estudios, además de todo cuanto llevo referido con respecto Método de estudio á la colocación de ambas manos y á las disposiciones, convendrá observar lo siguiente.

Primero. Se estudiarán por el orden con que están numerados.

Segundo. No se pasará á otro sin saber bien el anterior que se estudie, cuidando con el mayor esmero de que cada sonido tenga toda la precisa duración ó valor de la nota, manteniendo quietos y firmes los dedos con que se pisa.

Tercero. En algunos estudios no he puesto el aire que deben llevar, porque este debe ser el que esté al alcance de las facultades de quien toca. Por lo mismo, el mayor mérito en ellos consiste en tocarlos á un aire vivo, con tal que sea bien.

Cuarto. Bien sabidas dichas escalas mayores y menores se duplicará el cuidado al llegar á las de terceras (estudio 1.º) por la dificultad mayor en sostener los sonidos por parte de la izquierda, mientras que la derecha debe ejecutarlos con igualdad de fuerza y de tiempo: por manera que el oído debe percibir el eco de dos voces perfectamente simultáneas y no sucesivas.

40 Pudiendo ejecutar bien estas escalas no habrá dificultad en aprender el estudio que

las sigue, y sabido éste quedará mas superable el que le sucede, y así progresivamente.

41 Si se observan con cuidado todas las reglas que prescribo, y se llega á tocar bien toda esta escuela, creo que los dedos de ámbas manos adquirirán la fuerza, firmeza y agilidad necesaria para la egecucion de los pasos dificiles y veloces que puedan presentarse.

Explicacion del modo de usar los dedos de la mano derecha en los estudios.

Estudios. Las escalas que están puestas ántes del primer estudio se tocan, unas veces alternando con el dedo índice y medio, y otras alternando con el índice y anular, para que empiecen á adquirir igual fuerza y agilidad.

I Las escalas en terceras de este estudio se tocan alternando los dedos medio y anular con el índice, y á veces juntos el medio y anular en las cuerdas tercera, segunda y prima. Conviene egercitarse mucho en estas escalas y en las anteriores para afirmar mas y mas los dedos de la izquierda, observando al egecutarlas todas las circunstancias que van insinuadas en la primera seccion.

II Cada nota de las cuatro que llenan la mitad del compás se toca con distinto dedo por su orden, de esta manera: el *do* del primer compás con el dedo *pulgar*, el *mi* con el *índice*, el *sol* con el *medio* y el otro *do* con el *anular*. Las cuatro primeras notas del compás 7.º tambien se hacen con los cuatro dedos, y el compás 12 con el *pulgar* é *índice* alternando.

III Este estudio es semejante al anterior, con la diferencia de que para hacer las cuatro notas últimas del compás 6, y las cuatro primeras del compás 7, se forma ceja en el segundo traste. El dedo de la ceja debe ponerse estendido, de manera que forme una línea paralela con las divisiones de los trastes. Generalmente debe sobresalir su punta por la parte superior del mástil, y ha de estar tan firme por su parte inferior que sirva como de apoyo á los demás dedos.

IV El orden de los dedos es el mismo que en los dos antecedentes. El primer *mi* del compás 1.º se toca con el dedo *pulgar*, el *sol* con el *índice*, el *si* inmediato con el *medio*, el *mi* siguiente con el *anular*, y el *si* que le sigue con el *medio*. En el compás 10 el *sol* y *mi* graves con el dedo *pulgar*; el *fa* y *mi* agudos, y el *mi*, *re* becuadro del compás 13 con el *anular* y *medio*; lo mismo que el *re* becuadro, y *do*, *fa* sostenido y *mi* del compás 14, y el *do*, *si*, y *sol*, *fa* del compás 15.

V Este estudio solo se diferencia en el valor de las figuras.

VI Este sirve para hacer adquirir fuerza en la ceja á la mano izquierda. Los dedos de la derecha guardan el mismo orden establecido.

VII Siempre que sea posible uniformese el orden de los dedos de la derecha con el que guardan las cuerdas que se tocan, teniendo entendido que el dedo índice acompaña lo mismo al medio que al anular cuando hay mas de dos notas seguidas en una misma cuerda, y si el canto no tiene acompañamiento que lo impida. En el compás 1.º, como que se hace el *re*, *do*, *re*, *do* en la cuerda segunda, alterna el índice con el medio. En el compás 2.º se alterna el *la*, *sol*, *la* con el índice y anular. El *mi*, *do*, *la* que siguen se tocan con los dedos anular, medio é índice, lo mismo que el *sol*, *fa*, *re*, *si* del compás 6, el *fa*, *mi*, *do*, *la*, y *mi*, *re*, *si*, *sol* sostenido del 7, como tambien el *si*, *la*, *mi*, *do*, del 8. En el compás 12 el *re*, *la*, *fa*, *re* con el dedo medio, índice y anular, lo mismo que el compás 13. El *la*, *fa* del compás 16 se hace con el índice.

VIII Debe guardarse el orden establecido en el estudio anterior, dejando á cargo del dedo *pulgar* todo el bajo. Obsérvense los ligados que hay con dos notas de una misma voz en los compases 5, 6 y 7.

