EMILIO PUJOL

ESCUELA RAZONADA DE LA GUITARRA

LIBRO PRIMERO

RICORDI

EMILIO PUJOL

ESCUELA RAZONADA DE LA GUITARRA

Basada en los principios de la técnica de

TARREGA

Prólogo de

MANUEL DE FALLA

LIBRO PRIMERO

RICORDI AMERICANA
SOCIEDAD ANONIMA EDITORIAL Y COMERCIAL
buenos aires

A la memoria de

FRANCISCO TARREGA

fénix espiritual de la

guitarra

Homenaje de gratitud y admiración

© Copyright 1956 by **RICORDI AMERICANA** S.A.E.C. Cangallo 1558 - Buenos Aires.
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

A Emilio Pujol.

Amigo muy querido:

Bien quisiera ser un Llobet ó un Segovia para poder hablar dignamente de su Método de Guitarra, correspondiendo así a la tan afectuosa bondad con que usted me honra al pedirme para él unas palabras de introducción. Pero ¿qué podría yo añadir a las brillantes enseñanzas prácticas y teóricas que todos le debemos? Si algo puedo decir es solamente para rendir homenaje a ese instrumento que en las estancias resonantes del Hogar hispánico ha ocupado siempre un lugar de predilección, y cuya historia va muchas veces ceñida, tanto a la nuestra como a la misma historia de la música general europea.

Instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspera o dulcemente se adueña del espíritu, y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducados cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen.

¿Y cómo no afirmar que, entre los instrumentos de cuerdas con mástil, es la guitarra el más completo y rico por sus posibilidades harmónico-polifónicas?... Pero si todo ésto no fuese ya bastante para destacar su significación, la historia de la música nos demuestra su influencia magnífica, como transmisora de esencias sonoras hispánicas, sobre un gran sector del arte musical europeo. ¡Con qué emoción descubrimos su claro reflejo en Domenico Scarlatti, en Glinka y en los suyos, en Debussy y Ravel!... Y mirando luego a nuestra propia música, que, secularmente, tanto debe a su influencia, nos bastaría citar, como ejemplo reciente, esa espléndida "Iberia" que Isaac Albéniz nos legó.

Pero volvamos a la obra con que usted nos regala. Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un Método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tárrega. Usted, con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación personal, beneficiando así, no sólo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su Método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales.

Por todo ello reciba, con mi efusiva felicitación, un abrazo de su fiel amigo que le admira y quiere,

Manuel de Falla

Granada. Diciembre de 1933

A Emilio Pujol.

Mon très cher ami:

Je voudrais bien être un Llobet ou un Segovia pour pouvoir parler dignement de votre méthode de guitare, répondant tant soit peu à l'aimable bonté dont vous m'honorez en me demandant pour elle quelques mots d'introduction. Mais que pourrais-je ajouter aux brillants enseignements pratiques et théoriques dont nous tous lui sommes redevables? Je ne puis dire rien d'autre que de rendre hommage à cet instrument qui a toujours eu sa place d'élection dans l'ambiance sonore du foyer hispanique, et dont l'histoire est souvent liée à la notre et à celle de la musique générale européenne.

Instrument admirable, aussi sobre que riche, qui avec rudesse ou avec douceur sait subjuguer l'esprit, et dans lequel, le temps aidant, sont venus se concentrer, comme un riche héritage, toutes les valeurs essentielles des nobles instruments de jadis sans nuire en rien au propre caractère dû, de par son origine, au peuple même.

Et comment ne pouvoir affirmer que parmi les instruments à corde avec manche, la guitare est le plus complet et riche d'après ses possibilités harmoniques et polyphoniques?

Et si cela ne suffisait pas pour mettre en relief sa signification, l'histoire de la musique vient nous démontrer l'influence magnifique de cet instrument semeur de sonores essences hispaniques sur un grand secteur de l'art musical européen. C'est avec émotion que nous voyons son clair reflet se révéler en Domenico Scarlatti, en Glinka et les siens, en Debussy et Ravel. Et jetant un regard sur notre propre musique qui au cours des siècles a tant dû à son influence, qu'il nous suffisse de rappeler, exemple récent, cette superbe "Iberia" qui nous legua Isaac Albéniz.

Mais retournons à l'oeuvre dont vous nous comblez. Depuis les temps reculés de Aguado il nous manquait une méthode complète capable de nous transmettre les progrès techniques initiés par Tarrega. Vous arrivez excellemment au but avec la votre enrichie de votre magnifique apport personnel, favorisant ainsi non seulement l'exécutant mais aussi le compositeur dont la sensibilité profonde aura des motifs qui l'exaltent en y découvrant des nouvelles possibilités instrumentales.

En vous félicitant avec effusion, agréez a cette occasion, l'étreinte d'un ami fidèle qui vous aime bien et vous admire.

INDICE DE MATERIAS

INTRODUCCION Pág. 11

I. — La guitarra y su técnica. II. — Principios razonados de la escuela de TARREGA. III. — Facilidad y Dificultad. IV. — Psicología del guitarrista. V. — Métodos. VI. — Plan de la obra. VII. — Conclusión.

PARTE PRIMERA. *TECNICO-TEORICA*

EL INSTRUMENTO

CAPITULO I. — NOMENCLATURA DE LAS PARTES QUE LO COMPONEN Pág. 21

1. — La guitarra. 2. — Caja de resonancia. 3. — Tapa armónica. 4. — Boca o tarraja. 5. — Tornavoz. 6. — Puente. 7. — Cejuela inferior. 8. — Puente de AGUADO. 9. — Varillaje y barra armónica. 10. — Abanico. 11. — Fondo. 12. — Aros. 13. — Mástil, mango o cuello. 14. — Diapasón. 15. — Cejuela superior. 16. — Pala o cabeza. 17. — Clavijero. 18. — Cuerdas. 19. — La guitarra para «flamenco».

CAPITULO II. — CUALIDADES NECESARIAS EN UNA GUITARRA Pág. 26

20. — Conveniencia de estudiar sobre una buena guitarra. 21. — Inconvenientes de un instrumento defectuoso. 22. — Necesidad de un buen diapasón. 23. — Principales cualidades que deben considerarse en una guitarra. 24. — Material. 25. — Construcción. 26. — Forma. 27. — Tamaño. 28. — Peso. 29. — Diapasón. 30. — Resistencia de las cuerdas. 31. — Sonoridad. 32. — Acción del tiempo sobre la guitarra. 33. — Estuche. 34. — Construcciones anteriores y posteriores a Antonio de TORRES. 35. — Coste actual de una guitarra de concierto.

CAPITULO III. — LAS CUERDAS Pág. 29

a) *Su material, calibre y afinación.* 36. — Importancia de la calidad en las cuerdas. 37. — Su distribución en la guitarra. 38. — Causas que determinan la diferencia de sonido de una cuerda. 39. — Relación entre el sonido y el peso de cada cuerda. 40. — Relación entre el sonido y el grosor de cada cuerda. 41. — Su disposición en la guitarra con relación a su peso y grosor. 42. — Su nomenclatura. 43. — Calibre que conviene para cada cuerda. 44. — Grosor de las cuerdas con respecto a cada guitarra. 45. — Calibre de la segunda cuerda. 46. — Cómo se establece la tensión necesaria en cada cuerda. 47. — Desafinación por causa de los trastes. 48. — Cuerdas falsas. 49. — Antiguo procedimiento para conocer antes de colocar una cuerda si es justa de afinación. 50. — Influencia del estado atmosférico en las cuerdas y modo de preservar éstas.

b) *Manera de colocar las cuerdas e indicaciones útiles sobre las mismas.* 51. — Extremo de la cuerda hilada que debe atarse al puente. 52. — Como deberá sujetarse. 53. — Manera de atar las cuerdas de tripa al puente. 54. — Cómo deberán sujetarse las cuerdas en las clavijas. 55. — Manera de comprobar si una cuerda es justa. 56. — Cuerdas de buen resultado. 57. — Modo de evitar la falta de resistencia de algunas cuerdas. 58. — Para dar a las cuerdas recién colocadas su tensión invariable. 59. — Procedimientos para evitar el ruido que producen las cuerdas hiladas cuando son nuevas.

c) *Cuerdas adicionales.* 60. — Número de cuerdas de la vihuela y de la guitarra en el siglo XVI. 61. — Guitarras y vihuelas excepcionales; guitarra española. 62. — La sexta cuerda. 63. — Guitarras de siete, ocho, diez, once, doce y veinte cuerdas. 64. — Persistencia de la guitarra de seis cuerdas. 65. — COSTE y la guitarra de siete cuerdas. 66. — La guitarra del Padre BASILIO. 67. — Extensión problemática de la guitarra. 68. — La *terz-guitar.* 69. — La guitarra afinada en sí. 70. — Las cuerdas tendidas fuera del diapasón. 71. — Conjunto de guitarras de probable resultado práctico. 72. — Proporción equilibrada de la guitarra corriente.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION Pág. 11

I. — La guitare et sa technique. II. — Principes raisonnés de l'école de TARREGA. III. — Facilité et Difficulté. IV. — Psychologie du guitariste. V. — Méthodes. VI. — Plan de l'ouvrage. VII. — Conclusion.

PREMIERE PARTIE. *TECHNIQUE-THÉORIQUE*

L'INSTRUMENT

CHAPITRE I. — NOMENCLATURE DES PARTIES QUI COMPOSENT L'INSTRUMENT Pag. 21

1. — La guitare. 2. — Caisse de résonance. 3. — Table d'harmonie. 4. — Rosace. 5. — Résonateur. 6. — Chevalet. 7. — Sillet inférieur. 8. — Chevalet de AGUADO. 9. — Barrage et barre harmonique. 10. — Eventail. 11. — Fond. 12. — Eclisses. 13. — Manche. 14. — Plaque de touches. 15. — Sillet supérieur. 16. — Pelle ou Tête. 17. — Cheviller. 18. — Cordes. 19. — La guitare pour «flamenco».

CHAPITRE II. — QUALITÉS NÉCESSAIRES A UNE GUITARE. Pag. 26

20. — De l'utilité de se servir pour l'étude, d'une bonne guitare. 21. — Inconvénients d'un instrument défectueux. 22. — Nécessité d'une bonne plaque de touches. 23. — Qualités dont on doit tenir compte dans l'instrument. 24. — Matières. 25. — Fabrication. 26. — Forme. 27. — Volume. — 28. — Poids. 29. — Plaque de touches. 30. — Résistance des cordes. 31. — Sonorité. 32. — Action de l'âge sur la guitare. 33. — La boîte. 34. — Luthiers antérieurs et postérieurs à Antonio de TORRES. 35. — Valeur actuelle d'une guitare.

CHAPITRE III. — LES CORDES Pag. 29

a) *Matière, grosseur et justesse des cordes.*

36. — Importance de la qualité des cordes. 37. — Leur emplacement dans la guitare. 38. — Causes des sons divers rendus par une même corde. 39. — Relation entre le son émis et le poids de la corde. 40. — Rélation entre le son émis et la grosseur de la corde. 41. — Disposition des cordes dans la guitare par rapport à leur poids et à leur grosseur. 42. — Nomenclature des cordes. 43. — Calibre propre à chaque corde. 44. — Grosseur des cordes concernant à chaque guitare. 45. — Calibre de la deuxième corde. 46. — Mode d'établir la tension nécessaire dans chaque corde. 47. — Désaccords dus aux mauvaises touches. 48. — Cordes fausses. 49. — Ancien procédé pour reconnaître d'avance la justesse d'une corde. 50. — Influence de l'état atmosphérique sur les cordes; leur préservation.

b) *Manière de placer les cordes et indications utiles sur elles.*

51. — Extrémité de la corde filée qui doit être attachée au chevalet. 52. — Façon d'y attacher chaque corde. 53. — Procédé à suivre pour attacher au chevalet les cordes en boyau. 54. — Façon d'attacher les cordes aux chevilles. 55. — Vérification de la justesse d'une corde. 56. — Cordes donnant satisfaction. 57. — Façon d'éviter qu'une corde ne casse. 58. — Pour qu'une corde qui vient d'être montée reste dans une tension invariable. 59. — Pour obvier aux sons nuisibles d'une corde en soie filée qui sert pour la première fois.

c) *Cordes supplémentaires.*

60. — Nombre des cordes dans la *vihuela* et la guitare au XVIème siècle. 61. — Guitares et *vihuelas* exceptionnelles; Guitare espagnole. 62. — La sixième corde. 63. — Guitares à sept, huit, dix, onze, douze et vingt cordes. 64. — Persistance de la guitare à six cordes. 65 COSTE et la guitare à sept cordes. 66. — La guitare du Père BASILIO. 67. — Registre qu'il serait avantageux d'étendre sur la guitare. 68. — La *Terz-guitar.* 69. — La guitare accordée en SI. 70. — Cordes tendues en dehors de la plaque de touches. 71. — Un ensemble d'un probable bon résultat. 72. — Equilibre dans la sonorité de la guitare actuelle.

CAPITULO IV.—AFINACION. Pág. 38

73. — La afinación.

a) *Afinaciones antiguas.* 74. — Multiplicidad de afinaciones en los instrumentos de cuerda. 75. — Afinación del *luth* y de la vihuela con relación a la guitarra actual. 76. — Afinación de la vihuela de siete órdenes. 77. — Afinación de la guitarra de cuatro órdenes. 78. — Número de trastes de la guitarra a mediados del siglo XVI; afinación de la guitarra de cinco órdenes y de una guitarra antiquísima. 79. — Afinación de la guitarra española a fines del siglo XVI. 80. — Las diferentes afinaciones de CAMPION. 81. — Afinación de la guitarra en la segunda mitad del siglo XVIII. 82. — La adopción de la cuerda sencilla.

b) *Afinación actual.* 83. — Afinación de la guitarra actual. 84. — Alteraciones de la afinación normal según la tonalidad predominante de ciertas obras. 85. — Afinaciones excepcionales. 86. — Afinación de la guitarra *tenor*, del *requinto*, *guitarro* y *guitarrillo*. 87. — Afinación de la guitarra popular en diferentes países. 88. — Cualidades necesarias para afinar con exactitud.

CAPITULO V.—EXTENSION. Pág. 44

89. — Extensión de la guitarra actual. 90. — Distancia del tono y del semitono en una misma cuerda. 91. — Sonido real de las notas en la escritura para guitarra. 92. — La escritura para guitarra con relación a la del piano. 93. — Extensión posible hacia los agudos. 94. — Extensión posible hacia los graves. 95. — Extensión total de la guitarra con respecto al índice acústico general. 96. — Extensión posible de cada cuerda.

CAPITULO VI.—DIAPASON Pág. 47

97. — Número de trastes que contiene el diapasón. 98. — Objeto de los trastes. 99. — Su numeración y orden. 100. — Posición. 101. — Cuádruplos, quíntuplos y séxtuplos. 102. — Extensión y orden de cada cuádruplo. 103. — Extensión y orden de cada quíntuplo. 104. — Extensión y orden de cada séxtuplo. 105. — Número de cuádruplos, quíntuplos y séxtuplos contenidos en el diapasón. 106. — Partes en que se divide el diapasón. 107. — Región grave. 108. — Región media. 109. — Región aguda. 110. — Región sobre-aguda.

CAPITULO VII.—EQUISONOS Pág. 50

111. — Notas iguales en cuerdas distintas. 112. — Número de equísonos de cada nota. 113. — Primeros equísonos. 114. — Segundos equísonos. 115. — Terceros equísonos. 116. — Cuerdas en las cuales se forman los primeros equísonos. 117. — Cuerdas en las cuales se forman los segundos equísonos. 118. — Cuerdas en las cuales se forman los terceros equísonos.

CAPITULO VIII.—INTERVALOS Pág. 51

119. — Extensión cromática y diatónica del instrumento. 120. — Intervalos entre notas sucesivas o simultáneas. 121. — Número de semi-tonos que contiene cada cuerda. 122. — Intervalos entre notas simultáneas que pueden producirse sobre dos cuerdas inmediatas. 123. — Intervalos de segunda menor, segunda mayor, tercera menor y tercera mayor sobre cuerdas inmediatas afinadas por cuartas. 124. — Intervalos de cuarta, cuarta aumentada, quinta, sexta menor, sexta mayor y séptima menor en cuerdas inmediatas afinadas por cuartas. 125. — Intervalos sobre cuerdas alternas. 126.— Intervalos de cuarta aumentada, quinta, sexta menor y sexta mayor en cuerdas alternas afinadas por cuartas. 127. — Intervalos de séptima menor, séptima mayor, octava, novena y décima menor sobre cuerdas alternas afinadas por cuartas. 128. — Intervalos que da una misma proporción de trastes, sobre las cuerdas tercera y segunda (afinadas a distancia de tercera mayor) y sobre las cuerdas tercera y prima. 129. — Disposición de intervalos más usada. 130. — Repetición sistemática de los intervalos sobre las mismas cuerdas.

CAPITULO IX.—LA ESCRITURA PARA GUITARRA Pág. 59

a) *Sistemas Antiguos.* 131. — La «Tablatura». 132. — Tablatura de los instrumentos de cuerdas pulsadas. 133. — Tablatura de la vihuela. 134. — Tablatura de la guitarra. 135. — Abecedario. 136. — Escritura sintética para ejecuciones simples. 137. — Procedimientos instrumentales y signos particulares con que se indican. 138. — Ultima obra escrita en tablatura.

b) *Escritura moderna.* 139. — Primeros trazos de notación moderna en la escritura para guitarra. 140. — Escritura actual. 141. — Disposición de las notas correspondientes a cada voz. 142. — Manera de indicar las cuerdas. 143. — Modo de indicar los trastes. 144. — Manera de indicar los dedos de la mano izquierda. 145. — Como se indican los dedos de la mano derecha. 146. — La «Ceja». 147. — Elementos de expresión correspondientes a la mano izquierda. 148. — Como se indica el *ligado*. 149. — Manera de indicar el *arrastre*. 150. — *Portamento* ascendente y descendente. 151. — Inversión del *portamento*. 152. — *Vibrato*. 153. — Los *armónicos*. 154. — Varias notas simultáneas dadas con el pulgar. 155. — Signo del *acorde arpegiado*.

CHAPITRE IV.—ACCORD Pag. 38

73.—L'accord.

a) *Accords anciens.*

74. — Multiplicité des accords dans les instruments à cordes. 75. — Accord du luth et de la *vihuela* par rapport à la guitare actuelle. 76. — Accord de la *vihuela* à sept rangs. 77. — Accord de la guitare à quatre rangs. 78. — Nombre de touches de la guitare vers le milieu du XVI siècle; accord d'une guitare à cinq rangs et d'une guitare très ancienne. 79. — Accord de la guitare espagnole vers la fin du XVIème siècle. 80. — Les différents accords de CAMPION. 81. — Accord de la guitare dans la seconde moitié du XVIIIème siècle. 82. — L'adoption de la corde simple.

b) *Accord actuel.*

83. — Accord de la guitare actuelle. 84. — Altération de l'accord normal suivant la tonalité prédominante de certaines oeuvres. 85. — Accordes exceptionnels. 86. — Accord de la *guitare-ténor*, du *requinto*, du *guitarro* et du *guitarrillo*. 87. — Accord de la guitare dans différents pays. 88. — Qualités dont on a besoin pour accorder avec exactitude.

CHAPITRE V.—ETENDUE Pag. 44

89. — Etendue de la guitare actuelle. 90. — Distance du ton et du demi-ton sur une même corde. 91. — Le son réel des notes dans l'écriture pour guitare. 92. — Relation entre l'écriture pour guitare et l'écriture pour piano. 93. — Etendue possible vers les aigus. 94. — Etendue possible vers les graves. 95. — Etendue totale de la guitare dans sa relation avec l'indice général acoustique. 96. — Etendue possible sur chaque corde.

CHAPITRE VI.—PLAQUE DE TOUCHES Pag. 47

97. — Nombre de touches de la plaque. 98. — Leur objet. 99. — Leur numération et leur ordre. 100. — Position. 101. — Quadruples, quintuples et sextuples. 102. — Etendue et ordre de chaque quadruple. 103. — Etendue et ordre de chaque quintuple. 104. — Etendue et ordre de chaque sextuple. 105. — Nombre de quadruples, quintuples et sextuples contenus sur la plaque de touches. 106. — Parties comprises sur toute la longueur de la plaque des touches. 107. — Région grave. 108. — Région moyenne. 109. — Région aiguë. 110. — Région sur-aiguë.

CHAPITRE VII.—ÉQUISONS Pag. 50

111. — Les mêmes notes sur des cordes différentes. 112. — Nombre d'équisons pour chaque note. 113. — Prémiers équisons. 114. — Deuxièmes équisons. 115. — Troisièmes équisons. 116. — Cordes sur lesquelles se forment les premiers équisons. 117. — Cordes sur lesquelles se forment les deuxièmes équisons. 118. — Cordes sur lesquelles se forment les troisièmes équisons.

CHAPITRE VIII.—INTERVALLES Pag. 51

119. — Etendue chromatique et diatonique de l'instrument. 120. — Intervalles entre des notes successives ou simultanées. 121. — Nombre de demi-tons dans chaque corde. 122. — Intervalles entre des notes simultanées pouvant être émises par deux cordes voisines. 123. — Intervalles de seconde mineure, seconde majeure, tierce mineure et tierce majeure sur des cordes voisines accordées en quarte. 124. — Intervalles de quarte, de quarte augmentée, quinte, sixte mineure, sixte majeure et septième mineure sur des cordes voisines accordées en quarte. 125. — Intervalles sur des cordes alternées. 126. — Intervalles de quarte augmentée, quinte, sixte mineure et sixte majeure sur des cordes alternées accordées en quarte. 127. — Intervalles de septième mineure, septième majeure, octave, neuvième et dixième mineure sur des cordes alternées accordées en quarte. 128. — Intervalles obtenus sur une même proportion de touches sur la troisième et la deuxième cordes accordées en tierce majeure, et sur les cordes troisième et première. 129. — Disposition des intervalles la plus usitée. 130. — Répétition systématique des intervalles sur les mêmes cordes.