IX Después de aplicar los dedos de la derecha como en los dos estudios antecedentes, debe cuidarse de sostener el debido tiempo las notas de mayor duración.

X Este estudio sirve para ejercitarse en ligar de varias maneras. En el *fa*, *sol*, *si* del primer compás se ven dos clases de ligados, aunque cada uno de ellos hecho con una sola pulsación de la mano derecha; el *fa*, *sol* con los dedos tercero y cuarto, y el *sol*, *si* con solo el cuarto arrastrándole con suavidad, aunque con viveza. Como que estos ligados se hacen en la cuerda cuarta, es claro que para ligar el *la* del mismo compás con el *sol* del compás segundo, que está en la misma cuerda, debe hacer la mano izquierda un grande y pronto movimiento, pero sin estrépito, y así en otros ligados de este estudio.

XI La parte del bajo que no pase de la cuerda cuarta, se toca con el dedo pulgar, y las notas del bajo que se hacen en la cuerda tercera se tocan con el dedo índice. La parte alta de todas las octavas se toca con los dedos, que corresponden por su orden á las tres cuerdas tercera, segunda y prima.

XII Este es semejante al del número VII, pero ocupa este lugar, porque necesita la mano izquierda de mas fuerza que en aquel, y aun la derecha encuentra alguna novedad en los compases 14, 15 y 16. Además es este un modo de ejercitar los dedos de la derecha muy á propósito, para que adquieran con igualdad soltura y fuerza.

XIII En este estudio se emplean los dedos de la derecha con el mismo orden que las cuerdas que se tocan, observando la advertencia hecha en el estudio VIII. En el 4.º compás se tocan el *do*, *sol* agudos con el dedo medio y anular. Todos los *do* que hay en el mismo compás, los *re* del compás 5.º, y los *sol* del 6.º se tocan con el dedo anular. Las dos figuras en terceras que hay en el compás 8.º, se tocan con los dedos índice y medio. En los compases 10 y 11 se ocupan los cuatro dedos. En las figuras en terceras del compás 10, guardan los dedos el orden de las cuerdas.

XIV En este estudio se principia á dar á los dedos de la derecha movimientos no uniformes. En cuanto al orden con que se tocan las cuerdas se observará el método establecido, dejando para el dedo pulgar toda la parte de bajo.

XV La voz aguda la hace el dedo anular y la parte baja el dedo pulgar.

XVI Además del cuidado que debe tenerse con los dedos de la mano izquierda, que deben hacer las octavas, se debe reparar mucho en que las tres notas de cada tresillo, que están ligadas, suenen iguales en lo posible. También debe repararse un poco en los compases 17. y 18.

XVII La parte de arpegio de este estudio se toca con los tres dedos correspondientes á las cuerdas en que se hace, y el bajo queda todo para el dedo pulgar. No siendo fácil ajustar perfectamente el valor de las notas del cánto con las del acompañamiento en éste y otros varios estudios, aplico generalmente la nota que en la parte cantante sigue á la que tiene puntillo, á la última del tresillo ó seisillo que la corresponde en la parte que acompaña.

XVIII Este se diferencia del anterior en el orden que guardan los mismos tres dedos en hacer el arpegio. Cuidese de dar el debido valor á las notas del bajo cantante.

XIX La parte aguda que canta en terceras en los primeros cinco compases, se toca con los dedos medio y anular, dejando el acompañamiento á los dedos pulgar é índice. En la segunda parte ya guardan los dedos el orden de las cuerdas.

XX El cánto mas agudo que forma este estudio se hace todo con el dedo anular. El pulgar hace el bajo, y en la voz media que acompaña, alternan los dedos índice y medio.

XXI Este estudio deben desempeñarle los cuatro dedos. En el compás 18 no debe pasar la ceja de la cuerda tercera. Los tresillos del compás 10 ofrecen alguna dificultad para igualar su valor con el acompañamiento de las voces agudas.

XXII El dedo anular toca la parte aguda cantante, y los otros tres acompañan cada uno en

su cuerda. La separacion que alguna vez hay que hacer entre estos y aquel, aumenta la dificultad.

XXIII Toda la parte del bajo se toca con el dedo pulgar, y los otros tres dedos se aplican guardando el orden que en los anteriores. El *re* sostenido de la primera postura del compás 14 se hace en el sexto traste.

XXIV La dificultad, que ofrece este estudio, consiste en hacer bien perceptibles todas las notas de cada cuarta parte de compás, cuidando al mismo tiempo de hacer las octavas altas con los dedos que están allí anotados.

XXV Cuidese de dar á las notas de la voz aguda y baja todo el valor que tienen. El *mi bemol* grave del 7.º compás se hace con la punta del primer dedo, sin desamparar el *fa* sostenido agudo.

XXVI Este estudio se asemeja al del número XXII, pero se pone aquí, porque necesita mayor fuerza de mano izquierda. En el modo de tocarse guarda el orden que en aquel.

XXVII Este tiene por objeto principal afirmar mas y mas los dedos de la mano izquierda, y el mérito de él consiste en mantener exactamente el valor de todas las notas. Todo él se toca en los bordones, y con los dedos de la mano derecha, índice y medio ó anular.

XXVIII Este se toca del mismo modo que el del número XVII.

XXIX Las notas en terceras que hay en las voces graves en los primeros nueve compases se tocan con el dedo pulgar é índice, y la parte aguda con los otros dos dedos por su orden, el mismo que guardarán en las figuras en terceras de la parte aguda en los compases siguientes hasta el 18. Desde éste hasta el fin del estudio están ocupados los cuatro dedos por el orden establecido.

XXX Este estudio dá claramente á entender el modo de usar los cuatro dedos.

XXXI Del mismo modo éste. El compás 13 puede hacerse con ceja ó sin ella, aunque mas seguridad ofrece la ceja, para entrar en el compás siguiente.

XXXII Sosténgase el debido tiempo la parte baja en terceras, mientras vá cantando la parte aguda. Esta se toca alternando los dos dedos medio y anular, y la baja con el pulgar é índice.

XXXIII Mientras que solo el dedo pulgar hace la parte de bajo, se tocan las dos voces agudas con los otros tres dedos, segun el orden de las cuerdas en que se hacen las notas, pero obsérvese con cuidado el valor de cada una de las figuras de la notas agudas, pues en esto consiste principalmente la dificultad de este estudio.

XXXIV Los dedos guardan el orden de las cuerdas, así es que la última nota de cada seisillo se toca con el dedo medio.

XXXV La parte baja de este estudio la hace solo el dedo pulgar.

XXXVI El dedo pulgar hace la parte de bajo cantante, mientras los otros hacen los seisillos.

XXXVII La primera y segunda nota de cada seisillo se toca con el dedo pulgar; las demás con los otros tres dedos, y deben hacerse mas sensibles que las demás notas las corcheas de la voz aguda, para que se advierta su debida duracion.

XXXVIII Aunque este estudio se parezca algo á los números XXX y XXXI, aun aumenta su dificultad el sostener la voz aguda, especialmente en los compases 5, 6, 7 y 8, que concluyendo con una nota, hay que sostenerla parte del compás siguiente. La ceja del compás 7 se hace sin tocar á la prima, para sostener el *mi* mínima.

XXXIX Cada uno de los compases de este estudio es semejante á todos los demás de él en el modo de usar los dedos de la derecha. Los dos primeros seisillos se tocan con los cuatro dedos: luego la escala que sigue con los dedos correspondientes á las cuerdas que se tocan (estudio 3.º), y las cuatro últimas notas con el mismo orden. No se ha de ligar una nota con otra.

XL En este estudio trabajan tambien los cuatro dedos.

XLI La parte baja la hace el dedo pulgar , y el tresillo los otros tres dedos. En el compás 11 se hace el *re* grave al aire , bajando para ello un poco el dedo de la ceja.

XLII El dedo anular dá los dos *mi* agudos , y el dedo pulgar hace la parte de bajo.

XLIII En este estudio varían los modos de manejar los dedos de la derecha , pero siempre guardando el orden establecido. En los compases 14 , 15 , 16 , 17 y 18 póngase cuidado en hacer los mordentes. Desde el compás 23 se tocan con el dedo pulgar las dos cuerdas mas graves de los pasos en tresillos.

XLIV El mayor cuidado en este estudio está en la mano izquierda. La derecha conduce sus dedos por el orden ya prescripto.

XLV Tambien en este estudio son varios los modos de manejar los dedos de la derecha. Desde el compás 30 se tocan las dos cuerdas mas graves seguidas con el dedo pulgar.

XLVI Aunque son varios los modos en que se ejercitan los dedos de la derecha , todos están sujetos al orden establecido desde un principio. En los compases 7 y 8 se hacen las dos notas agudas con los dedos medio y anular , y si se quiere tambien los anteriores.

Práctica del modelo para formar las Escalas y los Tonos con posturas en cada una de las disposiciones. (Láminas 32 , 33 y 34.)

En cada una de las disposiciones de un Tono he puesto al subir dos ó tres posturas , que comprenden las voces de que consta su escala inmediata á saber : en las disposiciones , que tienen la tónica en la cuerda sexta , dos posturas , que se hacen sin mover el dedo de la ceja : (*) en las disposiciones que tienen su tónica en la cuerda cuarta , tres posturas , que se hacen , las dos primeras sin mover el dedo de la ceja , y la otra subiéndole dos trastes. Esta última postura debe considerarse como un agregado de esta disposicion , pues en las otras dos posturas ya se verifica el alcance de las dos octavas. En la que tiene la tónica en la cuerda quinta , dos posturas , la segunda tres trastes mas arriba el dedo de la ceja , que la primera.