CHAPITRE IX.—L'ECRITURE POUR GUITARE Pag. 59

a) *Systèmes anciens.*

131. — La «Tablature». 132. — Tablature des instruments à cordes pincées. 133. — Tablature de la *vihuela*. 134. — Tablature de la guitare. 135. — Alphabet. 136. — Ecriture synthétique pour des exécutions simples. 137. — Procédés instrumentaux et signes particuliers servant à les indiquer. 138. — Dernière oeuvre écrite en tablature.

b) *Ecriture moderne.*

139. — Premiers indices de notation moderne dans l'écriture pour la guitare. 140. — Ecriture actuelle. 141. — Disposition des notes correspondant à chaque voix. 142. — Manière d'indiquer les cordes. 143. — Manière d'indiquer les touches. 144. — Manière d'indiquer les doigts de la main gauche. 145. — Comment indiquer les doigts de la main droite. 146. — Le «barré». 147. — Eléments d'expression correspondant à la main gauche. 148. — Comment indique-t-on le *coulé*. 149. — Manière d'indiquer le *glissé*. 150. — *Portamento* ascendant et descendant. 151. — Inversion du *portamento*. 152. — *Vibrato*. 153. — *Harmoniques*. 154. — Diverses notes simultanées rendues sous

156. — Indicaciones para el *rasgueado*. 157. — Efecto de *percusión* 158. — *Tambora*. 159. — *Pizzicato*. 160. — Para las indicaciones de expresión musical.

CAPITULO X. — DIGITACION Pág. 71

161. — Ventajas de una digitación correcta. 162. — Bases principales de la digitación. 163. — Dificultades vencibles y dificultades invencibles. 164. — Sentido lógico en la digitación.

CAPITULO XI. — SONIDO Pág. 72

a) *Particularidades del sonido en cada cuerda*. 165. — Diferencia en el sonido de cada cuerda según el cuerpo que la impulsa. 166. — Pulsación con uñas o sin ellas. 167. — Diferencia de timbre según la parte de la cuerda por donde se la impulsa. 168. — Diferencias en el sonido según la dirección y manera de impulsar la cuerda.

b) *El sonido considerado objetivamente*. 169. — Efectos obtenidos en la sonoridad de la cuerda por efecto de la pulsación con uñas y sin ellas. 170. — Teoría de AGUADO sobre la pulsación con uñas.

c) *El sonido considerado subjetivamente*. 171. — Apreciación psíquica del sonido. 172. — Cualidades de la pulsación con uñas. 173. — Cualidades de la pulsación sin uñas.

d) *Ventajas e inconvenientes de cada procedimiento*. 174. — Ventajas de la pulsación con uñas. 175. — Desventajas de la pulsación sin uñas. 176. — Importancia de cada procedimiento según la finalidad del guitarrista. 177. — Indicaciones útiles para la pulsación con uñas. 178. — Indicaciones útiles para la pulsación con las yemas. 179. — Advertencias al principiante.

CAPITULO XII. — COLOCACION DE LA GUITARRA Pág. 77

180. — Posición del cuerpo. 181. — Como debe colocarse la guitarra para tocar. 182. — Pierna y pié izquierdos. 183. — Pierna y pié derechos. 184. — Brazo izquierdo. 185. — Brazo derecho. 186. — Defectos que conviene evitar.

CAPITULO XIII. — LAS MANOS Pág. 78

a) *Causas que determinan la posición y acción de ambas manos*. 187. — Disposiciones que rigen la acción de cada mano. 188. — Importancia de la colocación y acción correcta de la mano derecha. 189. — Importancia de la posición y acción correcta de la mano izquierda. 190 — Principios de AGUADO sobre la acción de las manos con relación a las cuerdas.

b) *Mano derecha*. 191. — Colocación de la mano. 192. — Colocación de los dedos. 193. — Posición característica de esta mano según la escuela de TARREGA.

c) *Acción de la mano y de los dedos*. 194. — La naturalidad de la mano. 195.— Perjuicios de la rigidez o contracción en la mano. 196.— Parte de la cuerda por donde debe pulsarse. 197. — Acción de los dedos. 198. — Dedos que intervienen en la ejecución. 199. — Articulaciones y falanges de cada dedo. 200. — La acción de pulsar para los dedos índice, medio y anular. 201. — Acción del pulgar. 202. — Como deberán cuidarse las uñas. 203. — Flexión de los dedos según la pulsación. 204. — Digitación de la mano derecha. 205. — Principio fundamental de la digitación.

d) *Mano izquierda*. 206. — Colocación de la mano y de los dedos 207. — Causas que determinan la posición de esta mano. 208. — Defectos que deben evitarse.

e) *Acción de la mano y de los dedos*. 209.— Acción de la mano izquierda. 210. — Principios que rigen la acción de los dedos sobre las cuerdas. 211. — Movimientos de la mano. 212. — Acción normal del pulgar. 213. — Punto de apoyo del pulgar cuando la mano desciende hacia la tarraja. 214. — Acción de los demás dedos de esta mano. 215. — Movimento de los dedos sobre el diapasón. 216.—La incurvación de los dedos. 217.—Parte de los dedos en que deberá concentrarse la fuerza. 218. — Regla para asegurar la continuidad del sonido. 219. — Regla general para la acción de los dedos. 220. — Digitación correspondiente a la mano izquierda.

CAPITULO XIV. — ADVERTENCIAS SOBRE LA MANERA DE ESTUDIAR Pág. 86

a) *Estudio y ejecución*. 221. — La calidad en la ejecución. 222. — Ejecución correcta de las obras. 223. — Aspectos del estudio. 224. — Observaciones en forma de preceptos.

b) *Manera de trabajar para los ejercicios, estudios y obras*. 225.—Ejercicios. 226. — Estudios. 227. — Obras.

CAPITULO XV. — SIGNOS, ABREVIACIONES Y TERMINOS GUITARRÍSTICOS Pág. 89

a) *Explicación de los signos y vocablos más usados en las tablaturas española, francesa e italiana*. 228. — Vocablos antiguos por orden alfabético con ejemplos de diversas tablaturas y autores.

b) *Signos y vocablos de la escritura actual*. 229. — Vocablos corrientes en orden alfabético, referentes a la guitarra y a su escritura actual.

l'action du pouce. 155. — Signe de l'*accord arpégé*. 156. — Indications pour le *rasgueado*. 157. — Effets de *percussion*. 158. — *Tambora*. 159. — *Pizzicato*. 160. — Sur les indications d'expressiòn musicale.

CHAPITRE X.—DOIGTÉ Pag. 71

161. — Avantage d'un doigté correct. 162. — Bases principales du doigté. 163. — Difficultés surmontables et difficultés insurmontables. 164. — Sens logique du doigté.

CHAPITRE XI.—SON Pag. 72

a) *Particularités du son dans chaque corde*.
165. — Diversité de sons rendus par une corde suivant la nature du corps qui l'attaque. 166. — Le pincé avec ou sans ongle. 167. — Différences dans le timbre d'une corde suivant le point attaqué sur sa longueur. 168. — Diversité de sons suivant la direction et l'intensité de l'attaque.

b) *Le son consideré objetivement*.
Effets obtenus dans la sonorité d'une corde par le pincé avec ou sans ongles. 170. — Théorie de AGUADO sur le pincé avec ongle.

c) *Le son considéré subjectivement*.
171. — Appréciation psychique du son. 172. — Qualités du pincé avec ongle. 173. — Qualités du pincé sans ongle.

d) *Avantages et inconvénients de chaque procédé*.
174. — Avantages du pincé avec ongle. 175. — Avantages du pincé sans ongle. 176. — Importance de chaque pincement suivant la finalité en vue du guitariste. 177. — Indications utiles concernant les ongles. 178. — Indications utiles concernant la pulpe des doigts. 179. — Conseils au débutant.

CHAPITRE XII.—MANIÈRE DE TENIR LA GUITARE Pag. 77

180. — Position du corps. 181. — Comment l'on doit placer la guitare pour jouer. 182. — Jambe et pied gauches. 183. — Jambe et pied droits. 184. — Bras gauche. 185. — Bras droit. 186. — Défauts à éviter.

CHAPITRE XIII.—LES MAINS Pag. 78

a) *Causes qui déterminent la position et l'action des deux mains*.
187. — Dispositions qui président à l'action de chaque main. 188. — Importance du placement et action correcte de la main droite. 189. — Importance du placement et action correcte de la main gauche. 190. — Principes de AGUADO sur l'action des mains par rapport aux cordes.

b) *Main droite*.
191. — Pose de la main. 192. — Pose des doigts. 193. — Position caractéristique de cette main d'après l'école de TARREGA.

c) *Actions de la main et des doigts*.
194. — Pose naturelle de la main. 195. — Inconvénients de la raideur ou contraction de la main. 196. — Partie de la corde où l'on doit pincer. 197. — Action des doigts. 198. — Doigts qui interviennent dans l'exécution. 199. — Articulations et phalanges de chaque doigt. 200. — Le pincé des doigts index, majeur et annulaire. 201. — Action du pouce. 202. — Comment l'on doit soigner ses ongles pour pincer avec ou sans eux. 203. — Flexion des doigts suivant chaque procédé. 204. — Doigté de cette main. 205. — Règle fondamentale pour le doigté.

d) *Main gauche*.
206. — Placement de la main et des doigts. 207. — Causes qui determinent la position de la main. 208. — Défauts à éviter.

e) *Action de la main et des doigts*.
209. — Action de la main. 210. — Principes qui commandent l'action des doigts sur les cordes. 211. — Mouvements de la main. 212. — Action normale du pouce. 213. — Point d'appui du pouce lorsque la main se déplace sur la région sur-aiguë de la plaque de touches. 214.— Action des autres doigts de cette main. 215. — Mouvements des doigts sur la plaque de touches. 216. — Le courbement des doigts. 217. — Partie du doigt où s'exerce la force. 218. — Règle pour assurer la prolongation du son. 219. — Règle générale sur l'action des doigts. 220 — Doigté de cette main.

CHAPITRE XIV.— AVIS SUR LA CONDUITE A SUIVRE DANS LES ETUDES Pag. 86

a) *Travail et exécution*.
221. — La qualité dans l'exécution. 222. — Exécution correcte des oeuvres. 223. — Aspects de l'étude. 224. — Observations sous forme de precepts.

b) *Manière de travailler les exercises, études et oeuvres*.
225. — Exercises. 226. — Etudes. 227. — Oeuvres.

CHAPITRE XV. — SIGNES, ABREVIATIONS ET TERMES CONCERNANT LA GUITARE Pag. 89

a) *Signes et vocables les plus usités dans les anciennes tablatures espagnole, française et italienne*.
228. — Vocables anciens par ordre alphabétique avec plusieurs exemples des diverses tablatures et divers auteurs.

b) *Signes et termes de l'écriture actuelle*.
229. — Termes courants par ordre alphabétique concernant la guitare et son écriture actuelle.

INTRODUCCION

I. LA GUITARRA Y SU TÉCNICA.

«Todo está en todo.»
SÓCRATES.

No hay que ver solamente en las cosas que llegan a nuestro alcance, la forma y consistencia de su materia; por sencillo que sea un instrumento de música puede encerrar en su caja sonora, no solamente la espiritualidad de un gran artista sino la de toda una raza, toda una época o todo un período mítico.

La guitarra, por su remoto orígen, por su doble aspecto popular y artístico, por su influencia en la evolución de la música instrumental y por haber recogido en su seno el hálito genial de artistas maravillosos, es merecedora de tantos honores como puedan otorgarse al instrumento de la más alta jerarquía.

La evolución constante de la música, lleva consigo el progreso de la técnica instrumental. Es el nuevo paso, la nueva forma, la atracción imantada del mañana que desarrolla, conserva o destruye todos los principios de ayer.

Cada resurgimiento en la historia de nuestro instrumento ha dejado tras sí, hallazgos nuevos que ensancharon los dominios de su técnica. Cada artista dejó a través de su época, huellas de su personal talento y el tiempo cuidó de tamizar en el transcurso de los siglos, los procedimientos útiles que conducen a la perfección.

FUENLLANA, MUDARRA, y VALDERRÁBANO, reflejaron en sus obras para guitarra de cuatro y cinco órdenes, las tendencias musicales y artísticas del siglo XVI. AMAT, amplió los recursos de la guitarra popular enseñando la manera de formar y aplicar todos los tonos mayores y menores sobre las cinco cuerdas dobles. FOSCARINI, añadió al rasgueado, el punteado de los vihuelistas. CORBETTA, resumió en sus obras el espíritu de la música profana de su tiempo. SANZ, que además

INTRODUCTION

I. LA GUITARE ET SA TECHNIQUE.

«Tout est dans tout.»
SOCRATES.

Il ne faut pas seulement considérer la forme et la constitution matérielle des choses qui tombent dans le domaine de notre connaissance. Pour si simple que soit un instrument de musique, il peut nous révéler dans sa caisse sonore non seulement la spiritualité d'un grand artiste, mais aussi celle de toute une race et toute une époque, et même d'une période purement mythique.

La guitare, à cause de son lointain passé, par son double aspect populaire et artistique, par son influence sur l'évolution de la musique instrumentale et pour avoir cueilli dans son sein le souffle génial de merveilleux artistes, mérite autant d'être honorée que les instruments de la plus haute hierarchie.

L'évolution constante de la musique est fonction du progrés dans la technique instrumentale; à chaque époque correspond un facteur important dans l'évolution de la technique. Dans sa marche ascendante la forme nouvelle, l'attrait aimanté d'un lendemain prometteur, gardent ou détruisent les principes acceptés jusqu'alors.

Chaque ressaut, dans la marche historique de notre instrument, a enrichi la technique de nouvelles trouvailles qui ont élargi son domaine. Chaque maître dans son époque a laissé les traces de son propre talent, et le temps s'est chargé de passer au tamis les procedés conduisant à la perfection.

FUENLLANA, MUDARRA et VALDERRÁBANO ont reflété dans leurs oeuvres pour guitare de quatre ou cinq rangs les tendances musicales et artistiques du XVIème siècle. Amat élargit les ressources de la guitare populaire en enseignant la manière de former et d'appliquer tous les tons

de ser organista aprendió de los Maestros italianos lo mejor de la técnica de su tiempo, publicó en 1674 el primer tratado completo para guitarra de cinco órdenes. VISÉE, RONCALLI, RIBAYAZ, GUERAU, Santiago de MURCIA, Doizy de VELASCO y CAMPION, recogiendo las experiencias de sus antecesores, contribuyeron con el aporte de sus obras a la gestación de la «Suite» y sus trascendentales derivaciones. Federico MORETTI, que fué discípulo del Padre BASILIO, recogió y ordenó mas tarde en sus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* las teorías de la nueva escuela. El paso dado al principio del siglo XIX por CARULLI, CARCASSI, LEGNANI y otros, culminó en la obra de GIULIANI, SOR y AGUADO, los más eminentes compositores, intérpretes y tratadistas del período clásico. COSTE, en Francia, y MERTZ y REGONDI, en Italia, recogían la obra de sus antecesores mientras los guitarristas españoles, entre ellos el famoso Julián ARCAS, más en contacto con el sentir del pueblo, aportaban a la técnica, nuevos procedimientos. TÁRREGA en fin, penetrando el sentido técnico y artístico de su época, sembraba en el surco de su obra romántica, la semilla que debía de fructificar en el período actual.

II. PRINCIPIOS RAZONADOS DE LA ESCUELA DE TÁRREGA.

TÁRREGA fué el más admirable guitarrista de todos los tiempos y uno de los más nobles y elevados espíritus consagrados a la música. Un artista genial, de gran temperamento y clara inteligencia que ensanchando y elevando las posibilidades técnicas y artísticas de la guitarra, logró redimirla del desprestigio injusto en que la habían sumido el disfavor y abandono de una época.

La parte técnica de su obra es fruto de las exigencias de un arte superiormente elevado. Sus teorías, apoyadas sobre principios fundamentales inmutables, no solo enseñan a resolver lógicamente los problemas conocidos, sino los que eventualmente pudieran presentarse.

El sentido didáctico de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu. Teniendo en cuenta la naturaleza y disposición de las cuerdas, la naturaleza y disposición de los dedos al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad, analiza, resuelve y sintetiza de manera progresiva, todos los problemas que pueda presentar la música aplicada al instrumento. Todas las combinaciones de escalas, arpegios, ligados y efectos instrumentales, están previstos y tratados de manera que los dedos adquieran con el trabajo metódico, la mayor independencia, fuerza y seguridad posibles. Ninguna obra puede ofrecer

majeurs et mineurs sur les cinq cordes. FOSCARINI ajouta au *rasgueado* (accords rébattus) le *punteado* (pincé) des *vihuelistes*. CORBETTA resuma dans son oeuvre l'esprit de la musique profane de son temps. SANZ, qui était organiste, apprit aussi des maîtres italiens et particulièrement de Lelio COLISTA le meilleur de la technique de son temps; il publia en 1674 le premier traité complet pour guitare de cinq rangs. VISEE, RONCALLI, RIBAYAZ, GUERAU, Santiago de MURCIA, Doizy de VELASCO et CAMPION, héritiers des expériences de leurs prédécesseurs, ont contribué avec l'apport de leurs oeuvres à la gestation de la «Suite» et ses dérivations transcendantales. Federico MORETTI, élève du Père BASILIO, cueillit et ordonna plus tard dans ses "*Principes*" les théories de la nouvelle école pour guitare de six rangs. L'élan donné au commencement du XVIème siècle par CARULLI, CARCASSI, LEGNANI et autres atteint son plus haut degré avec l'oeuvre de GIULIANI, SOR et AGUADO qui sont les plus éminents compositeurs, interprètes et écrivains de la période classique. COSTE en France, et MERTZ et REGONDI en Italie, suivaient l'oeuvre de leurs prédécesseurs, tandis que les guitaristes espagnols parmi lesquels le fameux ARCAS, plus en contact avec les sentiments du peuple, apportèrent à la technique des nouveaux procédés. TARREGA enfin, pénétrant le sens technique et artistique de son époque, jetait dans le sillon de son oeuvre romantique la graine qui devait fructifier dans l'époque actuelle.

II. PRINCIPES RAISONNÉS DE L'ECOLE DE TÁRREGA.

TÁRREGA fut le plus admirable guitariste de tous les temps et l'un des plus nobles et hauts esprits consacrés à la musique. Un artiste génial de grand tempérament et claire intelligence qui, élargissant et rehaussant les possibilités techniques et artistiques de la guitare, est arrivé à la tirer de la déchéance injuste où l'avait plongée la défaveur et l'oubli des âges.

La partie technique de son oeuvre est née des exigences d'un art supérieur. Les théories, basées sur des principes fondamentaux immuables, enseignent non seulement la manière de résoudre logiquement les problemes connus, mais aussi ceux qui éventuellement pourraient se présenter.

L'esprit didactique de son école s'applique à résoudre d'avance tous les problèmes pouvant surgir des éléments qui contribuent à l'exécution d'une oeuvre: instruments, mains, esprit. Tenant compte de la nature et de la disposition des cordes, de la nature et de la disposition des doigts au service de l'intelligence et de la sensibilité, il analyse, résout et synthétise de façon progressive tous les problèmes posés par la musique appli-

a esta preparación técnica, la sorpresa de un procedimiento que no esté fundamentalmente resuelto.

Su vida intensa y laboriosa, nunca desalterada de la más férvida ansiedad de elevación, se extinguió, por desgracia, demasiado pronto. Aplazando siempre el deseo de ordenar en un Método los principios razonados de su escuela para esa tregua de paz crepuscular que el ocaso de la vida ofrece al virtuoso, le sorprendió la muerte. Sólo algunos ejercicios y estudios quedaron esparcidos desordenadamente entre amigos y discípulos, como páginas sueltas de un libro inestimable que nadie podrá leer íntegramente.

Muchas veces insinué sin éxito, la necesidad de reunir esos manuscritos, ordenarlos y editarlos para que sirviesen de base durable a una escuela auténtica de TÁRREGA, capáz de orientar los esfuerzos de cuantos deseen conocer o practicar este instrumento. Lejos de ésto, hemos visto aparecer varios de sus ejercicios, estudios y obras, en ediciones defectuosas con lamentables incorrecciones y no siempre acompañados del nombre de su autor.

Han pasado veintitrés años después de la muerte del gran Maestro. La guitarra, a través de su larga y agitada historia, ha venido a conseguir triunfalmente en nuestros días, el apogeo de su valorización artística. Sus triunfos, debidos en parte a la intensificación de la cultura general de nuestro público y al noble amor y talento de varios artistas de indiscutible mérito, estriban principalmente en el mejoramiento que TÁRREGA infundió a su técnica y a su estética.

III. FACILIDAD Y DIFICULTAD.

Es sabido que la técnica no debe constituir un fin, sino un medio necesario para llegar a la perfección del arte.

No todos los instrumentos presentan las mismas dificultades; las facultades personales que han de dominarlas, no se encuentran en cada individuo igualmente distribuídas, ni todos los métodos ofrecen un mismo resultado.

Existen dos géneros de *facilidades* independientes uno de otro. El primero abarca la *facilidad mental* que permite comprender, retener y deducir ampliamente, todos los problemas de carácter musical y artístico aplicados al instrumento, lo cual determina una gran ductilidad de espíritu. El otro, consiste en una *facilidad* que radica sobre todo, en las *facultades fisicas de las manos*, acompañada de un cierto dinamismo cerebral; una especie de habilidad deportiva, hija del sentido acrobático y que un espíritu de audacia puede llevar a la realización de verdaderas proezas, por poco que las demás facultades acompañen. Estas dos fa-

quée à l'instrument. Toutes les combinaisons de gammes, arpèges, coulés et effets instrumentaux sont prévues et traitées de telle sorte que les doigts puissent acquérir par le travail la plus grande indépendance, la plus grande force et la plus grande sureté possibles. Aucune oeuvre ne peut offrir à cette technique la surprise d'un procédé qui n'ait été foncièrement résolu.

La vie intense de ce travailleur toujours assoiffé d'élévation, fut de courte durée. La mort le surprit avant qu'il n'ait pu mener à bien la réalisation d'une méthode résumant les principes raisonnés de sa technique qu'il se réservait d'écrire au déclin de sa vie. Quelques exercices et quelques études sont restés épars de-ci de-là parmi ses amis et ses élèves, comme des feuillets perdus d'un livre inestimable qu'on ne pourra jamais lire intègralement.

J'ai maintes fois insinué parmi ses admirateurs, mais sans succés, la nécessité de rassembler ces manuscrits, de les classer et de les faire éditer afin qu'ils puissent servir de guide à ceux qui aimeront comprendre cet instrument et en jouer. Au lieu de cela nous avons vu paraître quelques-uns de ses exercices, études et oeuvres dans des éditions défectueuses criblées d'erreurs regrettables et pas toujours signés du nom d'un auteur.

Vingt trois ans se sont écoulés depuis la mort du maître. La guitare à travers son histoire longue et agitée est arrivée de nos jours à l'apogée de sa valeur artistique. Ses triomphes dûs en partie aux progrés de la culture générale du public actuel et au talent de quelques artistes émérites, reposent surtout sur le perfectionnement que TARREGA donna à sa technique et à son esthétique.

III. FACILITÉ ET DIFFICULTÉ

La technique ne doit pas être une finalité mais un moyen efficace et nécessaire d'arriver à la perfection de l'art.

Les instruments n'offrent pas tous les mêmes difficultés; les facultés qui doivent les dominer ne sont pas distribuées d'une même façon pas plus qu'à chaque méthode ne correspond le même résultat.

II y a deux sortes de *facilités* indépendantes l'une de l'autre. La première est la facilité mentale qui permet de comprendre, retenir et déduire amplement tous les problèmes de caractère musical et artistique se rattachant à l'instrument; de son application constante il résultera une grande ductilité d'esprit. La seconde facilité est fonction des dispositions physiques des mains en relation directe avec un certain dynamisme cérébral; c'est une sorte de dextérité sportive procédant d'un sens acrobatique et qu' un esprit audacieux peut pousser jusqu'a la réalisation de

tcultades no van, desgraciadamente, siempre unidas. Cuando coinciden y son impulsadas por un ferviente amor al arte, contribuyen poderosamente a formar los prodigiosos artistas que el mundo admira.

Del mismo modo existen dos géneros de técnica; una habilidosa y aparente que *da la impresión de hacer* y otra firme y verdadera que *positivamente hace.*

La dificultad de la guitarra, como la de todo instrumento, tiene un aspecto físico que corresponde al mecanismo de los dedos, cuyo fundamento para todos los instrumentos es el mismo; y otro mental que le es peculiar y que aumenta y se intensifica a medida que aumentan los elementos técnicos y con la sensibilización de los mismos.

Si es cierto que la guitarra resume íntimamente la sonoridad del arpa, la expresividad de los instrumentos de arco y las propiedades polifónicas del clavecín o del piano, también ofrece el inconveniente, para mayor mérito del ejecutante, de multiplicar sus dificultades.

La verdadera dificultad en un instrumento empieza en el momento en que queremos someterlo a nuestra voluntad y aumenta o disminuye, según la calidad de ejecución que cada cual se exige a sí mismo, en proporción a sus facultades naturales. Mientras el ejecutante se limita a obtener de su instrumento lo que éste da sencillamente, la dificultad apenas existe. Ningún instrumento como la guitarra ofrece tantos recursos con medios tan sencillos. La vibración de una cuerda al aire es un placer para el oído; un dedo deslizado sobre las seis cuerdas, obtiene un pequeño haz de sonoridad suavemente luminosa y confidencial; con un solo dedo colocado en una cuerda, pueden obtenerse armonías diversas; con rozar solamente una cuerda, se consiguen varios armónicos; imitaciones y efectos evocadores se logran con mínimos esfuerzos....

Pero el arte no es eso solamente; nuestra ambición nos impulsa a la conquista de más vastos dominios y cuanto más se consolida y depura la espiritualidad del artista, mayor resistencia opone el instrumento. Y, si la ejecución imperfecta de procedimientos sencillos o naturales no es cosa que ofenda grandemente nuestra sensibilidad auditiva, la menor imperfección en las ejecuciones de obras de alguna importancia, es suficiente para desvanecer todo el encanto.

IV. Psicología del guitarrista.

Este instrumento que apasiona al que es sensible a sus cualidades, que tanto esfuerzo cuesta el dominarlo y que tantos devotos cuenta esparcidos por todos los ámbitos del mundo, se aprende en general, de la manera más caprichosa y anárquica.

véritables prouesses pour peu que les autres facultés interviennent. Facilité mentale et facilité physique ne vont pas toujours de paire malheureusement, mais réunies chez le même sujet ces facultés feront éclore le grand artiste.

De même il existe deux genres de technique, l'une habile et apparente qui *donne l'impression de réaliser*, et l'autre vraie et solide qui *réalise positivement.*

La difficulté de la guitare, comme celle de tout instrument, présente un aspect physique, celui du mécanisme des doigts dont le fondement est commun à tous les instruments; et un aspect mental qui lui est propre et qui augmente et s'intensifie par la superposition des éléments techniques et leur sensibilisation concordante.

Si tant il est vrai que la guitare résume en une charmante intimité la sonorité de la harpe, l'expression des instruments à archet et les propriétés polyphoniques du clavecin ou du piano, elle offre par contre l'inconvénient d'en multiplier les difficultés ce qui rehausse le mèrite de l'exécutant.

La véritable difficulté d'exécution sur un instrument commence au moment où nous voulons le soumettre à notre volonté, et augmente ou diminue suivant la qualité d'exécution que nous nous proposons d'atteindre dans le cadre de nos facultés naturelles. Tant que l'exécutant se borne à tirer de l'instrument ce que celui-ci offre spontanément à ses moyens physiques naturels, la difficulté existe à peine. Nul autre instrument que la guitare n'offre tant de ressources à la simplicité des moyens. La vibration d'une corde à vide est un plaisir pour l'oreille. Un doigt glissant sur les six cordes, produit un petit faisceau de sonorité doucement lumineux et confidentiel. Avec un seul doigt sur une seule corde l'on peut obtenir des harmonies diverses. En frôlant seulement une corde on en fait jaillir des sons harmoniques. Des imitations, des effets évocateurs peuvent être obtenus avec des efforts minimes....

Mais l'art n'est pas que cela; notre ambition nous pousse à la conquête de plus vastes horizons, et plus s'affermit et s'épure la spiritualité de l'artiste, plus les difficultés augmentent. Si notre sensibilité auditive n'a pas à se voir froissée outre mesure d'exècutions trop simples et imparfaites, par contre la moindre imperfection dans les oeuvres d'envergure suffit à en chasser tout le charme.

IV. Psychologie du guitariste.

Cet instrument si passionnant pour qui sait l'apprécièr, et qui offre tant d'efforts à le dominer est très répandu dans le monde mais on l'étudie le

Siendo fácil su manejo, prestándose tanto al acompañamiento del canto y al de otros instrumentos y por ser fácilmente asequible aún por las fortunas más humildes, se encuentra la mayor parte de las veces en manos de gentes que opinan que «lo que poco cuesta, poco vale». Esto es causa de que la guitarra haya caído en manos del pueblo, lo cual *es un bien;* pero también en las del populacho, lo cual *no es un bien.*

Su desprestigio vino de ahí; se olvidaron sus cualidades, enmoheció su técnica abandonada a la rutina y ante su descrédito, desconociendo lo que podía lograrse de un instrumento tan completo, el músico culto huyó de ella y solo la retuvieron los que tomándola como simple pasatiempo o distracción, la condenaban a una actividad menospreciable.

Por esto quedó aislada del campo musical y artístico y utilizada sólo de animadora sensual en juergas y francachelas, viéndose reducida a las más ínfimas expresiones de la música. Apenas si le quedaron otros compañeros que el violín callejero, la bandurria, el acordeón y la voz aguardentosa de algún trasnochador alegre.

Contra todo este descrédito, baluarte de prejuicios contrarios al sentido de dignificación y contra las consecuencias materiales de tales circunstancias, han tenido que luchar valerosamente los que dedicaron todo el amor de su vida al culto de este instrumento. Hasta hace poco, el guitarrista había sido considerado como un artista raro que lograba, con mucho mérito de su parte, efectos sorprendentes pero considerados en general de escasa importancia por provenir de un instrumento conceptuado como de categoría inferior.

Fué necesario que, continuando el impulso del gran Tárrega, los más eminentes guitarristas de nuestra generación lograran vencer totalmente la resistencia de tales prejuicios. Gracias al entusiasmo, talento y abnegación, y sobre todo al arte prodigioso de estos artistas — celebridades dentro del arte universal contemporáneo — la guitarra ha podido recobrar en nuestros días todo su prestigio consiguiendo el favor y la admiración de los más exigentes públicos, críticos y artistas de todos los países. Hecho que por sí solo viene a constituir para la historia de nuestro instrumento, el período álgido de sus mayores glorias.

Entre todos los instrumentos conocidos, la guitarra, es sin duda el que más pasión inspira; el entusiasmo de sus devotos llega a convertirse a veces, en fanatismo. En tales casos, el guitarrista suele degenerar en *guitarrómano;* no oye más que la guitarra, no se interesa más que por la guitarra, ni comprende otra música que la de la guitarra; estudia su instrumento como si todas las músicas del universo viniesen a condensarse en ella. Cualquier aficionado al violín, al violoncelo, al piano o a otro instrumento, procura estudiar música an-

plus souvent sur des données arbitraires et anarchiques.

Cet instrument d'un prix modique, d'un maniement facile, se prêtant généreusement à l'accompagnement du chant et d'autres instruments, se trouve la plupart du temps entre les mains de gens incapables de l'apprécier á sa juste valeur, raison pour laquelle la guitare est, *pour son bien,* tombée dans les mains du peuple, mais hélas! elle est aussi tombée dans les mains d'un certain bas peuple mais *pas pour son bien.*

De là sa déchéance; on oublia ses aptitudes; sa technique moisit dans la routine et le discrédit. L'on ne tint plus compte de ses possibilités: le musicien la mit au rancart et seuls en firent usage ceux qui la considérèrent comme un passe-temps la condamnant ainsi à une ineptie méprisable.

Voilà donc la guitare éloignée du domaine musical et artistique, animatrice sensuelle de bals orgiaques, retour de noces et franches lippées, s'en allant misérable jusqu'aux extrèmes bas-fonds de la musique. A peine trouva-t-elle comme compagnons de fredaines le violon nasillard des cours et des ruelles, la *bandurria,* l'accordéon et la voix de rogomme de quelque noctambule en veine d'inspiration dionysiaque.

Les guitaristes, qui ont consacré tout l'amour d'une vie au culte de cet instrument, durent lutter vigoureusement pour relever l'enfant prodigue d'un si grand discrédit. Grâce à leurs efforts répétés, ils purent abattre le rempart de préjugés qui, dressé contre la dignité de cette branche de l'art, en détruisait les heureuses conséquences matérielles. Jusqu'à nos jours le guitariste a été considéré comme un artiste excentrique qui obtenait à son grand avantage des effets insoupçonnés et d'une valeur artistique relative, que l'on mésestimait comme provenant d'un instrument delaissé et appartenant à une catégorie inférieure.

Il fallut qu'en continuant l'impulsion donnée par le grand Tárrega, les plus éminents guitaristes de notre génération arrivassent à vaincre totalement la résistance soulevée par de tels préjugés. Grâce à l'enthousiasme, au talent, à l'abnégation et par dessus tout a l'art prodigieux de ces artistes célèbres dans l'art universel contemporain, la guitare a pu reconquérir de nos jours tout son prestige s'attirant la faveur et l'admiration des publics les plus exigeants, des critiques et des artistes de tous les pays. Fait qui, de lui même, constitue pour l'histoire de notre instrument la période culminante de sa gloire.

Parmi tous les instruments connus, il est hors de doute que la guitare est celui qui inspire le plus de passion; l'enthousiasme de ses devots tourne parfois au fanatisme. Dans ce cas le guitariste dégénère en *guitaromane;* il n'écoute que de la

tes que su instrumento o cuando menos a un mismo tiempo. El guitarrista fanático, invierte los términos; primero la guitarra y después, si queda tiempo y humor, la música.

Afortunadamente la educación progresiva va corrigiendo las cosas y en nuestros días, el guitarrista tiende a cambiar favorablemente su psicología. Sabe que la guitarra es un instrumento creado para la música y que ésta es una de las más elevadas expresiones de la espiritualidad humana. Por lo tanto se da cuenta de que, lo que más debe preocuparle es su propia musicalidad.

Para ser un buen guitarrista hay que ser, ante todo, un buen músico. Cuanto más completo sea su bagaje musical, mejor. En la más sencilla realización de cualquier obra de arte se encuentran condensados todos los valores del artista. El que desee llegar al virtuosismo interpretativo, no sólo mucha música tendrá que saber, sino que deberá estar también iniciado en todas las escuelas y tendencias estéticas conocidas en su época. «La «irradiación que se desprende de una personalidad «artística — dice JOACHIM CHAIGNEAU — es la «consecuencia de causas profundas que conviene «buscar y cultivar en el fondo de sí mismo.»

V. MÉTODOS.

Los Métodos de SOR y AGUADO son las mejores obras de estudio que se han escrito para guitarra. La del primero, desgraciadamente agotada, expone con incontestable lógica sus teorías sobre la disposición del instrumento sometida a la música y al arte. La del segundo, expone de manera más general todas las posibilidades técnicas de su época, ordenadas en un sentido didáctico claramente comprendido. Las cualidades más salientes del Método de SOR son las de su sentido musical y artístico, mientras que las del Método de AGUADO se acentúan principalmente en el aspecto técnico - instrumental.

Pero un siglo no ha pasado en balde. El arte, la técnica y la didáctica, han evolucionado mucho desde la aparición de estas obras, y hoy, aunque alguna de sus ideas, procedimientos y material de trabajo siguen siendo de utilidad eficaz, otros aspectos se han marchitado ya, por causa del progreso general de la música.

Durante este período otros Métodos diversos que por ser muchos me abstengo de enumerar, han aparecido en todos los países, conteniendo diversos aspectos de utilidad e interés. Sin embargo, creemos que en todas las obras conocidas, incluso en las que más claramente están expuestas todas las dificultades del instrumento, falta lo más esencial que es: *el arte de vencerlas*.

guitare; il travaille son instrument comme si toutes les musiques de l'univers y étaient concentrées. N'importe quel amateur de violon, de violoncelle, de piano ou de tout autre instrument commencerait par apprendre la musique avant de jouer, ou tout au moins simultanément. Le guitariste fanatique intervertit les termes: la guitare d'abord, et après, les loisirs et l'humeur aidant, la musique.

Heureusement l'éducation progressive y a mis un peu d'ordre, et le guitariste de nos jours a èvolué favorablement. Il sait que la guitare est un instrument creé pour l'une des plus hautes expressions de la spiritualité humaine, la musique, et que par conséquent ce qui doit le preoccuper le plus c'est sa propre musicalité à lui.

Pour être un bon guitariste il faudrait être avant tout un bon musicien. Plus le bagage musical sera complet mieux cela vaudra. Dans la plus simple version de n'importe quelle oeuvre artistique se trouvent incluses toutes les valeurs de l'artiste. Celui qui voudra arriver à la virtuosité interprétative non seulement devra connaître à fond la musique, mais devra être initié à toutes les écoles et tendances esthétiques de son époque.

«L'irradiation qui se dégage d'une personna-«lité artistique, dit Joachim GHAIGNEAU, est la «conséquence des causes profondes qu'il faut cher-«cher et cultiver au fond de soi-même».

V. MÉTHODES.

Les méthodes de SOR et AGUADO sont les oeuvres d'étude sur la guitare les plus admirables qui existent. Celle du premier, épuisée malheureusement, expose avec une logique incontestable la raison de ses théories sur le rôle de l'instrument dans la musique et dans l'art en général. Celle du second expose d'une façon plus générale toutes les possibilités techniques de son époque ordonnées dans un sens didactique savamment compris. Les qualités les plus frappantes de la méthode de SOR sont celles rélatives à son sens musical et artistique, tandis que les qualités de la méthode de AGUADO se rapportent principalement à l'aspect technique et instrumental.

Mais un siècle ne s'est pas écoulé vainement. L'art, la technique et la didactique ont évolué sensiblement depuis l'apparition de ces oeuvres, et bien que plusieurs de leurs idées, de leurs procédés et de leur matériel de travail sont toujours efficaces d'autres ne le sont plus à cause du progrés général de la musique.

D'autres méthodes diverses dont je tairai la trop longue énumeration, ont fait tant soit peu leur apparition dans tous les pays; elles présentent quelque intérêt et une certaine utilité. Nous croyons cependant que dans toutes les oeuvres connues, même dans celles où les difficultés de

VI. Plan de la obra.

Para traer remedio a este estado de cosas me decido a dar a conocer con esta obra, no solo los principios de la verdadera escuela de Tárrega, sino las derivaciones nacidas de la misma por la evolución constante de la técnica. Con el querido e ilustre Maestro me formé, él guió mis pasos desde el comienzo de este siglo hasta los últimos años de su vida. Siguiendo luego su escuela, he continuado trabajando durante largos años, he adquirido experiencia propia, y no he desdeñado la experiencia ajena, cristalizada en cuantos libros y tratados han llegado a mis manos.

El plan que nos proponemos desarrollar es el que esbozamos hace algunos años en nuestro trabajo publicado en la *"Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire"* de París.

En él recomendamos al que desee estudiar a fondo la guitarra, divida su trabajo en dos secciones independientes y simultáneas: la primera, a parte de su estudio del instrumento, comprenderá el solfeo, la armonía, análisis y formas de la composición, caracter de las obras, historia de la música y biografía de los grandes Maestros, audiciones de conciertos de orquesta, de masas corales, de eminentes solistas y cuantas manifestaciones puedan contribuir al enriquecimiento y elevación de sus conocimientos generales.

La segunda, objeto principal de nuestra obra, comprenderá todo cuanto se refiera a la guitarra. De una manera razonada y ordenadamente progresiva, desarrollará las facultades de sus dedos y el conocimiento de la técnica del instrumento por medio de ejercicios preparatorios (escalas, acordes, arpegios, trémolos, ligados, trinos y demás procedimientos instrumentales), que constituyen la base primordial de la facilidad necesaria para una ejecución perfecta. Practicándolos con atención y método, resolverá en cada ejercicio no solamente las dificultades del ejercicio en sí, sino el principio de muchas dificultades derivadas.

A medida que las facultades generales vayan ofreciendo los medios necesarios, irán siendo sometidas a una musicalidad educativa por medio de «Estudios» u «Obras» de progresiva dificultad.

Iniciado el discípulo en el análisis técnico de las obras, él mismo encontrará los procedimientos adecuados para vencer las dificultades que puedan presentársele.

Una vez adquirida la verdadera técnica o sea, la que resume en un mismo grado de dominio las posibilidades de la inteligencia y de los dedos, se completará el sentido artístico estudiando el carácter y estilo de todas las épocas, géneros y autores desde los vihuelistas y guitarristas del siglo XVI, hasta los compositores más modernos.

Para completar la preparación del guitarrista l'instrument sont le mieux exposées, manque le plus essentiel: *l'art d'en triompher.*

VI. Plan de l'ouvrage.

Pour remédier à cet état de choses, aprés avoir consulté tous les traités que j'ai pu avoir sous les yeux, ayant vécu depuis le commencement du siècle avec mon cher et illustre maître jusqu'aux dernières années de sa vie; travaillant sous sa direction dès mes premiers exercices et d'autre part ayant de longues années d'expérience,je me décide à faire connaître par le present ouvrage non seulement son école véritable mais aussi la constante évolution de sa technique et les dérivations qui en découlent.

Le plan que nous nous proposons de développer est le même que celui que nous ébauchions il y a quelques années dans notre travail inseré dans l' *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Paris.

L'élève devra diviser son travail en deux sections indépendantes mais qui doivent marcher ensemble. La première comprendera l'étude du solfège, de l'harmonie, de l'analyse et des formes de la composition, de l'histoire de la musique, du caractère des oeuvres et de la biographie des grands maîtres, les auditions et les concerts d'orchestre, de masses chorales, des artistes éminents et tout ce qui peut contribuer à l'enrichissement et à l'élévation de ses connaissances générales.

La deuxième, objet principal de cet ouvrage, comprendra tout ce qui a rapport à la guitare. Il développera d'une manière raisonnée et en ordre progréssif les facultés de ses doigts et la connaissance de la technique de l'instrument au moyen des exercices préparatoires (gammes, arpèges, accords, trémolo, coulé, trilles et autres procedés instrumentaux) base primordiale de la facilité nécessaire à une exécution parfaite. En s'y exerçant attentivement et avec méthode il aura raison non seulement des difficultés de chaque exercice, mais pourra aussi surmonter celles qui en dérivent.

Au fur et à mesure que ces facultés offriront les moyens indispensables à l'exécution, elles se soumettront à une musicalité rigoureuse par la pratique des études et des oeuvres de difficulté progressive.

Dès que l'élève sera initié à l'analyse technique des oeuvres, il trouvera lui-même les procédés qui le rendront apte à vaincre les difficultés qui pourraient se présenter.

Une fois la véritable technique acquise, c'est-à-dire, celle qui réunit au même degré l'intelligence et la virtuosité, on complétera le sens artis-

trataremos separadamente la transcripción y la composición para el instrumento, el concierto, la enseñanza, la historia y evolución de su técnica y estética y su bibliografía más importante.

En la realización de este plan, que las necesidades de la técnica actual me han obligado a ampliar, radica el verdadero sentido de la escuela de Tárrega. Los ejercicios que no sean trazados por su propia mano, estarán inspirados en sus valiosos consejos. Son el atajo para llegar pronto a la cima; el que se sienta con ánimo, apenas se dará cuenta de lo que cuesta llegar.

VII. Conclusión.

Mi primer consejo al principiante ha de ser, ante todo, que aprenda a estudiar porque en ello consiste el secreto de una buena técnica. La calidad del estudio importa más que la cantidad; la asiduidad, más que la insistencia; la reflexión, más que la obstinación. Es necesario concentrar en una misma actividad la mayor fuerza de voluntad, de inteligencia y de sensibilidad posibles; un recto espíritu de ordenación, autocrítica, combatividad y perseverancia, y una fé sin desmayos en las propias facultades.