Al bajar las escalas de las tres disposiciones en el Modo mayor y en el menor , he puesto todas las voces que abraza cada una desde la mas alta á la mas baja consonante. Esto se ejecuta en las disposiciones con la tónica en la cuerda cuarta y sexta sin mover el dedo de la ceja ; pero en las que tienen la tónica en la cuerda quinta , así como al subir hay que valerse de dos distintas posturas , para alcanzar las dos octavas , así al bajar es necesario valerse de estas mismas dos posturas. Este movimiento de tránsito se hace en aquella nota sobre la cual hay esta señal $\#$, para pasar de la segunda á la primera postura , que en el Modo mayor es á la quinta nota , y en el menor á la octava. Lo demás relativo á la egecucion vá expresado con números. Para la perfecta inteligencia de este modelo y del de la formacion de los Tonos , debe tenerse presente lo dicho en el número 30 , especialmente en la regla octava. (**)

(*) *Esto se entiende en el modo mayor , porque en el menor no puede hacerse la segunda postura de esta disposicion , y así se ven seguidas sus dos octavas.*

(**) *La misma escala de dos octavas que comprende la primera disposicion de los tonos de La y Re puede hacerse sonando cuerdas al aire , pero entónces no tienen referencia á sus respective primitivas.*

A continuacion (Lám. 34) formo (*) el Modo mayor y menor de los tonos *Sol* y *La bemol* en cada una de sus tres disposiciones respectivas de la manera siguiente: en la disposicion tónica en sexta le formo en las mismas dos posturas en que se hicieron las escalas: en la disposicion tónica en quinta en las dos posturas igualmente: en la disposicion tónica en cuarta formo el Modo en la primera postura de la tónica y luego en la postura agregada. He puesto solamente el modelo de las escalas y de la formacion de los tonos en las tres disposiciones de los Modos mayor y menor de *Sol* y *La bemol*, porque como queda dicho, los demás Tonos forman sus tres disposiciones á imitacion de éstos, con solo la diferencia de que unos tienen su primera disposicion tónica en sexta, otros tónica en quinta y otros la tienen en cuarta. Las posturas que están numeradas se hacen unas sin ceja, y otras subiendo la ceja un traste.

(*) No habiendo la proporcion suficiente en cada una de las disposiciones para formar el Modo rigurosamente según lo establecido en el número 25, ha sido preciso usar de las armonías, según se vé en el modelo.

ESCALA CROMÁTICA DE LA ESTENSIÓN DE VOCES DE LA GUITARRA. 1

CUERDAS 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

TRASTES 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

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

SONIDOS. Re Graves. Graves. Agudos. Sobreagudos. Agudísimos.

ESCALAS DIATÓNICAS.

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

TRASTES... 0 2 4 0 2 4 1 2 4 1 2 0 2 4 0

MI.
MODO MAYOR.

DEDOS... 0 2 4 0 2 4 1 2 4 1 2 0 2 4 0

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

0 4 2 0 2 1 4 2 1 4 2 0 4 2 0

0 4 2 0 2 1 4 2 1 4 2 0 4 2 0

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

TRASTES... 0 2 3 0 2 4 1 2 4 0 2 0 2 4 0

MI.
MODO MENOR.

DEDOS... 0 2 3 0 2 4 1 2 4 0 2 0 2 4 0

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

0 3 1 0 2 0 4 2 0 3 2 0 3 2 0

0 3 1 0 2 0 4 2 0 3 2 0 3 2 0

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

TRASTES... 3 0 2 3 0 2 4 0 2 0 1 3 0 2 3

SOL.
MODO MAYOR.

DEDOS... 3 0 2 3 0 2 4 0 2 0 1 3 0 2 3

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

3 2 0 3 1 0 2 0 4 2 0 3 2 0 3

3 2 0 3 1 0 2 0 4 2 0 3 2 0 3

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

TRASTES... 3 0 1 3 0 2 4 0 2 3 1 3 0 2 3

SOL.
MODO MENOR.

DEDOS... 3 0 1 3 0 2 4 0 2 3 1 3 0 2 3

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

3 1 4 3 1 3 2 0 3 1 0 3 1 0 3

3 1 4 3 1 3 2 0 3 1 0 3 1 0 3

CUERDAS... 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

TRASTES... 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3

DO.
MODO MAYOR.

DEDOS... 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a

3 1 0 3 1 0 2 0 3 2 0 3

3 1 0 3 1 0 2 0 3 2 0 3

CUERDAS... 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

TRASTES... 3 0 1 3 0 2 0 1 3 4 1 3

DO.
MODO MENOR.

DEDOS... 3 0 1 3 0 2 0 1 3 4 1 3

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a

3 1 4 3 1 3 1 0 3 1 0 3

3 1 4 3 1 3 1 0 3 1 0 3



CUERDAS..... 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 TRASTES..... 1 3 5 1 3 5 2 3 5 2 3 1 3 5 1

FA.

MODO MAYOR

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

CUERDAS..... 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 TRASTES..... 1 3 4 1 3 5 2 3 5 1 3 1 3 5 1

FA.

MODO MENOR

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

CUERDAS..... 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 TRASTES..... 4 1 3 4 1 3 5 1 3 1 2 4 1 3 4

LA^b

MODO MAYOR

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

CUERDAS..... 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 TRASTES..... 4 1 2 4 1 3 5 1 3 4 2 4 1 3 4

LA^b

MODO MENOR

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

CUERDAS..... 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 TRASTES..... 4 1 3 4 1 3 1 2 4 1 2 4

RE^b

MODO MAYOR

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

CUERDAS..... 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
 TRASTES..... 4 1 2 4 1 3 1 2 4 5 2 4

RE^b

MODO MENOR

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

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

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

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

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

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a
 4 2 1 4 2 1 3 1 4 3 1 4

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a
 4 2 5 4 2 4 2 1 4 2 1 4

ESTUDIO 1º

ESCALAS EN TERCERAS

TRASTES..... 2 3 0 2 4 0 2 4 1 3 5 2 3
 DEDOS..... 2 3 0 2 3 0 2 3 1 2 4 2 3

SOL.