De poco sirve estudiar como un autómata creyendo que la cantidad de horas de estudio lo resuelve todo. La intensidad de atención en el trabajo es lo principal. En toda ejecución deberá vigilarse siempre el aspecto instrumental, digital, musical y artístico, aún en los más simples preludios; cuidar de obtener la mejor sonoridad posible, toda la nitidez de las notas, justeza en la medida y equilibrio total en los matices, escuchándose siempre y corrigiéndose los defectos que su propio sentido crítico le señale.

El discípulo es para el maestro lo que el enfermo es para el médico. El Método será el formulario en el cual puedan encontrarse los medios eficaces para la curación total. Para ello es necesario que el discípulo obedezca con fidelidad y con atención inteligente, y que el maestro procure no equivocar el tratamiento.

Como la guitarra es un instrumento al que se acude con ambiciones diversas, será preciso al orientarse, tomar el camino más seguro. El estudio puede tener distintas finalidades; el concierto, la enseñanza, la composición para el instrumento o simplemente el placer de tocar para sí. Cualquiera de estos aspectos aconseja la intensificación de determinados trabajos. El virtuoso tendrá que acentuar la parte físico–práctica y psico–física del estudio. Al profesor le bastará una completa posesión teórica y el posible dominio práctico de la técnica del instrumento. Al compositor, independientemente de sus estudios de composición, le bastará conocer la naturaleza del

tique en étudiant le caractère et le style de toutes les époques, de tous les genres et de tous les auteurs depuis les plus anciens *vihuelistes* et guitaristes jusqu'aux compositeurs modernes.

Pour compléter la préparation du guitariste nous étudierons séparément l'histoire de l'instrument, l'évolution de sa technique et de son esthétique, de l'accompagnement, de la transcription et de la composition pour l'instrument, le concert et l'enseignement, et sa bibliographie la plus importante.

Le vrai sens de l'école de Tarrega réside dans la réalisation de ce plan que les besoins de la technique moderne m'obligent d'amplifier; les exercices qui ne sont pas de la main du maître, sont inspirés de ses précieux conseils; c'est le raccourci qui permet d'atteindre le sommet. Celui qui a du coeur, ne remarquera pas les aspérités de la route à parcourir.

VII. Conclusion.

Si j'avais un conseil à donner à un débutant je l'engagerais en premier lieu à "apprendre à étudier"; l'étude est le secret d'une bonne technique. La qualité de l'étude importe davantage que la quantité; l' assiduité plus que l'insistance, la réflexion plus que l'obstination. Il convient de concentrer dans la même activité la plus grande force de volonté, d' intelligence et de sensibilité possibles, un rigide esprit d'ordre, d'autocritique, de combativité, de persévérance et surtout de foi inébranlable en ses propres facultés.

L'élève pourtant ne doit pas travailler comme un automate, s'en remettant au nombre d'heures d'étude pour la résolution de tous les problèmes. Il faut de l'attention soutenue dans le travail. Dans toute exécution il faut toujours surveiller l'aspect instrumental, digital, musical et artistique, même s'il s'agit de simples préludes; l'élève doit tâcher d'obtenir la meilleure sonorité possible, la plus grande netteté dans les notes, la justesse dans la mesure et l'équilibre total dans les nuances. Il doit toujours s'entendre jouer, et doit corriger les défauts signalés par son propre jugement artistique.

L'élève est en quelque sorte un malade dont le professeur serait le médecin. La «Méthode» sera le formulaire capable de fournir tous les moyens pour la guérison complète. Mais pour cela il est de toute nécessité que l'élève obéisse fidélement et avec une attention réfléchie, et que le professeur s'efforce de ne pas fausser le traitement.

Il faudra donc en s'orientant, prendre le bon chemin, le plus sûr. L'étude peut avoir des buts

instrumento, las posibilidades de ambas manos teniendo en cuenta la disposición de las cuerdas, y los recursos a que se presta la guitarra. Quien estudie por su gusto particular, podrá llegar a ser un buen lector, reduciendo la severidad de ejercicios a fin de adquirir una ejecución más extensa que depurada, o un ejecutante esmerado, si no pretende interpretar las obras de excesiva dificultad, y se ciñe a dar a las que estén al alcance de su técnica, la mayor perfección posible.

Todo aquel que arrime a su pecho la guitarra con verdadero amor, no olvide que los medios de elevación espiritual que ésta le ofrece son debidos en su mejor parte, al noble esfuerzo de los grandes artistas que le precedieron.

Me han impulsado a escribir esta obra, un sentimiento de gratitud y admiración a mi maestro; el deseo de defender el merecido prestigio de la guitarra y el de ser útil a cuantos compartan conmigo, el mismo amor a este instrumento.

Paris, Diciembre de 1933.

divers: le concert, l'enseignement, l'accompagnement, la composition pour l'instrument, ou simplement le plaisir de jouer pour soi-même. Ces différents aspects conseillent l'intensification de certains travaux déterminés. Le virtuose devra insister sur la partie physico-pratique et psycho-physique de l'ètude. Une complète possession théorique et un relatif domaine pratique de l'instrument peuvent suffire au professeur. Pour le compositeur, indépendamment de ses études de composition, il suffira de connaître la disposition physiologique des mains et la tonalité des cordes, ayant toujours en vue tous les procédés qui pourraient se présenter. Celui qui joue pour son plaisir doit tâcher, en adoucissant la sévérité seul des exercices, de bien lire et de se laisser aller à une exécution plus extensive qu'intensive, ou bien être un exécutant soigneux qui en respectant les oeuvres d'excessive difficulté tâche d'obtenir dans celles qui sont à la portée de sa technique toute la perfection possible.

Tous ceux qui se sentent portés à appuyer la guitare contre leur coeur devraient penser que l'expansion d'âme offerte par les voix de cet instrument leur fût procurée en grande partie par les efforts des nobles artistes qui les devancèrent.

J'ai écrit le prèsent ouvrage poussé par un sentiment d'admiration et de gratitude envers mon maître, ainsi que par le désir de défendre le prestige bien acquis de la guitare et d'être utile à tous ceux qui partageront avec moi l'amour de cet instrument.

PRIMERA PARTE

TÉCNICA TEÓRICA

EL INSTRUMENTO

CAPÍTULO I

NOMENCLATURA DE LAS PARTES QUE COMPONEN LA GUITARRA.

1 La *guitarra* se compone principalmente de una caja de resonancia, un mango y seis cuerdas. (fig. 1).

2 La *caja de resonancia* presenta cuatro superficies; anterior, posterior, lateral derecha y lateral izquierda correspondientes a la *tapa armónica*, (fig. 2) *fondo* (fig. 3) y *aros* laterales (fig 4).

3 La *tapa armónica*, principal factor en la sonoridad del instrumento, consiste en una plancha de pinabete de limitado espesor de dos milímetros y medio a cuatro por lo regular, unida lateralmente en dos mitades iguales, en el sentido de su longitud. Sus contornos describen dos convexidades de cada lado, superior e inferior (fig 2), separadas por una ligera concavidad intermedia.

4 En el centro, hacia la parte superior, presenta una perforación circular de 8,5 centímetros de diámetro aproximadamente llamada *boca* o *tarraja* (fig. 5). Este orificio, destinado a facilitar la prolongación del sonido, sirve generalmente al constructor para hacer gala de su fantasía y habilidad decorativas, incrustando en sus contornos caprichosos arabescos o mosaicos de filetería policromada, combinados a menudo con pequeñas piezas de nacar o pedrerías de más valor.

5 Con objeto de reforzar los sonidos graves, algunos constructores fijan alrededor de dicha tarraja, un tubo de metal llamado *tornavoz* (fig. 6) (1) que se prolonga hacia el interior de la caja de resonancia.

6 Adherida a la parte inferior y exterior de la tapa, se encuentra una pieza de palisandro de 19 a 20 centímetros de largo por tres de ancho, llamada *puente* (fig. 7.). Este puente rectangular ostenta

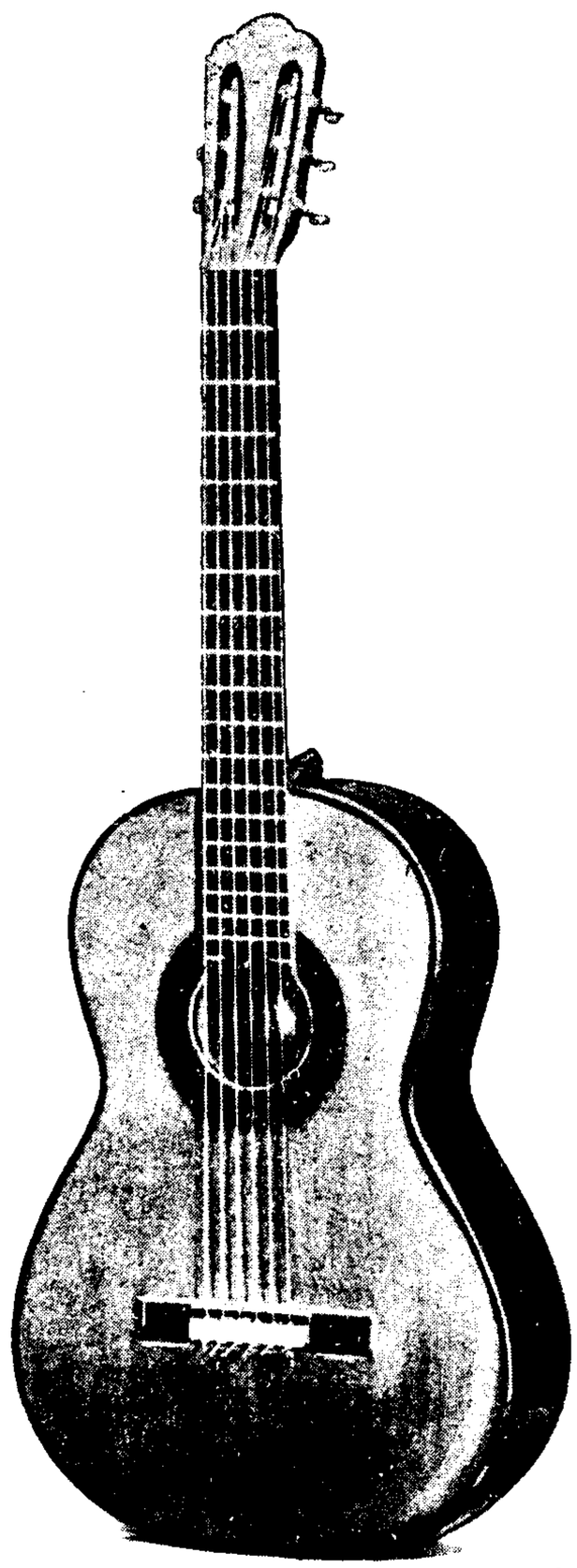


Fig. 1
Guitarra construída por Antonio de Torres. Sevilla 1863.
Guitare modèle Antonio de Torres. Seville 1863.

(1) Habiendo sido TORRES el primer constructor a usarlo, es de suponer que fué inventado por él.

PREMIÈRE PARTIE

TECHNIQUE THÉORIQUE

L'INSTRUMENT

CHAPITRE I.

NOMENCLATURE DES PARTIES QUI COMPOSENT LA GUITARE.

1 La guitare se compose essentiellement d'une *caisse de résonance, d'un manche* et *de six cordes.* (fig. 1).

2 *La caisse de résonance* présente quatre surfaces: antérieure, postérieure, latérale droite et latérale gauche qui correspondent respectivement à la *table d'harmonie*, (fig. 2), *au fond* (fig. 3) et *aux deux éclisses* (fig. 4).

3 La *table d'harmonie*, principal facteur de la sonorité de l'instrument, est constituée par une planche de sapin d'épaisseur déterminée, de 2,5 à quatre millimètres en moyenne, constituée par deux moitiés égales unies dans le sens de la longueur. Les contours dessinent deux convexités de chaque côté — supérieure et inférieure (fig. 2) — separées par une légère concavité intermédiaire.

4 Au centre, vers la partie supérieure, se trouve une perforation circulaire de 8,5 centimètres de diamètre appelée *rosace* (fig. 5). Cet orifice destiné à prolonger la durée du son, sert généralement de prétexte au luthier pour faire étalage de fantaisie et d'habilité décoratives en ornant ses bords d'arabesques capricieuses ou de mosaïques filetées polychromes, mêlées souvent à des lamelles de nacre, et à de riches pierreries.

5 Dans le but de renforcer les sons graves, quelques fabricants fixent autour de la rosace un tube de métal se prolongeant vers l'intérieur de la caisse de résonance et appelé *résonateur*. (Fig. 6). (1)

6 Fixée à la partie inférieure et extérieure de la table d'harmonie se trouve une planchette de palissandre de 19 à 20 centimètres de long sur 3 centimètres de large appelée *chevalet* (fig. 7). De

(1) On atribue à TORRES son invention ayant été lui même le premier à s'en servir.

en el centro y sobre una extensión de 84 milímetros, mayor volúmen; esta superficie fragmentaria está surcada por una ranura transversal que determinan sus partes anterior y posterior.

7 Encajada en dicha ranura se encuentra una pequeña pieza rectangular de hueso o marfíl llamada *cejuela* (fig. 8) cuyo objeto es: 1°, levantar las cuerdas sobre el nivel de la tapa armónica; 2°, fijar uno de los extremos vibrantes de las cuerdas y 3°, transmitir las vibraciones de éstas a la caja de resonancia por su contacto con la tapa armónica.

8 Seis agujeros atraviesan el puente transversalmente por los cuales se introduce y amarra a éste una de las extremidades de las cuerdas (fig. 7). Este sistema de puente, que fué inventado por AGUADO en 1824, ha substituído a los que antiguamente se usaban (2).

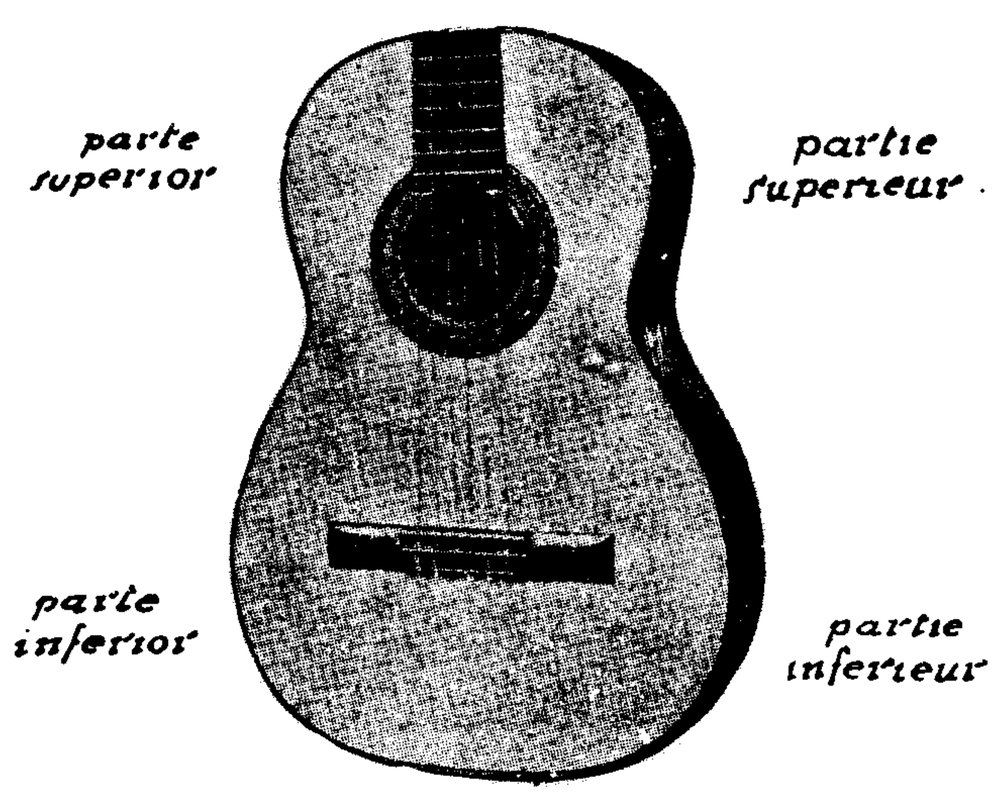


Fig. 2.
Tapa harmónica.
Table d'harmonie.

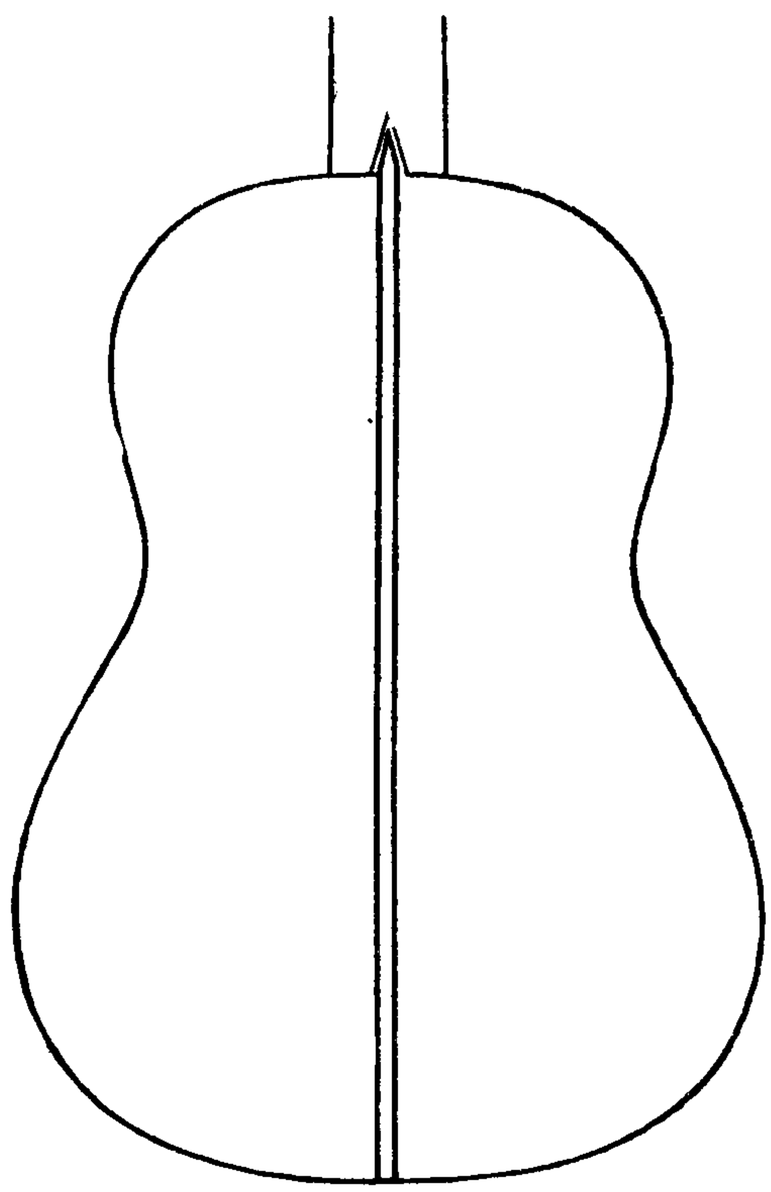


Fig. 3. - Fondo - Fond.

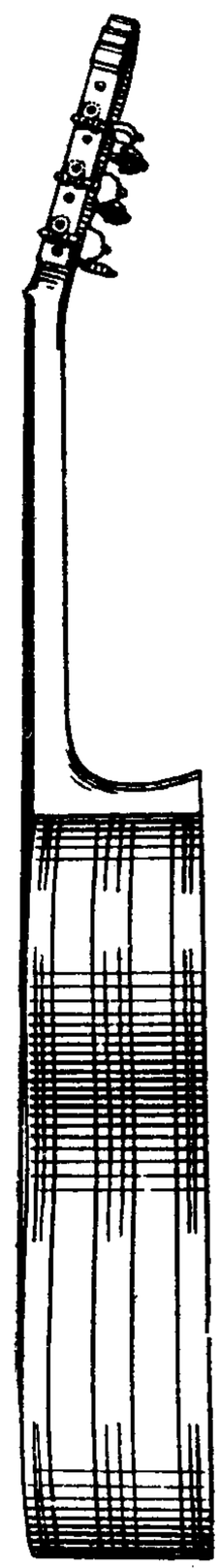


Fig. 4.
Aro (lateral izquierdo).
Eclisse (latérale gauche).

9 El *varillaje* es un conjunto de pequeñas barras de madera que refuerzan la tapa armónica por su faz interna sin impedir sus vibraciones y con el principal objeto

(2) D. AGUADO. *Método para guitarra.* Capítulo VI. Pág. 5.

forme rectangulaire, ce chevalet présente au milieu une surélevation de 84 millimètres de longueur parcourue transversalement par un sillon qui délimite deux parties, l'une antérieure et l'autre postérieure.

7 On trouve une petite pièce d'os ou d'ivoire rectangulaire appelée *sillet* (fig. 8) incrustée dans ce sillon. Le sillet a pour objet: 1°. de maintenir les cordes soulevées au-dessus de la table d'harmonie; 2°. de fixer les extrémités inférieures des cordes; 3°. de transmettre les vibrations des cordes à la caisse de résonance par son contact avec la table d'harmonie.

8 La partie inférieure du chevalet porte six orifices transversaux où vont s'attacher les extrémités inférieures des cordes (fig. 7.) Ce système de chevalet inventé par AGUADO en 1824 a remplacé les anciens systèmes en usage (2).

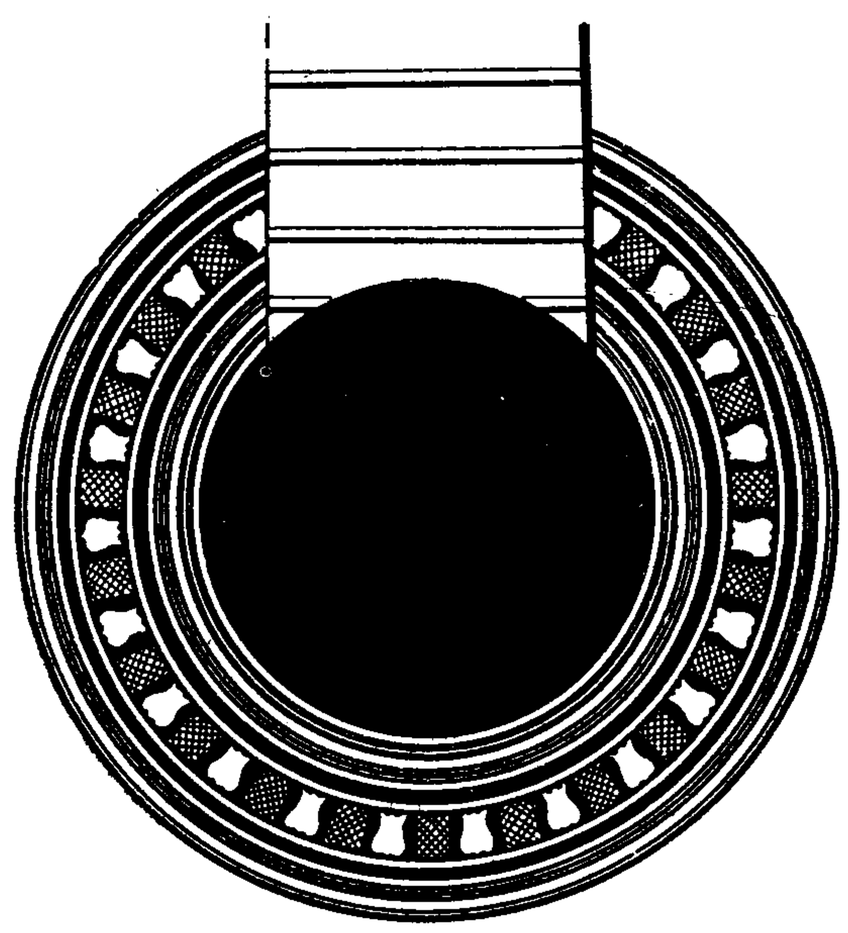


Fig. 5.
Boca o tarraja.
Rosace.

9 La table d'harmonie est renforcée sur sa face interne par le *barrage*, ensemble de petites barres de bois destinées en grande partie à supporter l'effort de tirage des cordes sans porte atteinte aux vibrations

(2) AGUADO. *Método para guitarra.* Capítulo VI. Pág. 5

de que resista al tiro constante de las cuerdas (fig. 9). Este varillaje consta en primer lugar, de dos barritas de pinabete de Australia que van paralelamente adheridas a la tapa en sentido transversal; una, por la parte superior de la

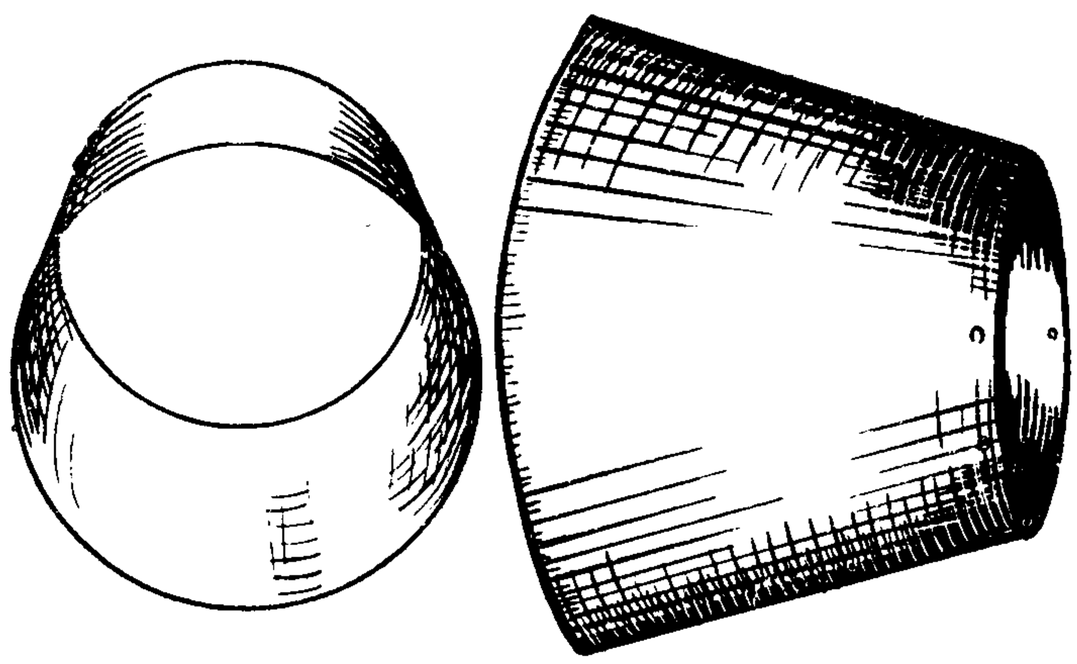


Fig. 6.
Tornavoz.
Résonateur.

tarraja y otra, por la inferior; esta última, constituye la *barra armónica* (fig. 9ª). Estas dos barritas van unidas por otras dos oblícuas laterales. Paralelamente a las dos primeras, otra pequeña barra más fina va adherida a la tapa debajo de la parte ocupada por el diapason. Dos barritas más, se adhieren a la parte inferior de la tapa formando un ángulo cuyo vértice coincide con el punto de intersección de los dos aros. Los lados de este ángulo, abriéndose hacia los bordes de la tapa, terminan en el punto donde ésta alcanza mayor anchura.

10 En el espacio comprendido entre ésta y el ángulo así formado, se extiende el *abanico*, (fig. 9ᵇ) formado por siete barritas (a veces nueve) de pinabete ordinario, de espesor graduado, cuidadosamente pulidas, las cuales partiendo de puntos equidistantes de la *barra armónica* terminan en dirección divergente y por grupos de tres, en cada una de las barritas del ángulo. La barra central del abanico, la mas larga, se adhiere a la línea de unión de las dos mitades de la tapa.

11 El *fondo* (fig. 3), superficie posterior de la caja de resonancia, es una plancha de palisandro, jacarandá, ciprés, caracolillo u otra madera especial de limitado espesor, unida en dos mitades iguales. Sus dimensiones y contornos son idénticos a los de la tapa armónica.

12 Los *aros* (fig. 4) son dos tiras de madera de la misma calidad que la del fondo y de 9 a 10 centímetros de anchura, que, adaptándose a las incurvaciones exteriores de éste y de la tapa, cierran de cada lado la cavidad sonora desde el centro más alto de la parte superior, hasta el más bajo de la caja de resonancia.

La unión de los aros con la tapa y con el fondo, está reforzada por una cinta vertebrada de pina-

de la table (fig. 9). Ce barrage est constitué en premier lieu par deux petites barres de sapin d'Australie dont l'une, s'appliquant transversalement près du bord inférieur de la rosace, constitue la *barre harmonique;* (fig. 9ª) l'autre lui fait pendant sur le bord supérieur. Ces deux barres sont unies par deux autres obliques de chaque côté de la rosace. Si la guitare porte un résonateur, une barre plus mince vient s'ajouter parallèlement et plus haut sous la partie correspondant à la plaque de touches. Deux autres barres se trouvent à la partie inférieure formant un angle au point d'intersection de deux éclisses, se dirigeant respectivement sur chacune de celles-ci, et présentant leur ouverture vers la barre harmonique.

10 Dans l'espace compris entre ces deux barres et la barre harmonique s'étale *l'évantail,* (fig. 9ᵇ) constitué par sept petites barres de sapin ordinaire, d'épaisseur graduée et polies avec soin, lesquelles partant de la barre harmonique à des distances égales vont en divergeant se fixer trois par trois à chacune des barres d'angle, tandis que la barre centrale, la plus longue, s'applique sur la ligne droite d'affrontement de deux moitiés de la table d'harmonie.

11 *Le fond* (fig. 3) ou surface postérieure de la caisse de résonance est une planche de palissandre, *jacarandá,* acajou, cyprès ou autre bois spécial d'épaisseur limitée constitué par deux moitiés unies égales. Les dimensions et les contours sont identiques à ceux de la table d'harmonie.

12 *Les éclisses* (fig. 4) sont deux bandes de bois de la même qualité que celui du fond, de 9 ou 10 centimètres de largeur, épousant par ses bords les contours de la table et du fond, formant ainsi les parois latérales de la caisse à partir du centre le plus élevé de la partie supérieure jusqu'au plus bas de la partie inférieure.

L'union de deux éclisses avec la table d'harmonie et le fond est renforcée par un ruban articulé de sapin d'Australie perpendiculaire au fond

Fig. 7.
Puente, parte superior - parte posterior.
Chevalet, face supérieure - face postérieure.

Fig. 8.
Cejuela inferior (del puente).
Sillet inférieur (sillet du chevalet).

de façon à adhérer à celui-ci par son bord ou surface la plus étroite, et aux éclisses par sa surface la plus large.

13 *Le manche,* (fig. 10ª) est une pièce droite de cèdre de 32,5 centimètres de longueur sur 5 ou 6 de

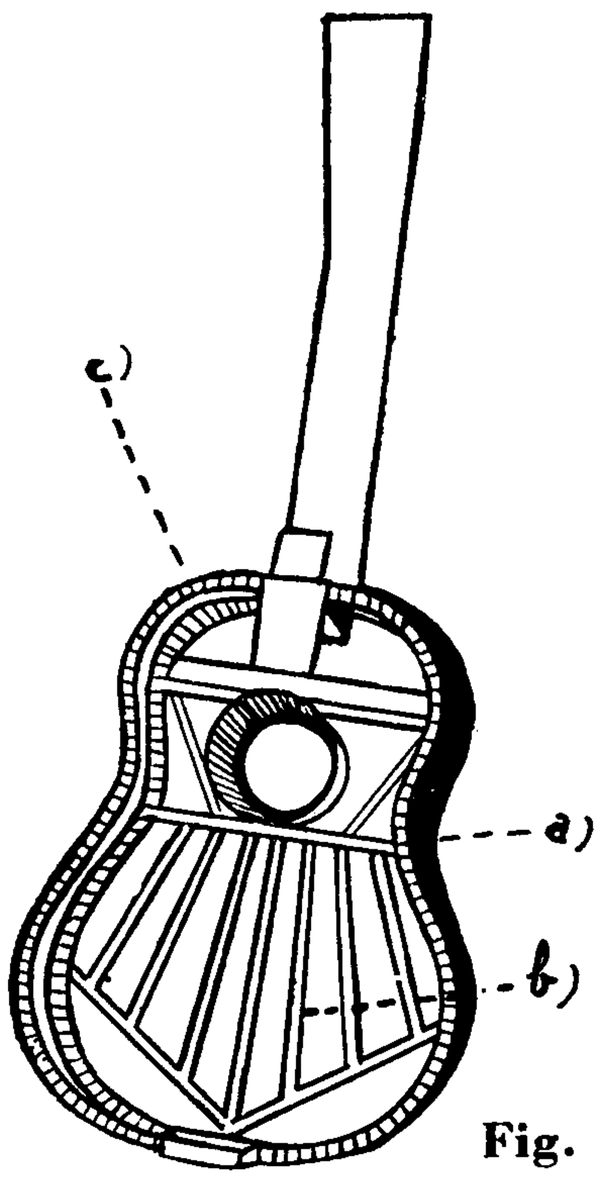


Fig. 9

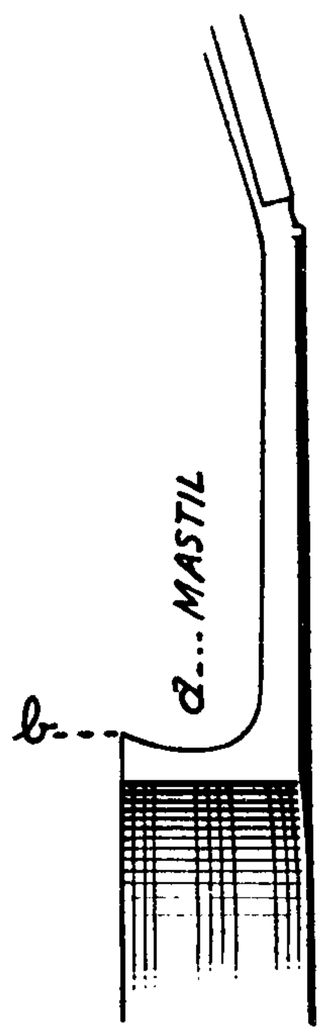


Fig. 10

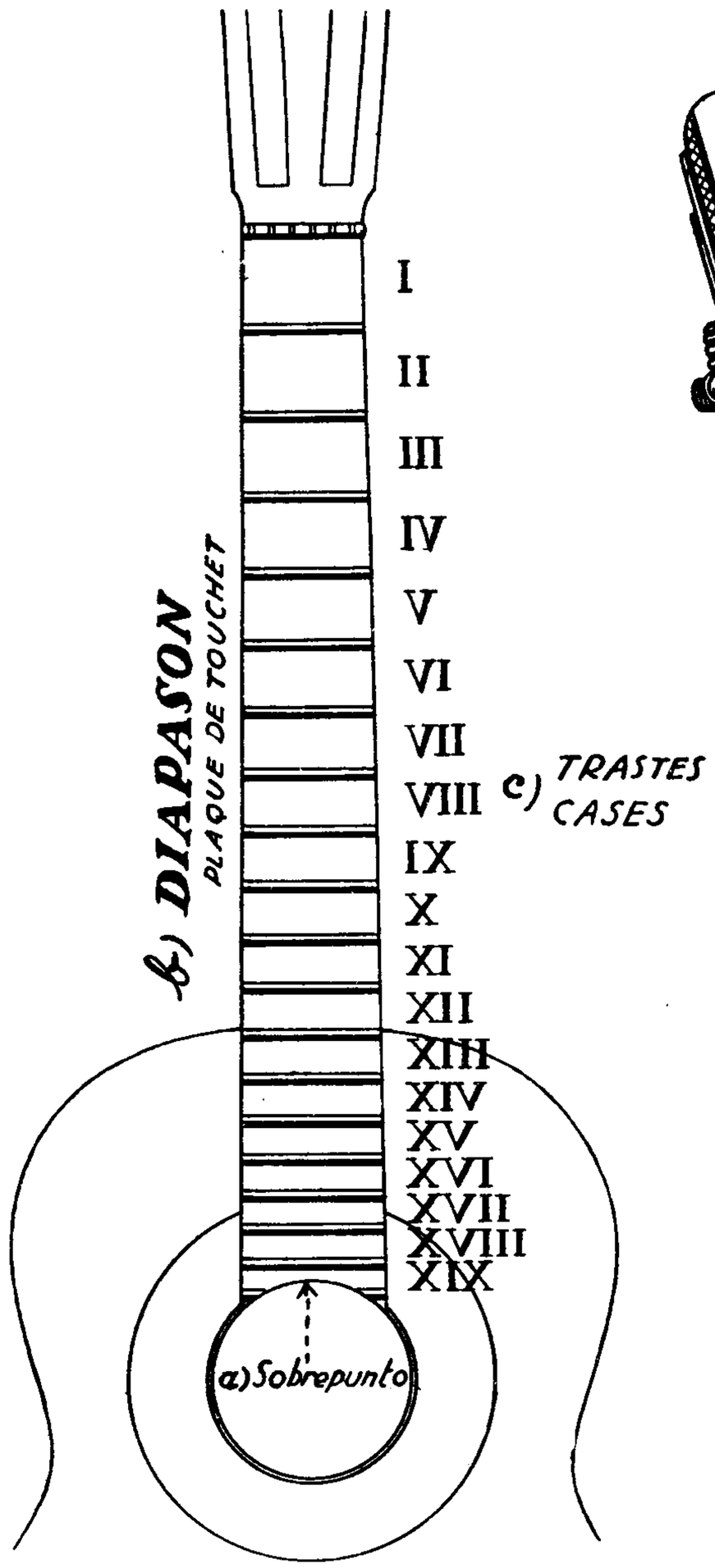


Fig. 11

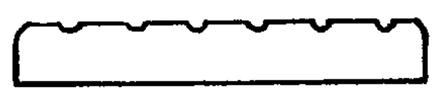


Fig. 12

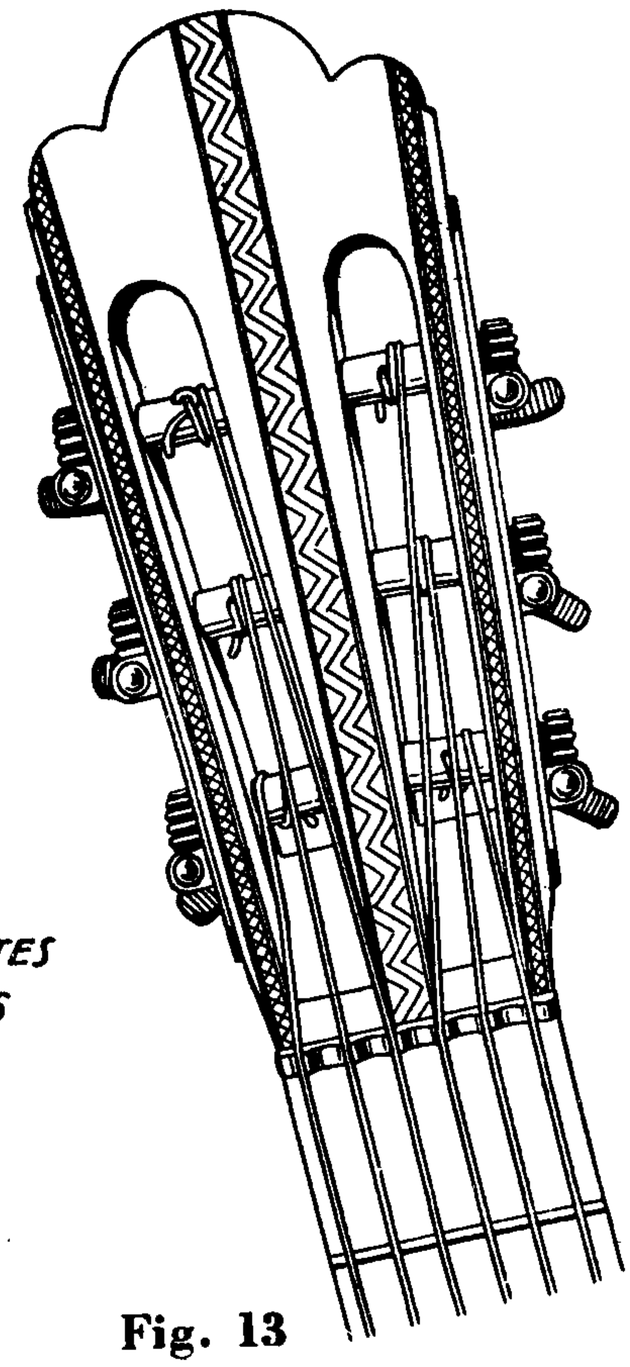


Fig. 13

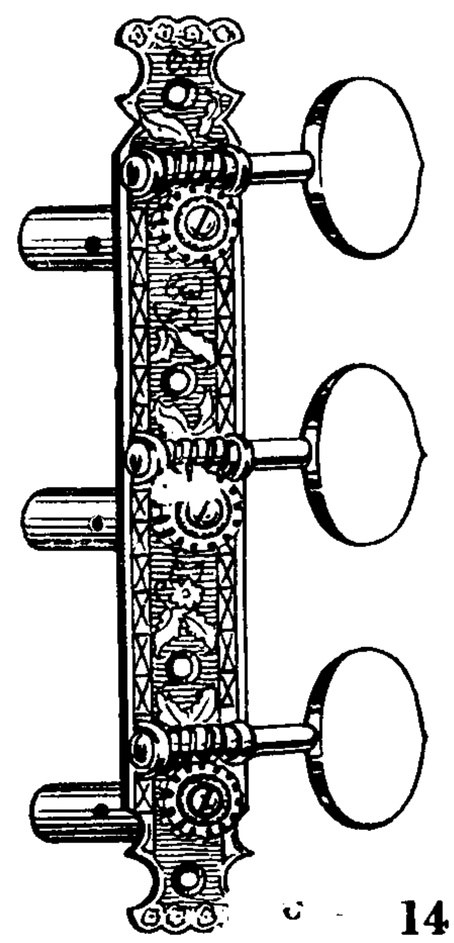


Fig. 14

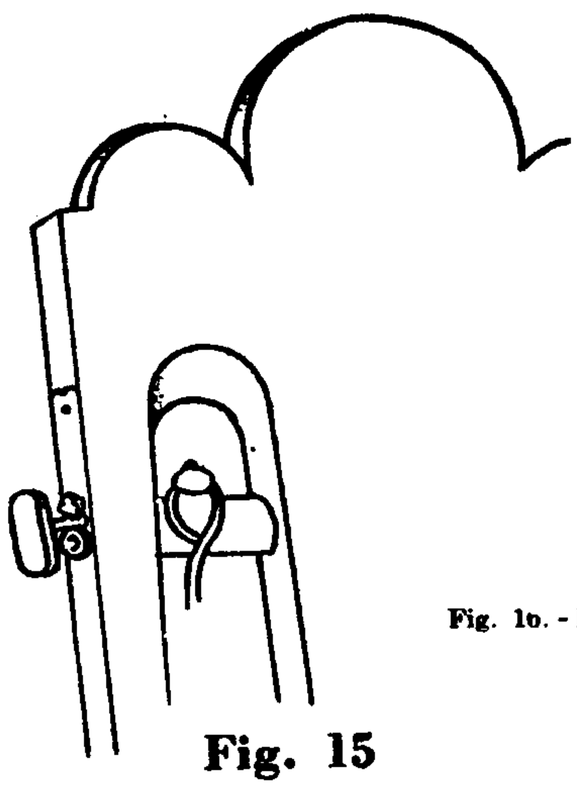


Fig. 15

Fig. 9. - Interior de la tapa harmónica. - Face intérieure de la table d'harmonie.

Fig. 10. - a) Mástil, b) Quilla. - a) Manche, b) Quille ou coude.