MODO MAYOR

DEDOS..... 3 4 2 3 4 2 4 4 2 3 3 3 4
 TRASTES..... 3 5 2 3 5 2 4 5 2 4 5 3 5

3 2 5 3 1 4 2 0 4 2 0 3 2
 3 2 4 2 1 3 2 0 3 2 0 3 2

TRASTES . . . 1 . 3 . 0 . 1 . 4 . 0 . 2 . 3 . 1 . 3 . 4 . 2 . 3
 DEDOS . . . 1 . 3 . 0 . 1 . 3 . 0 . 2 . 3 . 1 . 3 . 3 . 2 . 3

SOL

MODO MENOR

TRASTES . . . 3 . 4 . 1 . 3 . 4 . 1 . 4 . 4 . 2 . 2 . 4 . 3 . 4
 TRASTES . . . 3 . 5 . 1 . 3 . 5 . 1 . 4 . 5 . 2 . 3 . 5 . 3 . 4

TRASTES . . . 2 . 3 . 0 . 2 . 4 . 1 . 3 . 5 . 1 . 3
 DEDOS . . . 2 . 3 . 2 . 3 . 1 . 2 . 4 . 1 . 3

DO

MODO MAYOR

TRASTES . . . 3 . 4 . 2 . 3 . 4 . 2 . 3 . 3 . 3 . 4
 TRASTES . . . 3 . 5 . 2 . 3 . 5 . 2 . 4 . 5 . 3 . 5

TRASTES . . . 1 . 3 . 0 . 1 . 0 . 1 . 3 . 4 . 1 . 3
 DEDOS . . . 1 . 3 . 1 . 1 . 2 . 3 . 1 . 3

DO

MODO MENOR

TRASTES . . . 3 . 4 . 1 . 3 . 0 . 1 . 3 . 4 . 3 . 4
 TRASTES . . . 3 . 5 . 1 . 3 . 0 . 1 . 4 . 5 . 3 . 4

TRASTES . . . 1 . 2 . 0 . 2 . 4 . 0 . 2 . 4
 DEDOS . . . 1 . 2 . 3 . 4 . 2 . 3

MI

MODO MAYOR

TRASTES . . . 2 . 4 . 1 . 2 . 3 . 2 . 4 . 4
 TRASTES . . . 2 . 4 . 1 . 2 . 4 . 2 . 4 . 5

TRASTES . . . 0 . 2 . 0 . 1 . 4 . 0 . 2 . 3
 DEDOS . . . 2 . 0 . 1 . 4 . 0 . 2 . 3

MI

MODO MENOR

TRASTES . . . 2 . 4 . 0 . 2 . 3 . 1 . 4 . 4
 TRASTES . . . 2 . 4 . 0 . 2 . 4 . 1 . 4 . 5

3 . 1 . 4 . 3 . 1 . 3 . 2 . 0 . 3 . 1 . 0 . 3 . 1
 3 . 1 . 3 . 3 . 1 . 3 . 2 . 0 . 3 . 1 . 0 . 3 . 1

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

3 . 1 . 5 . 3 . 1 . 4 . 2 . 0 . 3 . 2
 3 . 1 . 4 . 2 . 1 . 3 . 2 . 3 . 2

4 . 3 . 3 . 3 . 2 . 4 . 3 . 2 . 4 . 3
 5 . 3 . 5 . 4 . 2 . 5 . 3 . 2 . 5 . 3

3 . 1 . 4 . 3 . 1 . 3 . 1 . 0 . 3 . 1
 3 . 1 . 3 . 3 . 1 . 3 . 1 . 3 . 1

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

4 . 2 . 0 . 4 . 2 . 0 . 2 . 1
 3 . 2 . 4 . 3 . 2 . 1

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

3 . 2 . 0 . 3 . 1 . 0 . 2 . 0
 3 . 2 . 0 . 3 . 1 . 0 . 2 . 0

4 . 3 . 1 . 4 . 2 . 0 . 4 . 2
 5 . 3 . 1 . 4 . 2 . 0 . 4 . 2

EST.º 2

13 14 15
 1 3 3 2mang. 1 3 p
 16 17 18
 P₃ 2 1 cres. f 1 2 2 1

EST.º 6

1 2 3
 3 3 3 4

4 5 6
 C.1 C.1 C.1

7 8 9

10 11 12
 C.3 C.1 C.1

13 14 15 16
 C.1 C.1 C.1

EST.º 7

Andante

1 2 3 4 5
 C.2

EST^o 8

Measures 1-16. Dynamics: f, p, C.2. Includes the word "minuet".

EST^o 9

Minuet

Measures 1-16. Dynamics: f, p, P, cres, C.2. Includes the word "Minuet".

EST.º 10

Musical notation for EST.º 10, measures 1-16. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a single melodic line with a bass line of fingerings. The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4, 6. A4, 7. G4, 8. F#4, 9. E4, 10. D4, 11. C4, 12. B3, 13. A3, 14. G3, 15. F#3, 16. E3. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 for natural notes.