Fig. 11. - Diapasón. - Plaque de touches.

Fig. 12. - Cejuela superior. - Sillet du manche (sillet supérieur).

Fig. 13. - Pala o cabeza. - Tête.

Fig. 14. - Clavijero (lateral izquierdo). - Cheviller (latéral gauche).

Fig. 15. - Ultimo modelo de clavijas. - Chevilles (dernier modèle).

Fig. 16. - Dirección del movimiento de la clavija. - Direction du mouvement pour tourner la cheville.

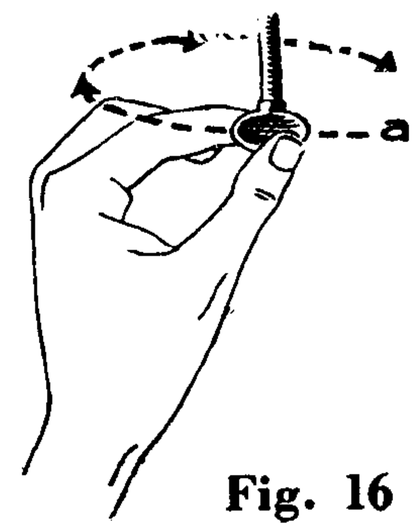


Fig. 16

bete de Australia que adaptándose por una de sus dos superficies planas y perpendiculares a la tapa o fondo y por la otra a los aros, sigue las incurvaciones exteriores de la caja armónica (fig. 9[c]).

13 El *mástil, mango* o *cuello* (fig. 10), es una pieza de cedro que mide 32,5 centímetros de longitud por 5 o 6 de anchura y 23 milímetros de espesor, adherida por la base de uno de sus extremos, al centro superior de la caja en el punto de unión de los dos aros. Su forma es recta; la superficie superior es plana y la inferior convexa, hasta que uniéndose con los aros, se adapta a la caja encorvándose en ángulo recto y formando una sinuosidad (aguda o de media caña) llamada *quilla* (fig. 10[b]).

14 A la superficie plana del mástil le es adherida una placa de ébano u otra madera densa de pocos milímetros de espesor que prolongándose en la misma proporción de anchura que la del mástil sobre la parte superior de la caja armónica, termina en el borde de la tarraja. Esta placa, llamada *sobrepunto* (fig. 11[a]), está dividida en 19 espacios por otras tantas barritas transversales de plata u otro metal que sobresaliendo ligeramente de la superficie de la madera, determinan el *diapasón.* (fig. 11[b]). Las barritas están colocadas a distancias calculadas decrecientes de manera que al ser pisadas las cuerdas contra ellas puedan dar con precisión los distintos semi-tonos que son susceptibles de producir. El espacio que media entre dos barritas próximas, se llama *traste* (fig. 11[c]). Los primeros doce trastes, equivalentes a los semitonos que integran la octava, se encuentran en la parte del diapasión apoyada sobre el mástil y los siete restantes, sobre la parte correspondiente a la caja. (3).

15 El diapasón termina en su parte superior por una *segunda cejuela* (fig. 12), algo más corta que la del puente, surcada por seis pequeñas ranuras transversales sobre las que vienen a apoyarse las seis cuerdas. Así pues, las dos cejuelas limitan la parte vibrante de las cuerdas.

16 Rematando el instrumento, la *pala* o *cabeza* (fig. 13), es otra pieza de cedro chapada de palisandro o de madera igual a la del fondo, que partiendo del mástil, como si fuera una prolongación del mismo, se ensancha e inclina hacia la parte posterior. La pala contiene dos perforaciones en sentidc de su longitud, dando paso a los ejes de seis *clavijas* (fig. 14), tres en cada lado, movidas por un sistema de tornillo sin fin.

(3) En el siglo XVI, antes de que los constructores de guitarras y demás instrumentos congéneres hubiesen adoptado las barritas de metal que incrustadas en el diapasón determinan los trastes, éstos se formaban enrrollando en el mástil a distancias aproximadamente proporcionales, trozos de cuerda de tripa contra los que se apoyaba la cuerda al ser pisada por el dedo.

El primero en determinar la proporción matemática de cada traste fué Juan Bermupo (ver *Libro de Declaración de instrumentos*). Entrastar una vihuela por compás. prólogo.

largeur, et 23 millimètres d'épaisseur, fixée par l'une de ses extrémités au centre supérieur de la caisse. Plat en dessus, il est légèrement convexe en dessous. Il tient à la caisse en s'appliquant au point de réunion supérieur des deux éclisses par une courbure à angle droit présentant une saillie arrondie appelé *quille* (fig. 10[b]) ou coude.

14 La partie plate est recouverte par une planchette plate aussi d'ébène ou autre bois dur de quelques millimètres d'épaisseur, s'appliquant sur toute sa largeur et se prolongeant sur le corps de l'instrument jusqu'au bord de la rosace. Cette planchette appelée *plaque de touches* ou *diapason* porte 19 filets transversaux d'argent ou autre métal qui font légèrement saillie sur la surface plane du manche (fig. 11[a]). La distance qui sépare ces petites barres entre elles est calculée de telle sorte qu'une corde pressée successivement sur chacune des barres doit donner la suite de demi-tons qu'elle est susceptible de produire. L'espace compris entre deux filets voisins s'appelle *case* ou *touche* (fig. 11[b]). Les premières douze cases correspondent aux semi-tons qui constituent l'octave et sont placées sur la partie libre du manche; les sept cases restantes sont placées sur la partie qui tient à la caisse de résonance (3).

15 Le diapason est limité à sa partie supérieure par un *deuxième sillet,* (fig. 12) plus court que le sillet du chevalet, et portant six rainures transversales qui servent d'appui aux six cordes. Les deux sillets limitent le champ de vibration des cordes.

16 *La tête* (fig. 13) termine le manche à sa partie libre. Elle est faite d'une pièce de cèdre plaquée de palissandre ou d'autre bois qui en prolongeant en quelque sorte le manche, s'élargit et s'incline vers la partie postérieure. La tête est percée de deux fentes dans le sens de sa longueur, traversée chacune par l'axe de trois *chevilles,* (fig. 14), tournant à la manière de vis sans fin.

17 Le jeu de chevilles que la tête supporte constitue le *cheviller.* La *hampe* est la partie cylindrique de la cheville servant de point d'attache à la corde (fig. 13[b] et 15), *l'oreille* étant la partic plate qui donne prise aux doigts pour pouvoir être tournèe, faisant ainsi fonctionner la spirale de la vis sur la roue dentée et graduant par conséquent la tension nécéssaire à l'accord (fig. 16) (4).

Ce système de chevilles présente de réels avantages sur les chevilles en bois de jadis.

(3) Au XVIème siècle et bien avant que les fabricants de guitares et instruments similaires eussent adopté pour la délimitation des touches les petites barres métalliques actuelles, ils se servaient dans ce but de fragments de cordes en boyau que l'on enroulait autour du manche à des distances approximativement proportionnelles et sur lesquelles butait la corde sous la pression du doigt.

Juan Bermudo fut le premier qui détermina la proportion mathèmatique de chaque touche. (*«Livre de déclaration d'instruments»* Ossuna 1555).

(4) En 1905 le docteur Jimenez Barcelo, excellent amateur, imagina pour la cheville un système de hampe en substituant à l'orifice une petite pièce en forme de taquet à dent d'amarrage, où la corde s'attache facilement (Fig. 15). Ce système, adopté par quelques fabricants modernes, tend à remplacer avantageusement tous ceux qui ont été employés jusqu'à nos jours.

17 El juego de clavijas colocadas en la pala, se llama *clavijero*. El *ástil* es la parte cilíndrica de la clavija donde se amarra la cuerda (figs. 13[b] y 15); la *oreja* es la parte ancha que sirve a los dedos para dar vuelta al tornillo sin fin, que engranando con la rueda dentada fija al astil, hace girar a éste y gradúa la tensión de la cuerda fijando su afinación. (4) (fig. 16[a]).

Ofreciendo éste sistema de clavijas positivas ventajas sobre las de madera que antiguamente se usaba, sólo algunos guitarristas del género popular se resisten a su adopción definitiva.

18 La guitarra actual de tipo corriente consta de *seis cuerdas simples;* tres de ellas, la más agudas, son *de tripa* y las otras tres, las más graves llamadas también *bordones*, son de *seda hilada* recubiertas de un hilo de metal arrollado en espiral.

19 La guitarra para *flamenco* era preferida hasta hace poco con aros más estrechos que la guitarra corriente, sin tornavoz y con clavijero de madera, por ser de un sonido característico, menos voluminoso y más brillante. Hoy se usa generalmente igual a la guitarra de concierto, pero con clavijas de madera, sin tornavoz y encordada con bordones muy vibrantes que tienden a metalizar los sonidos graves. Lleva además, adherida a la parte exterior de la tapa, entre el puente y la tarraja por la parte de la prima, una ligera plancha de hueso, carey u otra materia parecida que preserva la madera contra las percusiones rítmicas de los dedos, propias de este estilo.

CAPITULO II

Cualidades necesarias en una Guitarra.

20 Si es cierto que las mejores cualidades de un instrumento brillan o palidecen según las manos que lo tratan, tampoco hay duda que una buena guitarra responderá siempre mejor a las condiciones requeridas para una ejecución perfecta.

21 En general, para empezar a estudiar se considera bastante bueno un instrumento cualquiera. Sin embargo, las defectuosidades de una construcción imperfecta multiplican inutilmente la resistencia de ciertas dificultades y desalientan al alumno mientras que un instrumento bien construído y de sonoridad agradable, compensa generosamente sus esfuerzos y estimula sus entusiasmos.

(4) En 1905, el doctor Jimenez Barcelo, excelente aficionado, ideó un sistema de ástil sustituyendo el agujero transversal por una pequeña pieza en forma de pilón de amarradero al cual se sujeta más fácilmente la cuerda. (Fig. 15). Este sistema adoptado por varios constructores modernos, tiende a reemplazar ventajosamente los que hasta ahora han sido usados.

Seuls, quelques guitaristes populaires se refusent à les adopter.

18 La guitare actuelle de type courant porte *six cordes;* trois, les plus aiguës, sont *en boyau;* les trois autres, les plus graves, sont des *cordes filées*, c'est-à-dire, en soie entourée d'un fil de laiton enroulé en spirale. Ces dernières sont appelées aussi *bourdons*.

19 La guitare pour *flamenco* était recherchée presque jusqu'à nos jours parmi celles à éclisses plus étroites que la guitare de concert. Elle portait des chevilles en bois et n'avait pas de résonateur pour respecter sa sonorité caracteristique, moins volumineuse et plus éclatante. Cette guitare est de nos jours pareille à la guitare de concert, sauf les chevilles qui sont en bois et l'absence de résonateur; elle est montée avec des bourdons vibrants tendant à métalliser les sons graves. Elle porte encore fixée à la surface externe de la table d'harmonie, entre le chevalet et la rosace et du côté de la chanterelle, une lame en os, en écaille ou autre matière semblable destinée à préserver le bois des percussions rythmiques des doigts dont ce style s'agrémente.

CHAPITRE II.

Qualités nécessaires a une guitare.

20 Si tant il est vrai que les qualités les meilleures d'un instrument brillent ou pâlissent suivant les mains qui les jouent, il est hors de doute qu'une meilleure guitare remplira toujours mieux les conditions nécessaires à une parfaite exécution.

21 Pour l'étude, et d'une façon générale, on peut considérer bon n'importe quel instrument. Cependant les defectuosités d'une mauvaise fabrication augmentent inutilement certaines difficultés d'exécution tout en décourageant l'élève, tandis qu'un instrument d'un fini impeccable et de sonorité agréable, répond généreusement aux efforts et accroit les enthousiasmes.

22 Nous conseillons à l'élève qui pour des raisons personnelles se sert d'une guitare ancienne (antèrieure à 1850) ou de fabrication défectueuse, de faire en sorte que la plaque de touches soit revisée et s'il est nécessaire rajustée par un bon luthier.

23 Les qualités à faire valoir dans une guitare, en plus de sa sonorité sont celles qui concernent le bois, la construction, la forme, le volume, le poids, la plaque de touches et la résistance opposée par les cordes.

22 El que por razones personales prefiriese adoptar para su estudio una guitarra antigua (anterior a 1850), u otra de construcción defectuosa, obrará cuerdamente haciendo revisar por lo menos el diapasón por un buen constructor con objeto de reajustarlo si es preciso.

23 Las cualidades que deben tenerse en cuenta en una guitarra, aparte de las de su sonoridad, son las que se refieren a su madera, construcción, forma, tamaño, peso, oposición de resistencia en las cuerdas y diapasón.

24 La tapa de pino armónico, de fibras regularmente espaciadas, que está curada por los años de varias generaciones, así como el fondo y aros de palisandro y jacarandá, son los elementos más favorables a la buena sonoridad de una guitarra; el mástil y la pala de cedro, el diapasón de ébano y el puente de palisandro, completan la superioridad material de su conjunto.

25 La construcción debe ser perfecta de línea, de proporción y de solidez en las partes y en su conjunto. La ornamentación, cuanto más sobria mejor; y el diapasón minuciosamente calculado y cuidadosamente resuelto.

26 Mientras no se consiga sobrepasar las cualidades acústicas de la mejor guitarra conocida, el respeto a la tradición y a la historia del instrumento, no puede aconsejar la admisión de cambio alguno en su forma.

27 La guitarra cuyo tamaño guarde proporción con el cuerpo de quien la toque, además de resultar plásticamente mejor en el conjunto, será más cómoda de tocar. Los constructores emplean generalmente además de la plantilla corriente, otra que es algo más reducida y que llaman *guitarra de señora*. Este tipo de instrumento, suele, con respecto al otro, ganar en calidad lo que pierde en cantidad. La plástica y la comodidad de movimientos son circunstancias que hay que tener siempre en cuenta al elegir la guitarra y solo deberán razonadamente relegarse en segundo término, cuando lo justifique la sonoridad del instrumento, ya que esto último es punto de mayor importancia.

28 El peso de una guitarra depende de la madera de que está construída. Una guitarra de palisandro con mástil y pala de cedro, diapasón de ébano y clavijero mecánico, pesa alrededor de 900 gramos. La de tamaño de señora, un poco menos. Este peso debe estar equilibradamente repartido en el instrumento sin que se acentúe por la parte del mástil. La caja de resonancia puede ser ligera mientras no sea demasiado frágil; lo difícil es que el mástil sea a la vez que ligero, suficientemente fuerte y resistente.

29 El problema más delicado para un constructor es el lograr la realización perfecta de un diapasón.

24 La table d'harmonie de sapin à fibres régulières trempée par les années et sous les doigts de plusieurs générations, ainsi que le fond et les éclisses en bois de jacaranda ou palissandre, sont les éléments qui contribuent au plus haut degré à la bonne sonorité de l'instrument. Le manche et la tête de cèdre, la plaque de touches en ébène et le chevalet en palissandre complétent la supériorité de l'ensemble, au point de vue matériel.

25 La fabrication doit chercher la ligne parfaite, tenir compte des proportions et établir la solidité de chaque partie. L'ornementation autant que possible doit être sobre, et la table de touches calculée et finie avec un soin minutieux.

26 Tant que les qualités acoustiques de la meilleure guitare ne seront pas dépassées, le respect que l'on doit à la tradition et à l'histoire de tout instrument doit faire obstacle à tout changement dans sa forme.

27 La guitare dont le volume garde une certaine proportion avec la taille de la personne qui la joue, ajoute à l'esthétique de l'ensemble et se prête parfaitement à l'exécution. En dehors des modèles courants, les luthiers fabriquent une guitare plus petite qu'ils appellent *guitare de dame*. Ce type d'instrument gagne généralement en qualité ce qu'il perd en volume. Tout sacrifice de la plastique et de la commodité des mouvements sera justifié s'il est subordonné éxclusivement à l'amélioration de la sonorité, condition essentielle de l'instrument.

28 Le poids d'une guitare dépend du bois dont elle est faite. Une guitare en palissandre avec manche et tête de cèdre, plaque de touches d'ébène et chevillet mécanique, doit peser dans les 900 grammes. La guitare de dame un peu moins. Ce poids doit être réparti dans l'instrument de façon à ce qu'il ne devienne pas excessif du côté du manche. La caisse de résonance peut être légère sans être trop fragile; le vrai problème consiste en ce que le manche doit réunir les qualités de légèreté, de solidité et de résistance.

29 La question la plus délicate à résoudre pour un luthier est d'obtenir une plaque de touches parfaite. Les petites barres qui limitent les cases, outre leur pose et relief sur la plaque, doivent être soigneusement incrustées à des distances reglées mathématiquement suivant les lois physiques de la vibration des cordes et l'échelle musicale qui en résulte. Ces petites barres constituant autant de sillets temporaires pour ainsi dire qui font saillie sur la surface de la plaque de touches juste ce qu'il faut pour déterminer la netteté de l' émission ne doivent jamais être frôlées par la corde en vibration, ce qui produirait des claquements alterant la bonne sonorité.

Además de su colocación y nivelación, las barritas que determinan los trastes han de estar cuidadosamente incrustadas a distancias matemática-

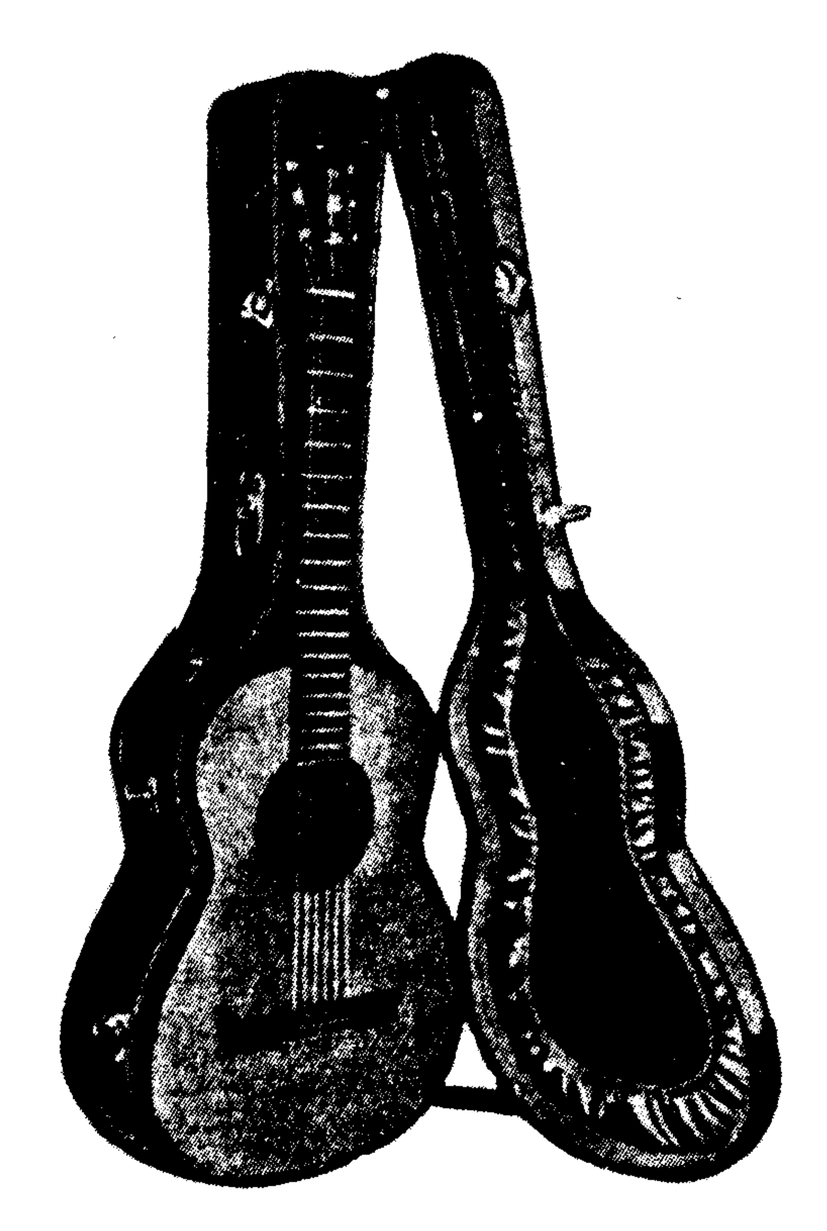


Fig. 17.
Estuche y guitarra (modelo Simplicio).
Guitare dans sa boîte. Modèle de Mr. Simplicio.

mente calculadas, según las propiedades físicas de las cuerdas. Esas barritas que deben sobresalir del sobrepunto nada más que lo necesario para concretar claramente las notas, no deben nunca rozar la parte de las cuerdas puesta en vibración, para evitar el cerdeo que en tales casos se produce y que tanto afea la sonoridad.

30 Convendrá para la buena pulsación, que las cuerdas tengan tensión suficiente para evitar que aún atacándolas con energía, no llegue la amplitud de su vibración a ser tan grande, que sea causa del roce de las cuerdas contra la madera. La mano izquierda, en cambio, requiere economía de esfuerzo; por esta razón, convendrá que las cuerdas al aire queden lo más cerca posible del diapasón, sin que por ello cerdeen por efecto de un ataque fuerte de la mano derecha.

31 El sonido preferible será el que a la mayor cantidad, volúmen, duración, fusión y homogeneidad entre sus registros, reúna la condición esencialísima de un timbre puro, de buena calidad y expontáneamente emitido.

32 La guitarra así como todos los instrumentos de su misma genealogía mejoran con los años, a condición de que no sufran graves accidentes, se les preserve de humedades, calores y fríos excesivos, corrientes de aire y cambios bruscos de

30 Dans le fait du pincement la main droite doit trouver une résistance relative sur les cordes afin de pouvoir en certains cas les attaquer avec énergie sans qu'elles viennent heurter le bois. Par contre on doit épargner tout effort à la main gauche quand elle appuie sur les cordes; pour cela il faut que les cordes à vide se rapprochent autant que possible de la plaque de touches, mais juste assez pour éviter le claquement que la main droite pourrait causer.

31 Le son le meilleur sera celui qui, outre la quantité, le volume, la durée, la fusion et l'homogénéité entre ses registres repondra à la condition essentielle d'un timbre pur de bonne qualité spontanément émis.

32 La guitare, à l'instar de tous les instruments de son genre voit ses qualités ameliorées avec le temps, pourvu, toutefois, qu'elle se trouve à l'abri d'accidents graves, des milieux humides, fortes chaleurs, froids excessifs, courants d'air et changements brusques de température. II est surtout réquis qu'on en joue avec grand art et assiduité; ce qui garantit la beauté croissante de ses vibrations.

33 Pour que sa conservation soit meilleure la guitare doit être gardée dans un étui en bois, en peau ou en carton doublé de molleton, de soie ou de velours appliqués amplement sur ses contours. (Fig. 17).

Si la boîte, par trop juste, venait à resserrer légèrement l'instrument, on devrait au moment de la retirer ou de la replacer observer les précautions suivantes. 1°. Appliquer la paume de la main droite sur le manche à hauteur de sa jonction avec les éclisses. 2°. Etendre l'index diagonalement sur les cordes et saisir le manche avec le pouce d'un côté et le majeur et l'annulaire de l'autre (Fig. 18). 3°. L'instrument ainsi saisi, au lieu de tirer sur lui de bas en haut, appuyer par contre l'index fortement sur le manche, de manière à faire basculer toute la guitare en soulevant d'abord la caisse; un simple effort esquissé vers la tête du manche fera dégager l'instrument. Le fait de tirer directement sur la gitare emprisonnée dans une boîte étroite, aurait pour résultat de fausser le manche et par conséquent de dérégler la plaque de touches. De même en replaçant la guitare dans sa boîte on y introduira d'abord le cheviller et en dernier lieu la caisse de résonance, sans forcer la manoeuvre.

34 Antonio de TORRES fut le lutnier de génie qui créa en Espagne le type de guitare aujourd'hui universellement adopté. Parmi les types anciens à table et fond étroits et à larges éclisses, renommés par leur sonorité et leur fini artistique, on peut signaler ceux des PAGÉS, (Josef Pedro et Francisco; Cadix 1780-1820 approximativement ces premiers et à la Havane 1840 environ le dernier). José BENEDICT de Cadix (vers 1780) RECIO, MUÑOA, ESPAÑA, HIERRO, PERNAS, ALTIMIRA (vers 1850) LACOTE et PANORMO. Les guitares de type moderne les plus cotées de nos jours sont celles de Antonio de TORRES déja nommè, Vicente ARIAS, Manuel RAMIREZ, Enrique GARCIA, SANTOS HERNANDEZ, Francisco y Miguel SIMPLICIO, GOMEZ RAMIREZ, Antonio Emilio PASCUAL et Herm. HAUSER.

temperatura y sobre todo, que se toquen asiduamente con el mejor arte posible.

33 Es conveniente guardarlas en un estuche de madera, piel o cartón forrado de lanilla, seda o terciopelo, ajustado con holgura a sus contornos. (fig. 17).

Caso de que el estuche estuviese extremadamente ajustado a la guitarra, obsérvese al sacarla y al guardarla en él, las precauciones siguientes: 1° Colóquese la palma de la mano derecha sobre el diapasón en la parte de unión del mástil con los aros. 2° Extiéndase el índice diagonalmente sobre las cuerdas y sujétese el mástil con el pulgar de un lado y los dedos medio y anular del otro (fig. 18). 3° Sujeto así el instrumento, en vez de tirar directamente de él, hágase presión con el índice hacia el interior del estuche y tírese del mástil después, hacia afuera con los otros dedos en movimiento de báscula, a fín de que la caja armónica salga antes que el mástil y las clavijas. El movimiento contrario al que exponemos, tiende a vencer el mástil y por lo mismo, a alterar el equilibrio del diapasón por causa de la resistencia que opone el estuche.
Del mismo modo se procurará al guardar la guitarra, introducir primero la parte de las clavijas y después la caja armónica sin forzarla.

34 Antonio de TORRES fué el genial constructor que creó en España el tipo de guitarra actual universalmente adoptado. Las de tipo antiguo (tapa y fondo estrechos y aros anchos) que son más apreciadas por su calidad de sonido y artística construcción se deben a los PAGÉS (Josef, Pedro y Francisco en Cadiz 1780-1820 aproximadamente los primeros y en La Habana alrededor de 1840, el tercero). José BENEDICT de Cádiz (hacia 1780) RECIO, MUÑOA, ESPAÑA, HIERRO, PERNAS, ALTIMIRA (hacia 1850) PREVÔT, GUADAGNINI, LACÔTE y PANORMO. Entre las de tipo moderno, las que más se aprecian hoy son las del propio Antonio de TORRES, Vicente ARIAS, Manuel RAMIREZ, Enrique GARCÍA, SANTOS HERNÁNDEZ, Francisco y Miguel SIMPLICIO, GÓMEZ RAMÍREZ, Antonio Emilio PASCUAL, HAUSER, VIDOUDEZ y tal vez algunas más que, por no conocerlas, dejo de nombrar.

35 Aunque el precio actual de las guitarras modernas oscila entre 300 y 3000 pesetas, los instrumentos de constructores ya fallecidos, no tienen precio determinado.

CAPÍTULO III.

LAS CUERDAS.

a) *Su material, calibre y afinación.*

36 Las cualidades sonoras del mejor instrumento desmerecen si está provisto de cuerdas mediocres. Las cuerdas deben ser, ante todo, de buena fabricación, proporcionado calibre y afinación justa.

37 Su distribución en la guitarra corresponde a la altura o gravedad de los sonidos propios de cada una de ellas.

35 Les prix actuels de ces guitares varient entre 300 et 3.000 pesetas; Ils sont encore plus difficiles à fixer après décès du fabriquant.

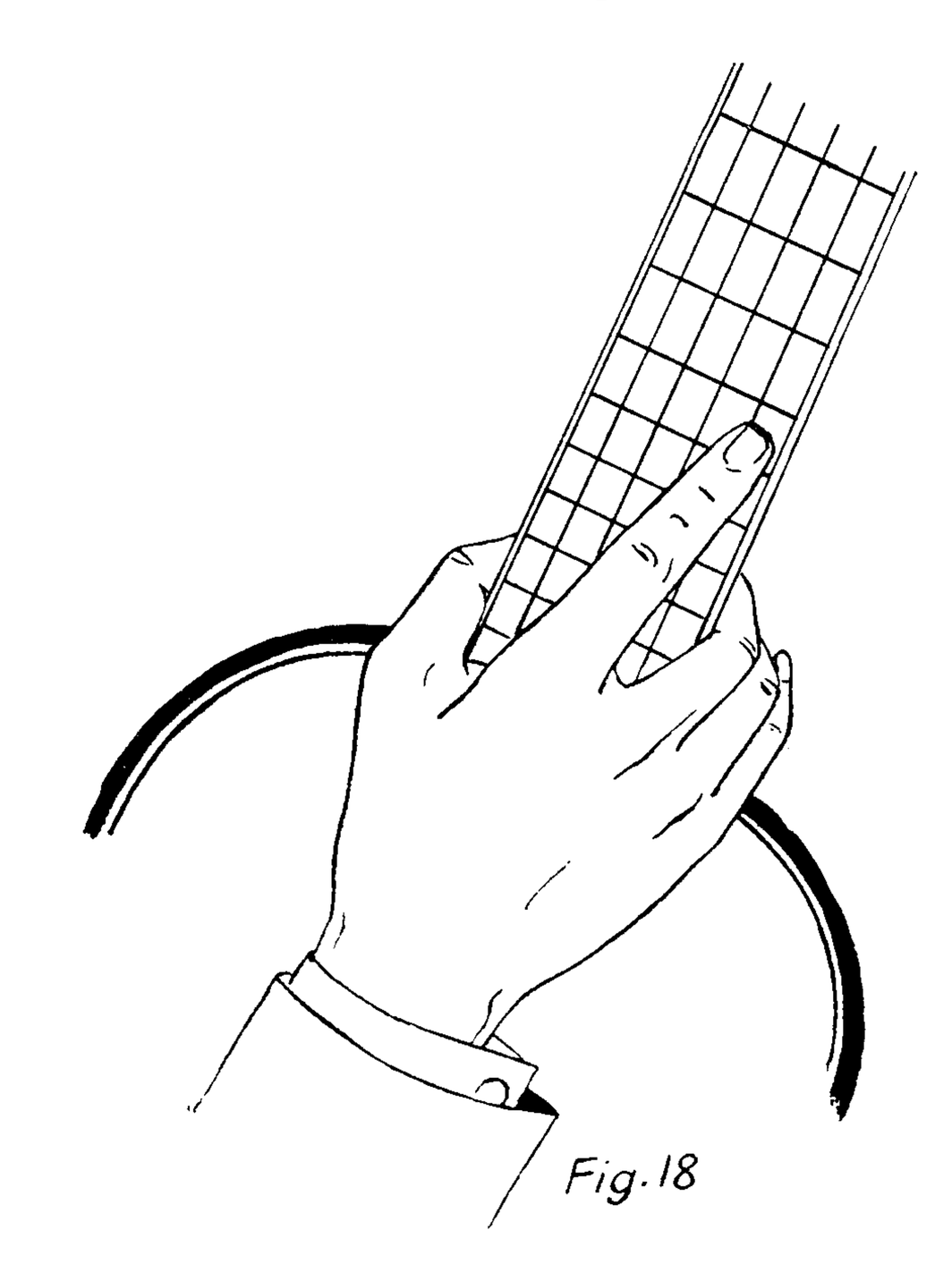


Fig. 18

CHAPITRE III.

LES CORDES.

a) *Matière, grosseur et justesse des cordes.*

36 Les qualités sonores de la meilleure guitare s'effacent si elle est pourvue de cordes médiocres. Celles-ci doivent être de fabrication soignée et de calibre bien calculé, pouvant s'accorder avec justesse.

37 Leur emplacement dans la guitare correspond à la hauteur ou à la gravité des sons qui leur sont propres.

38 La différence des sons d'une corde provient du nombre des vibrations par seconde, nombre qui augmente ou diminue suivant le poids, la grosseur, la longueur ou la tension de la corde.

39 De deux cordes de grosseur, longueur et tension égales, la plus lourde emettra le son le plus grave. Les trois bourdons étant plus lourds que les cordes en boyau, emettront, á egalité de conditions, les sons les plus graves

40 Des cordes faites de la même substance, dont la longueur du champ vibratoire est identique,

38 La diferencia de los sonidos de una cuerda proviene del número de vibraciones producidas por segundo y éstas difieren según el peso, grosor, longitud y tensión de la cuerda.

39 Una cuerda de grosor, longitud y tensión igual a otra pero de mayor peso, dará un sonido más grave. Por el hecho pues de ser los bordones, a igualdad de grosor, longitud y tensión, más pesados que las cuerdas de tripa, producirán sonidos más graves que éstas.

40 Las cuerdas de un mismo material cuya parte vibrante tenga la misma longitud y tensión, darán sonidos de distinta elevación si son de grosor distinto, o en otros términos y según las leyes acústicas de las vibraciones transversales, «*el número de vibraciones está en razón inversa del radio de la cuerda*». De ahí, que, fabricándose tres calibres diferentes entre las cuerdas de tripa y otros tres entre las de seda hilada, la más fina será en cada grupo, la de sonido más agudo y la más gruesa, la de sonido más grave.

Al variar la longitud de una cuerda variaremos también el tono del sonido producido por ella. Una cuerda que dé una nota determinada, dará la octava superior si sujetándola por su punto medio, reducimos a la mitad su longitud. Al pisar la cuerda con los dedos y apoyarla en los trastes, lo que hacemos es variar su longitud, y en consecuencia, variar la nota producida. Las barritas metálicas que forman los trastes, han de estar colocadas en su lugar exacto para que las notas sean perfectamente justas.

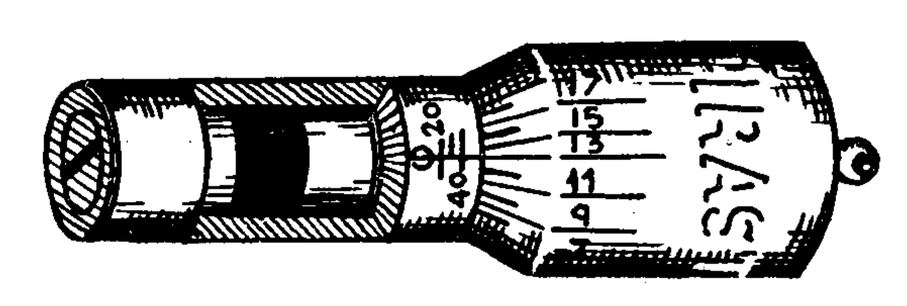


Fig. 19.
Calibrador «Pirastro».
Appareil pour mesurer le calibre des cordes.

41 Para conocer el lugar que ha de ocupar cada cuerda para el sonido que le corresponde, comenzaremos por separar el grupo de las de tripa (que son las que han de dar los altos), del grupo de bordones (que son las destinadas a los bajos). Distribuyendo seguidamente las tres cuerdas de cada grupo en orden de delgadas a gruesas, se establecerá la graduación que corresponde entre ellas.

42 Colocadas en esta forma se tendrá, desde la más delgada del primer grupo a la más gruesa de los bordones, el orden que corresponde a su nomenclatura o sea, prima, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta.

43 La medida que conviene a las cuerdas de una guitarra moderna, según la graduación del calibrador PIRASTRO (fig. 19) (muy preciso), es la siguiente:

Diámetros en décimas de milímetros

Prima	de 12.5	a 13.5
Segunda	de 16	a 17.5

et dont la tension est égale, émettront des sons plus ou moins forts. En d'autres termes et suivant les lois acoustiques des vibrations transversales "*le nombre des vibrations est en raison inverse du rayon de la corde*". Etant donné qu'il existe trois calibres différents autant pour les cordes en boyau que pour les cordes filées, la corde la plus fine émettra dans chaque groupe le son le plus aigu, et la plus grosse le son le plus grave.

En variant la longueur d'une corde nous varierons aussi la tonalité du son émis par elle. Une corde qui rend une note déterminée rendra l'octave supérieure si en appuyant sur son milieu nous réduisons de moitié sa longueur. En serrant la corde avec les doigts contre la touche, nous ne faisons que changer la note émise.

Les filets métalliques qui délimitent les touches doivent être mis á leur place exacte afin que les notes soient parfaitement justes.

41 Pour déterminer la place qui correspond à chaque corde d'après le son èmis par elle, nous séparerons d'abord le groupe des cordes en boyau (sons aigus) du groupe des bourdons (sons graves). Nous établirons ensuite l'ordre de l'emplacement des cordes en partant de la plus fine dans chaque groupe, et nous aurons ainsi établi la gradation correspondante.

42 Les cordes ainsi placées, nous aurons obtenu en allant de la plus fine du premier groupe au plus gros des bourdons l'ordre correspondant à leur nomenclature, à savoir; première, deuxième, troisième, quatrième, cinquième et sixième.

43 Les diamètres qu'il convient de donner aux cordes d'une guitare moderne sont les suivants, mesurés au calibrateur PIRASTRO (Fig. 19) (très prècis).

Grosseur calculée par dixièmes de millimètres

Première (où chanterelle)	de 12.5	à 13.5
Deuxième	» 16	» 17.5
Troisième	» 20	» 21.5
Quatrième	» 15	» 16
Cinquième	» 18.5	» 19.5
Sixième	» 23	» 24

44 Il conviendrait de choisir entre ces limites le calibre le plus approprié à chaque guitare.

45 Il serait logique que le calibre de la deuxième corde fût d'une moitié inférieure au calibre de la troisième ou deux fois superieur au calibre de la première. Pour que cette deuxième corde soit chantante, elle doit être légèrement plus mince que ne le veut la gradation normale.

Tercera	de 20	a	21.5
Cuarta	de 15	a	16
Quinta	de 18.5	a	19.5
Sexta	de 23	a	24

44 Dentro de estos límites será conveniente adoptar para cada guitarra el calibre que más favorable pueda ser a su sonoridad.

45 Aunque el grosor de la segunda cuerda debería ser la mitad justa del grosor de la tercera y doble del de la prima, la necesidad de una cierta claridad que secunde en esta cuerda el carácter expresivo de la prima, hace que se prefiera ligeramente delgada, siempre que no cerdée.

46 Al aumentar la tensión de una cuerda, elevaremos el tono del sonido que produce y recíprocamente. Por medio de las clavijas puede graduarse esta tensión hasta un límite proporcional entre su elasticidad y resistencia que depende de la elasticidad y resistencia de la cuerda.

47 Cuanto más corta es una cuerda, más agudo es el sonido que produce. La longitud de la parte vibrante está determinada por los trastes. Si las barritas que los forman no están colocadas en el lugar preciso que les corresponde, las notas que da la cuerda, no son perfectamente justas.

48 Si una cuerda no tiene el mismo grosor en toda su extensión, resulta *falsa* porque falseará siempre los sonidos aunque los trastes estén perfectamente colocados.

49 El grado de perfección conseguido en nuestros días por algunos fabricantes de cuerdas, hace innecesario el ingenioso procedimiento que desde el siglo XVI viene usándose para conocer previamente si una cuerda es justa.

Este procedimiento consiste en sujetar entre el pulgar y el índice de cada mano un trozo de la cuerda que se desée probar, igual en longitud al que debería tener sobre la guitarra; darle un cierto grado de tensión y si al pulsarla con el dedo meñique y observarla a simple vista, se distinguen con claridad y nitidez las dos líneas que limitan el vientre de vibración, la cuerda es justa. Si las líneas aparecen confusas, es ciertamente falsa. Si no resulta justa en la primera prueba, puede repetirse la operación reduciendo la cuerda de un lado y prolongándola por el otro.

50 Las cuerdas de tripa son extremadamente sensibles a las alteraciones atmosféricas; el calor y la humedad les son desfavorables. Por esta razón, cuerdas que recientemente colocadas son justas, pueden alterarse al estar sometidas a una atmósfera húmeda o calurosa y sobre todo por efecto de la transpiración de los dedos al pisarlas o al pulsarlas.

Conviene pues evitar principalmente que las cuerdas se humedezcan y para ello, debe pasarse

46 L'augmentation de la tension d'une corde accroit la hauteur du son. On peut graduer cette tension au moyen de chevilles, sans toutefois dépasser la limite d'élasticité et de résistance de la corde jusqu'à la rupture.

47 Toutes choses égales d'ailleurs, plus une corde est courte plus le son est aigu. La longueur de la partie vibrante de la corde est determinée par les touches. Si les petites barres qui limitent les touches ne se trouvent aux places assignées par les lois qui régissent l'échelle musicale, les notes émises par la corde manqueront de justesse.

48 Si le calibre d'une corde n'est pas uniforme sur toute son étendue, la corde sera fausse, c'est-à-dire qu'elle n'émettra pas des sons justes malgré la précision de la table des touches.

49 Le degré de perfection atteint de nos jours par quelques fabricants de cordes a fait disparaître le procédé ingénieux que l'on employait à partir du XVI ème siècle pour vérifier la justesse d'une corde.

Ce procedé est le suivant: on prend la corde à vérifier entre le pouce et l'index sur une longueur égale à celle que cette corde doit avoir sur la guitare; on la tend jusqu'à un certain degré et on la pince avec l'un des deux auriculaires. Si l'on observe dans les vibrations produites des oscillations régulières nettement delimitées, la corde est juste. Si les oscillations sont irrégulières et confuses la corde, toujours dans la longueur experimentée, est fausse. On peut alors prendre une autre longueur de la corde et répéter l'expérience.

50 Les cordes en boyau sont extrêmement sensibles aux changements atmosphériques. La chaleur et l'humidité agissent sur elles défavorablement. Les qualités sonores d'une corde juste qui vient d'etre montée s'altèrent sous l'action d'une atmosphère humide ou chaude, et surtout au contact de la transpiration des doigts.

Il convient donc, quand le cas se présente, et par crainte en premier lieu de l'humidité, de passer sur elles une peau de daim ou un linge fin.

b) *Manière de placer les cordes et indications utiles à leur sujet.*

51 Les cordes de soie filée présentent sur l'une de leur extrémités un court espace où la spirale de fil métallique qui l'entoure se relâche, en écartant ses tours, ce qui permet de rendre cette extremité plus souple et par conséquent plus apte à être solidement attachée au chevalet.

52 Pour le placement d'une corde il faut opérer comme suit: 1°. Introduire le bout poli de la corde dans l'orifice correspondant du chevalet et dans le sens qui va vers la tête ou cheviller; 2°. Plier la

de vez en cuando sobre las mismas, una gamuza o paño fino, por toda su extensión.

b) *Manera de colocar las cuerdas e indicaciones útiles sobre las mismas.*

51 Las cuerdas de seda hilada presentan en uno de sus extremos un corto trecho en el cual la espiral de hilo metálico que las envuelve, está un poco más abierta. Esta condición ofrece a la cuerda en dicha extremidad, la flexibilidad necesaria para poder sujetarla firmemente al puente.

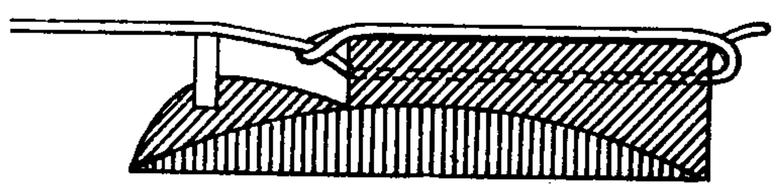


Fig. 20.
Puente (perfil).
Chevalet (profil).

52 La colocación de una cuerda exige las operaciones siguientes: 1° Introducir el extremo terso de la cuerda por la perforación del puente que le corresponda en dirección hacia la pala; 2° Doblarla por su parte flexible y pasarla sobre el puente en sentido paralelo a ella misma; 3° Cruzar la misma cuerda por debajo en la parte anterior del puente y volverla por encima de éste a su parte posterior; 4° Enlazarla de nuevo con ella misma junto al agujero transversal donde la misma tensión de la cuerda afirmará su sujeción. (fig. 20).