EST.º 11

Musical notation for EST.º 11, measures 1-27. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef with a bass line of fingerings. The notes are: 1. G4, 2. A4, 3. B4, 4. C5, 5. B4, 6. A4, 7. G4, 8. F#4, 9. E4, 10. D4, 11. C4, 12. B3, 13. A3, 14. G3, 15. F#3, 16. E3, 17. D3, 18. C3, 19. B2, 20. A2, 21. G2, 22. F#2, 23. E2, 24. D2, 25. C2, 26. B1, 27. A1. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

EST.º 12

Musical notation for EST.º 12, measures 1-3. The piece is in C major and common time (C). It features a treble clef with a bass line of fingerings. The notes are: 1. C4, 2. D4, 3. E4, 4. F4, 5. G4, 6. A4, 7. B4, 8. C5, 9. B4, 10. A4, 11. G4, 12. F4, 13. E4, 14. D4, 15. C4. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A dynamic marking 'f' is present at the beginning.

Musical score for the first system, measures 1-18. The score is written on a grand staff with two treble clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *p*², *cres.*, *f*², *dim.*, and *f*₂. Articulation marks like accents and slurs are present. Performance instructions include *C.1*, *C.2*, and *C.3*. Measure numbers 1 through 18 are clearly marked.

EST.º 13

Andante

Musical score for the second system, measures 19-27. The tempo is marked *Andante*. The score continues with the same rhythmic complexity as the first system. Dynamics include *f*, *p*, and *2of*. Fingerings and articulation are consistent with the first system. Measure numbers 19 through 27 are clearly marked.

24 *f* 25 26 *f* 27

f *p* *f* *p*

2 4 4

EST.° 14

1 2 3 4 5

C.5

6 7 8 9 10

3 2 2 2

11 12 13 14

2 2 4 2 3

15 16 17 18 19

f *cres* *ff*

3 4 2 4

20 21 22 23 24

p

3 2 4 3 2 3

EST.° 15

1 2 3

4 5 6

3 2 3

7 8 9

3 1 4 2 3 2 3

C.2

Musical score for measures 10-20. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-4. Measure numbers 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20 are clearly marked.

EST^o 16

Musical score for measures 1-4. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-4.

Musical score for measures 5-8. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-4.

C.1

Musical score for measures 9-12. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-4. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are marked.

C.1...

Musical score for measures 13-16. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-4. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are marked.

C.1...

Musical score for measures 17-19. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-4. Measure numbers 17, 18, and 19 are marked.

Cantabile. Andante

EST^o 17

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15

16

Cantabile. Andante

EST^o 18

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

14 15 16

EST.º 19 *Andante*

3 2 3 3 4

3 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12 13

3 C1 C2 C3 C4 C5 C.3

14 15 16

EST.º 20 *Andante*

1 2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16

C.1 C.3 C.5 C.2 C.1 C.2

p f p

EST.º 21 *Cantabile Adagio*

1 2 3 4

100 3

Musical notation for measures 5-8. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated above the staff. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 9-12. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated above the staff. A 'C.2' marking is present above measure 9. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 13-15. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 13, 14, and 15 are indicated above the staff. A 'C.2' marking is present above measure 13. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 16-19. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 16, 16, 18, and 19 are indicated above the staff. A 'C.2' marking is present above measure 16, and a 'C.1' marking is present above measure 18. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 20-23. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 20, 21, 22, and 23 are indicated above the staff. A 'P' marking is present above measure 22. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 24-26. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 24, 25, and 26 are indicated above the staff. A 'f' marking is present above measure 24. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 27-30. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 27, 28, 29, and 30 are indicated above the staff. The tempo marking 'Adagio' is written above the staff. A 'C.2' marking is present above measure 27. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 31-34. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 31, 32, 33, and 34 are indicated above the staff. A 'C.2' marking is present above measure 31, and a 'C.1' marking is present above measure 33. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 35-38. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 35, 36, 37, and 38 are indicated above the staff. A 'C.2' marking is present above measure 35, and a 'C.1' marking is present above measure 37. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 39-42. Treble clef, key signature of two sharps. Measure numbers 39, 40, 41, and 42 are indicated above the staff. A 'C.2' marking is present above measure 39, and a 'C.1' marking is present above measure 41. Fingerings are shown below the notes.

Musical notation for measures 13-15. Includes fingerings (1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4), dynamics (cres, f), and articulation (accents).

Musical notation for measures 16-18. Includes the tempo marking "Andante", fingering "c.2", and dynamics "p".

Musical notation for measures 19-22. Includes fingering "c.2", dynamics "p", and articulation "II".

Musical notation for measures 23-26. Includes fingering "c.2", dynamics "f", and articulation "II".

Musical notation for measures 27-30. Includes the tempo marking "EST. 24" and fingering "c.2".

Musical notation for measures 31-34. Includes fingering "c.2" and articulation "II".

Musical notation for measures 35-38. Includes fingering "c.2" and articulation "II".

Musical notation for measures 39-42. Includes fingering "c.2" and articulation "II".

Andante

EST:25

Minuet

EST.º 26

Musical score for Minuet, EST.º 26, measures 1-17. The piece is in G major and 3/4 time. It features a melody with various ornaments and a bass line with chords and triplets. Dynamics include *f*, *6f*, *9f*, and *f*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Adagio

EST.º 27

Musical score for Adagio, EST.º 27, measures 1-16. The piece is in G major and 2/4 time. It features a melody with slurs and a bass line with chords and triplets. Dynamics include *f* and *3p*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

EST.º 28

Musical score for EST.º 28, measures 1-4. The piece is in G major and 2/4 time. It features a melody and a bass line with chords and triplets. Fingerings and articulation marks are present throughout.

C.4. C.2 C.4

EST.º 29 *Andante*

C.1. C.1. C.4

C.3

Cantabile espressivo
 EST^o30

Allegro
 EST^o31

Adagio

EST^o 32

2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18

19 20 21 22 23

cres f meng p pp

Andante

EST^o 33

2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18

19 20

f

100

EST° 34

Musical score for EST° 34, consisting of six staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Various fingering and articulation markings are present throughout the piece, including:

- Staff 1: C.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.
- Staff 2: C.2, 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.
- Staff 3: C.2, 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.
- Staff 4: C.3, C.5, C.3, C.5, 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.
- Staff 5: C.3, C.2, C.1, 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.
- Staff 6: C.1, 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.

Andante

EST° 35

Musical score for EST° 35, consisting of three staves of music. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Various fingering and articulation markings are present throughout the piece, including:

- Staff 1: 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.
- Staff 2: C.5, C.3, C.2, 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.
- Staff 3: C.2, 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.

Musical score for guitar, measures 1-16. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 16 are indicated. Fingerings are shown with numbers 1-4. A 'C.5' (Capo 5) instruction is present between measures 10 and 11, and between measures 12 and 13. A 'C.3' (Capo 3) instruction is present between measures 14 and 15. A '16' with a circle around it is written above measure 16.

ESTº 36

Musical score for guitar, measures 17-19. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time (C) signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 19 are indicated. Fingerings are shown with numbers 1-5. A 'C.2' (Capo 2) instruction is present between measures 6 and 7, and between measures 10 and 11. A 'f' (forte) dynamic marking is present at the end of measure 19.

22

c.2 c.5 c.4 c.7

13 14 15

c.5 c.2

16 17

EST° 37

Allegro

c.4 c.2

1 2 3

c.4 c.2 c.4

4 5 6

c.7 c.9 c.7

7 8 9

c.2 c.2

10 11 12

c.2 c.4 c.5

13 14 15

c.7 c.4

16 17

EST° 38

Allegro

c.2

1 2 3 4

Musical notation for the first system, measures 1-16. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chordal markings above the staff include C.3, C.2, C.3, C.5, C.5, C.7, and C.5. Measure numbers 1 through 16 are placed below the staff.

EST.º 39

Musical notation for the second system, measures 17-15. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chordal markings above the staff include C.2, C.4, C.2, C.4, and C.2. Measure numbers 17 through 15 are placed below the staff.

ESTº 40

Musical score for ESTº 40, measures 1-16. The score is written in treble clef with a 7/8 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece includes several technical markings: 'c.1' above measure 4, 'c.3' above measure 5, 'c.3' above measure 8, 'c.2' above measure 9, 'c.1' above measure 11, 'c.3' above measure 13, 'c.5' above measure 14, 'c.2' above measure 15, and 'c.3' above measure 16. The key signature has one sharp (F#).

ESTº 41

Andante

Musical score for ESTº 41, measures 1-13. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It features a slower, more melodic line with some eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece includes several technical markings: 'c.3' above measure 2, 'c.3' above measure 4, 'c.3' above measure 5, 'c.2' above measure 6, 'c.3' above measure 7, 'c.3' above measure 8, 'c.1' above measure 11, and 'c.3' above measure 12. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Cl 3 4 2 C.3

Allegro comodo.

EST. 42

C.3.....

C.3..... C.2.....

C.3.....

C.5..... C.4..... C.3.....

Allegro comodo.

EST. 43

C.2..... C.4.....

C.2..... C.5.....

C.2.....

26

C.2 C.4 C.5 C.7

C.5 C.4 C.2

C.4

C.5 C.7 C.5

Allegro comodo.

EST.º 44

C.3 C.5 C.7 C.8 C.5

C.3 C.5 C.3 C.5 C.3 C.2

C.5 C.3 C.5

C.3 C.2 C.3

20 p

23 24 25

cres f

C.5

C.7 C.10

26 27 28

cres ff

C.9 C.4 C.5

29 30 31 32

p

33 34 35

C.7

f ff

C.5 C.4 C.5 C.7 C.9

36 37 38 39

p

cres

C.10... C.2

40 41 42

f

C.2

43 44 45

C.2 C.2

46 47 48 49

50 51 52

53 54 55

C.8 C.7

56 57 58

C.5.. C.4 C.2

59 60 61

62 63 64

f ₁₄ cres

C.4.....C.9.....C.4.....C.2.....C.1

65 66 67

68 69 70 71

100

C.2

71 72 73 74

ff

75 76 77 78

meng

p

p

79 80 81

f

ff

f

C.2

82 83 84 85

P

f

P

f

C.5

86 87 88 89

P

f

P

P

C.9

C.7

C.5

C.2

90 91 92 93

f

P

P

P

C.5

C.10

94 95 96

cres

f

f

P

C.2

97 98 99

P

P

P

PARA LA FORMACION DE ESCALAS EN CADA UNA DE LAS DISPOSICIONES DE UN TONO.

Posturas primitivas de arm.^a perfecta.

Posturas derivadas de arm.^a perfecta.

Fig.^a 1.^a

Tónica en 6.^a Tónica en 5.^a Tónica en 4.^a

Fig.^a 2.^a

Tónica en 6.^a Tónica en 5.^a Tónica en 4.^a

Primera disposicion.

Segunda disposicion.

Tercera disposicion.

Fig.^a 3.^a

1.^a Postura. 2.^a Post.^a 1.^a Post.^a Ceja en 3.^o tr. 2.^a Post.^a Post.^a agreg.^a C. en 5.^o tr. 1.^a Post.^a Ceja en 7.^o tr. 2.^a Post.^a C. en 10. tr.

Escalas ascendentes.

Tónica en 6.^a Tónica en 4.^a Tónica en 5.^a

SOL MAYOR.

Tercera disposicion.

Segunda disposicion.

Primera disposicion.

Escalas descendentes.

C. en 10 tr. C. en 7.^o tr. C. en 3.^o tr.

Fig.^a 4.^a

Primera disposicion.

Segunda disposicion.

Tercera disposicion.

1.^a Post.^a C. en 1.^o tr. 2.^a Post.^a 1.^a Post.^a C. en 4.^o tr. 2.^a Post.^a Post.^a agreg.^a C. en 6.^o tr. 1.^a Post.^a C. en 8.^o tr. 2.^a Post.^a C. en 11.^o tr.

Escalas ascendentes.

Tónica en 6.^a Tónica en 4.^a Tónica en 5.^a

LA b MAYOR.

Tercera disposicion.

Segunda disposicion.

Primera disposicion.

Escalas descendentes.

C. en 11.^o tr. C. en 4.^o tr. C. en 1.^o tr. C. en 8.^o tr.

Fig.^a 5.^a

Primera disposicion de FA # modo mayor.

Escala ascendente.

Tónica en 6.^a

Escala descendente.

DISPOSICIONES IRREGULARES.

Primera disposicion de SI modo mayor.

Escala ascendente.

1.^a Post.^a 2.^a Post.^a C. en 2.^o tr.

Tónica en 5.^a

Escala descendente.

C. en 2.^o tr.

Fig. 6.^a

Primera disposicion.

Segunda disposicion.

Tercera disposicion.

Escalas ascendentes

Ton. en 6.^a

1.^a Post.^a C. en 3.^o tr. 2.^a Post.^a Post.^a agreg.^a C. en 5.^o tr.

1.^a Post.^a C. en 7.^o tr. 2.^a Post.^a C. en 10.^o tr.

SOL MENOR

Tercera disposicion.

Segunda disposicion.

Primera disposicion.

Escalas descendentes

C. en 10.^o tr.

C. en 3.^o tr.

C. en 7.^o tr.

Fig. 7.^a

Primera disposicion.

Segunda disposicion.

Tercera disposicion.

Escalas ascendentes

Ton. en 6.^a

C. en 1.^o tr.

1.^a Post.^a C. en 4.^o tr. 2.^a Post.^a Post.^a agreg.^a C. en 6.^o tr.

1.^a Post.^a C. en 8.^o tr. 2.^a Post.^a C. en 11.^o tr.

LA b MENOR

Tercera disposicion.

Segunda disposicion.

Primera disposicion.

Escalas descendentes

C. en 11.^o tr.

C. en 4.^o tr.

C. en 6.^o tr.

C. en 1.^o tr.

Fig. 8.^a

Primera disposicion de FA # modo menor.

Escala ascendente.

Ton. en 6.^a

Escala descendente.

DISPOSICIONES IRREGULARES.

Primera disposicion de SI modo menor.

Escala ascendente.

Ton. en 5.^a

Escala descendente.

MODELO

PARA LA FORMACION DE LOS TONOS CON POSTURAS.

SOL MAYOR.

Primera disposicion. Segunda disposicion. Tercera disposicion.

1ª Postura 2ª Postª 1ª Postª Postª agregada 1ª Postª 2ª Postª

LAB MAYOR.

Primera disposicion. Segunda disposicion. Tercera disposicion.

1ª Postª 2ª Postª 1ª Postª Postª agregada 1ª Postª 2ª Postª

SOL MENOR.

Primera disposicion. Segunda disposicion. Tercera disposicion.

1ª Postª Postª agregada 1ª Postª 2ª Postª

LAB MENOR.

Primera disposicion. Segunda disposicion. Tercera disposicion.

1ª Postª Postª agregada 1ª Postª 2ª Postª

Primª disposicion de FA# MAYOR. Primª disposicion de FA# MENOR.

Primª disposicion de SI MAYOR. Primª disposicion de SI MENOR.

1ª Postª 2ª Postª 1ª Postª 2ª Postª