53 Siendo igualmente flexibles los dos extremos en las cuerdas de tripa, cualquiera de ellos podrá ser utilizado para sujetarlas al puente. A la prima, sin embargo, para evitar que se deslice por efecto de su tensión, convendrá darle una vuelta doble por el mismo agujero, antes de atarla.

Al sujetar cada cuerda a su clavija correspondiente hay que asegurarse que esté bien amarrada al puente. (fig. 21).

54 Extendiéndolas a lo largo del diapasón y apoyando cada una sobre la ranura que le corresponde en la cejuela superior, se fijarán en las clavijas, de esta manera: 1° Pasando el extremo de cada cuerda por el agujero de la clavija que le corresponda: así la primera y la sexta, en las más próximas de la cejuela; la segunda y la quinta, en las siguientes y la cuarta y tercera, en las más alejadas. 2° Una vez pasado el extremo de la cuerda, crúcese con la parte de la misma, entre la cejuela y la clavija. 3° Tirando suavemente de ella y teniéndola sujeta, dése vuelta al tornillo hasta que al enroscarse ella misma sobre el eje de la clavija, vaya sujetándose a sí misma.

55 Cuando una cuerda está tendida, se prueba pulsándola al aire y enseguida pisada en el traste doce. Comparando estos dos sonidos, si la octava, que es la nota producida en este traste, resulta

corde dans sa partie flexible et la passer sur le chevalet parallélement à elle même; 3°. La croiser par dessous à la partie antérieure du chevalet et la retourner par dessus à la partie postérieure; 4°. L'enlacer de nouveau sur elle-même près de l' orifice transversal où la tension suffira à la maintenir sur place (fig. 20.)

53 Les deux extrémités des cordes en boyau étant également flexibles, l'on attachera l'une ou l'autre indifféremment au chevalet. Il serait préferable tout de même que le bout de la première corde fasse deux fois le tour à travers l'orifice avant d'y être attaché, afin d'éviter que la corde ne glisse en raison de sa forte tension. Avant de les enrouler autour des chevilles il faut être sûr que les cordes sont bien amarrées au chevalet. (fig. 21).

54 On les étend le long du manche et en appuyant chacune d'elles contre l'encoche correspondante du sillet, on procédera comme suit pour les fixer au chevilles. 1°. On passe l'extrémité de la corde à travers l'orifice de la cheville correspondante; ainsi la première et la sixième correspondent aux deux chevilles les plus proches du sillet; la deuxième et la cinquième aux deux suivantes, et la troisième et la quatrième aux plus êloignées. 2°. Une fois l'extrémité de la corde passée à travers l'orifice on la croisera avec la partie d'elle même qui est entre la cheville et le sillet. 3°. En tirant doucement sur elle et sans la lâcher, on tournera la cheville, de façon à la faire enrouler autour de la hampe, ainsi elle s'y attache d' elle même.

55 Quand une corde est tendue on l'essaye en la pinçant premièrement à vide et ensuite en appuyant sur la douzième touche. On compare les

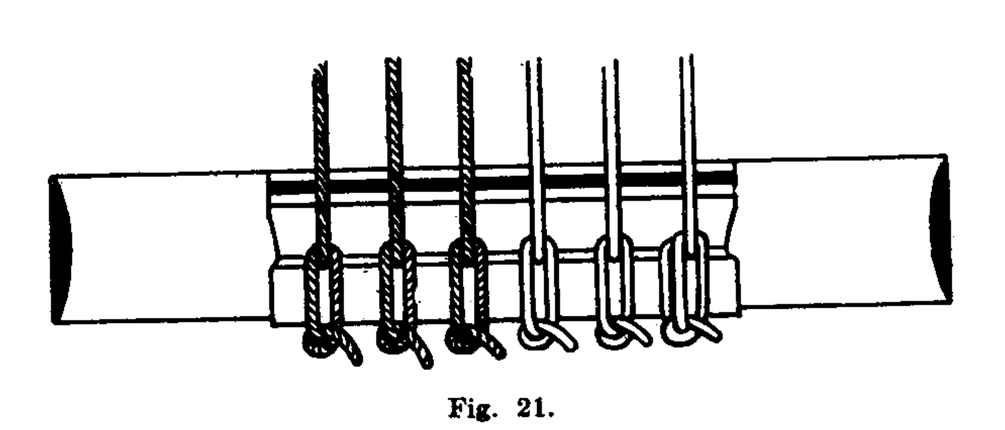


Fig. 21.
Puente (parte superior).
Chevalet (partie supérieure).

deux sons. Si l'inexactitude n'est pas trop prononcée, en changeant la direction de la corde à ses deux extremités l'on peut parfois parer à ce défaut.

56 Parmi les cordes les plus appreciées on peut citer celles de la marque Pirastro, et plus particulièrement celles à étiquette dorée. Leur son. est clair, sans étre criard. Leur accord est généralement juste, et leur résistance et leur durée

demasiado alta, o demasiado baja, la cuerda es falsa. Si la inexactitud no es muy perceptible, cambiando la cuerda de dirección se remedia, a veces, este defecto.

56 Las mejores cuerdas nos parecen ser hoy las de la marca PIRASTRO; y de éstas las que llevan

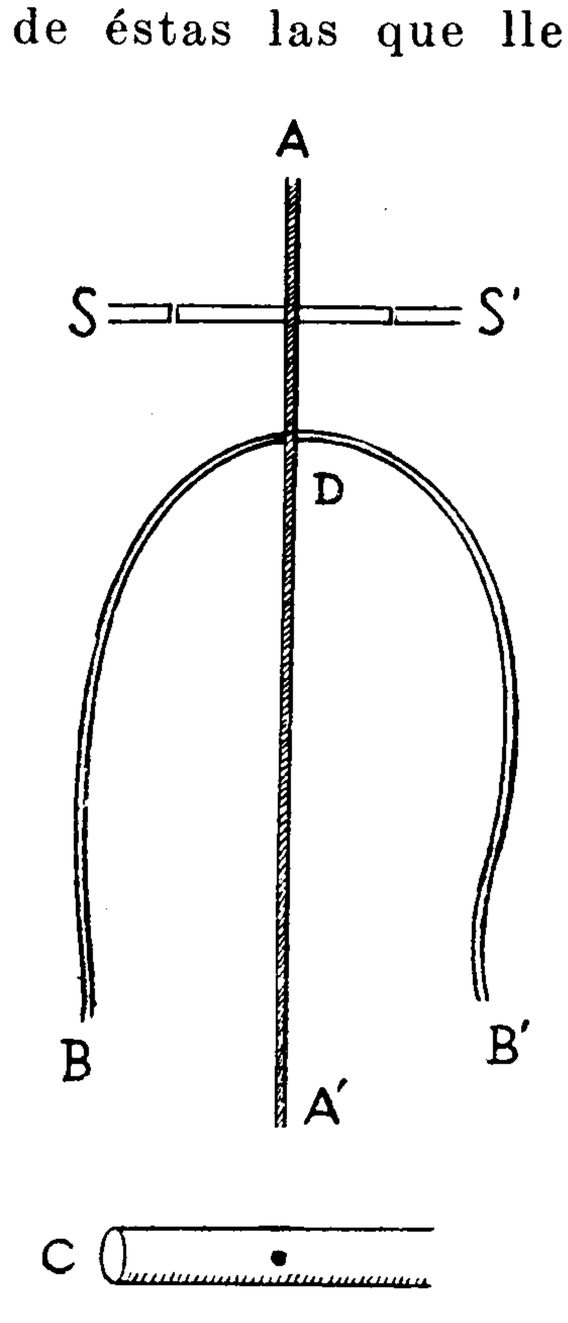


Fig. 22

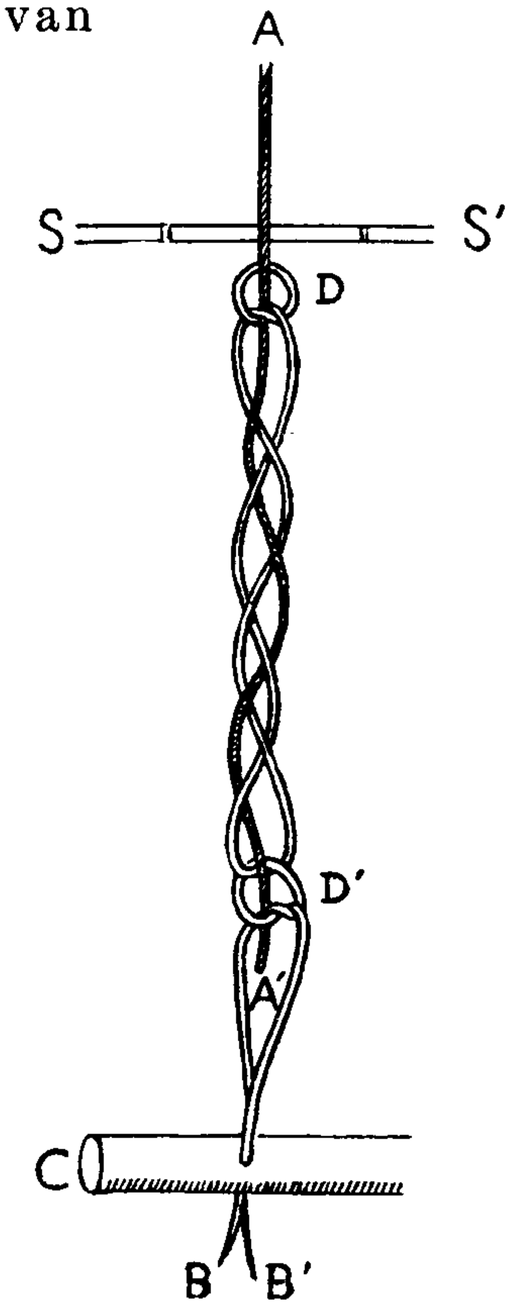


Fig. 23

una etiqueta dorada. Su sonido es claro sin ser chillón; su afinación es generalmente justa, y su resistencia y duración no han sido hasta ahora superadas. Las marcas «PIRAZZI», «PADOVA», «ELITE» y «El MAESTRO» son también cuerdas de tripa de excelente resultado.

Las de seda hilada suelen ser (aunque no siempre), de afinación justa. Son buenas las que fabrica en Valencia José M. DURÁ, las de H. HAUSER de Munich, y otras que por ignorar su procedencia, no puedo precisar.

57 Algunas veces falta a estas cuerdas la resistencia necesaria y se rompen por el extremo comprendido entre la cejuela y la clavija. Para evitar que esto suceda inoportunamente, conviene empalmarlas con un trozo de cuerda de tripa antes de que se rompan.

MODO DE EMPALMAR LAS CUERDAS

Fig. 22.—A A' Cuerda atada al puente por un extremo que no se vé en la figura. El extremo libre ha sido cortado en A' entre la cejuela S S' y la clavija C. B B' Trozo de cuerda de tripa preparado para ser atado por el medio con la cuerda A A' lo más cerca posible de la cejuela, en el punto D.

Fig. 23.—El trozo de cuerda B B' ha sido atado en el punto D a la cuerda A A' (Pueden hacerse en ella uno o dos nudos fuertemente apretados). Con los dos extremos de B B' y el de A A' se ha hecho una

n'ont pas été surpassées jusqu'à présent. Les marques «PIRAZZI», «PADOVA», «ELITE» et «EL MAESTRO» sont aussi des cordes en boyau qui donnent des résultats excellents.

Les cordes de soie filée sont habituellement susceptibles d'être accordées d'une façon juste, mais pas toujours. Celles que fabrique à Valence José M. DURÁ et à Munich, Herm. HAUSER sont bonnes. Pour mon usage personnel je préfère la sixième corde HAUSER à cause de la clarté et de l'amplitude du son, et la quatrième et la cinquième de DURÁ pour son timbre moins métallique que celles de fabrication allemande.

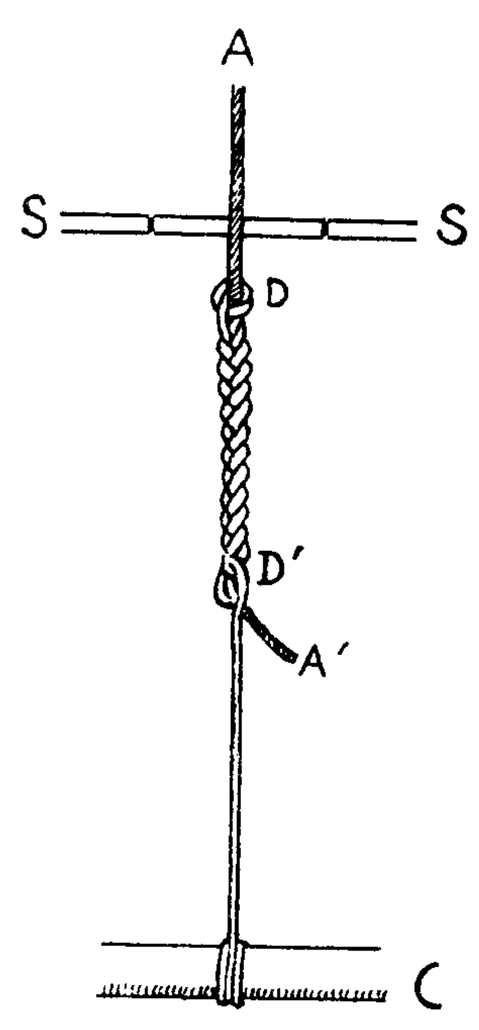


Fig. 24

57 Ces cordes manquent quelquefois de la résistance nécessaire et se cassent entre le sillet et la cheville. Pour éviter cela dans des moments innoportuns, il convient de les nouer à un bout de corde en boyau, qui les consolide.

Schéma montrant la façon de nouer deux cordes.

Fig. 22 — A A' Corde en service attachée au chevalet, qu'on ne voit pas sur la figure. Elle a été coupée en A' entre le sillet SS' et la cheville C. BB' Fragment de corde en boyau prèt à être noué par son milieu et tout près du sillet (au point D) à la corde AA'.

Fig. 23 — La corde BB' à été nouée au D à la corde AA' (on y peut faire un ou plusieurs noeuds simples mais très serrés). Avec les deux bouts de BB' et l'extremitè de AA' on a fait une tresse très serrée que l'on termine par un deuxième noeud, en D'. Les deux terminaisons de la corde BB' passent à travers l'orifice de la cheville C'. L'extremitè A' de la corde AA' reste libre.

Fig. 24 — L'opération est terminée. La corde AA' terminée par sa greffe ou fragment de corde en boyau, est tendue.

Ce procédé est surtout indiqué pour les *quatrième* et *cinquième* cordes. Pour nouer la *quatrième* un fragment de *deuxième* est bon; pour les *cinquième* et *sixième* il faudra le calibre de la troisième.

Un autre genre de nouement est préférable pour la *sixième*.

Schèma montrant la façon de nouer la sixième corde.

Fig. 25 — A B. Sillet.

C D. Sixième corde coupée en D à égale distance du sillet et de sa cheville.

E F G. Fragment de corde en boyau (une troisième) juxtaposé par un bout et en sens contraire au bout de la corde filée dépassant le sillet. Ce fragment se recourbant sur lui même formera les boucles G et H, après quoi le bout libre jusqu'à F s'enroulera autour des trois tronçons ainsi juxtaposés laissant en dehors de cet enroulement les deux boucles.

Fig. 26 — L'extremité F est enroulée solidement autour de la partie filée de la corde, embrassant également les parties E-G et G-H de la troisième plus proches du sillet. Après cinq ou six tours, le bout F est glissé dans la boucle G.

Fig. 27 — Fixant l'extrémité F de la corde de boyau, on a tiré fortement par l'autre extrémité E jusqu'a fermature complète de la boucle G qui enserre l'extrémité F attachée à la cheville. Si le bout libre E dépassait le sillet on le couperait à mi-distance entre le sillet et la partie enroulée.

58 Toutes les cordes et en particulier les cordes en boyau venant d'être montées sur la guitare ont

trenza *que ha de ser fuertemente apretada* y que se termina con un segundo nudo, en D'. Los dos extremos de la cuerda añadida B B' pasan a través del orificio de la clavija C. La parte sobrante A' de la cuerda A A', queda libre.

Fig. 24.—La operación está hecha. La cuerda A A' terminada por el trozo de cuerda de tripa, resiste a la tensión.

Aunque este procedimiento es aplicable a todas las cuerdas, incluso a las de tripa, está sobre todo indicado para las cuerdas cuarta y quinta. Para la cuarta, un trozo de *segunda* será bueno y para la quinta y sexta será mejor el calibre de la *tercera*.

La sexta cuerda es preferible empalmarla del modo siguiente:

MANERA DE EMPALMAR LA SEXTA CUERDA

Fig. 25.—A B Cejuela. C D Sexta cuerda cortada entre la cejuela y el eje de la clavija. E F G. Trozo de cuerda de tripa (tercera) colocada paralelamente y en sentido opuesto por el extremo E contra la parte de cuerda hilada que exceda de la cejuela. Doblando el mismo trozo y formando el asa G, volverá a arrimarse la parte que continúa hacia el extremo F a la cuerda hilada; A 2.5 centímetros o 3 del borde del asa, en el punto H, dése vuelta al extremo F, cruzando el extremo E y la parte de cuerda hilada que esté en contacto con éste.

Fig. 26.—El extremo F ha sido enroscado fuertemente alrededor de la parte de cuerda hilada, abrazando igualmente las partes E — G y G — H de la tercera, que están más cerca de la cejuela. Después de cinco o seis vueltas, el extremo F, ha sido pasado por dentro del asa G.

Fig. 27.—Sujetando el extremo F de la cuerda de tripa, se ha tirado con fuerza del extremo E, hasta que el asa G se ha cerrado completamente, apretando el extremo F que ha sido atado a la clavija. Si el extremo E excediera del límite de la cejuela, habría que cortarlo a la mitad del espacio que queda entre ésta y el punto H donde empieza la espiral de empalme.

58 Todas las cuerdas (especialmente las de tripa) recientemente colocadas, tienden a bajar de sonido. Para que la tensión dada por la clavija produzca un efecto estable lo antes posible, podemos tirar de la cuerda, una vez colocada, distintas veces con la mano derecha, procurando que el esfuerzo sea en la misma dirección de la cuerda y hacia el puente: el esfuerzo en sentido contrario encerraría el peligro de forzar la resistencia del puente y de la tapa. Tirar en dirección perpendicular a la misma, encierra igual peligro.

59 Las cuerdas hiladas cuando no se han usado lo bastante, producen un ruido metálico y chillón al deslizar los dedos sobre ellas. Para evitar en gran parte este inconveniente, puede pasarse varias veces sobre cada cuerda por la parte de los trastes, un papel esmeril muy fino para atenuar la aspereza del hilo metálico. Puede lograrse también un efecto parecido rozando con insistencia la cuerda de un extremo a otro con una gamuza. Téngase en cuenta que estos procedimientos si bien evitan el ruido del roce de la piel sobre la cuerda, atenúan la brillantez de su sonoridad. Lo mejor es guardar las cuerdas en uso, tanto como lo permita la claridad de sus sonidos; cuando están un poco usadas, si el sudor o la humedad no las ha enmohecido, el ruido desagradable desaparece sin que se ensombrezca demasiado su sonoridad.

tendance à se relâcher et par conséquent à baisser de ton. Pour leur rendre la stabilité nécessaire à leur fonction il faudrait tirer sur elles à plusieurs reprises avec la main droite dans le sens de leur longueur et de haut en bas, vers le chevalet. L'effort en sens contraire pourrait fausser le chevalet ou faire éclater la table d'harmonie; de même si l'on tirait perpendiculairement à la corde.

59 Les cordes filées neuves ayant à peine servi, émettent un bruissement métallique et criard quand le doigt glisse sur elles. Pour obvier à cet inconvénient il suffit de passer plusieurs fois sur la partie de la corde qui est au dessus des touches un papier-émeri très fin pour polir le fil métallique. On peut remplacer au besoin le papier-émeri par une peau de daim. Ces procédés attènuent le bruissement de la peau des doigts

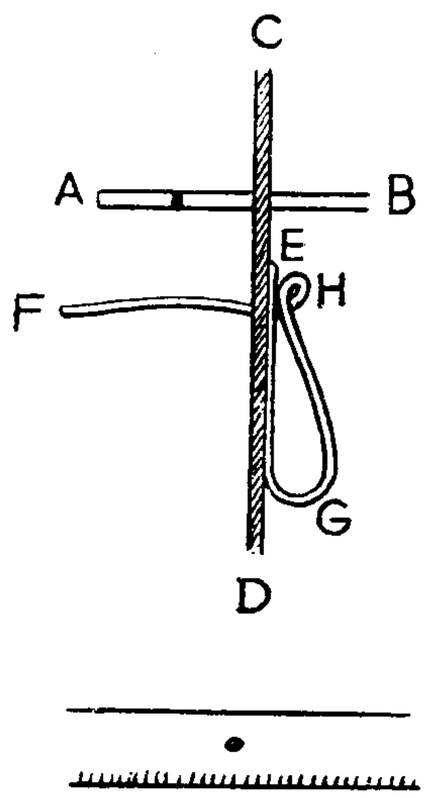


Fig. 25

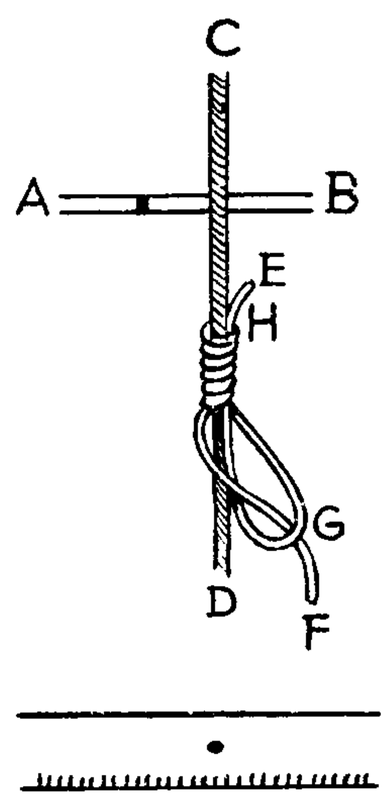


Fig. 26

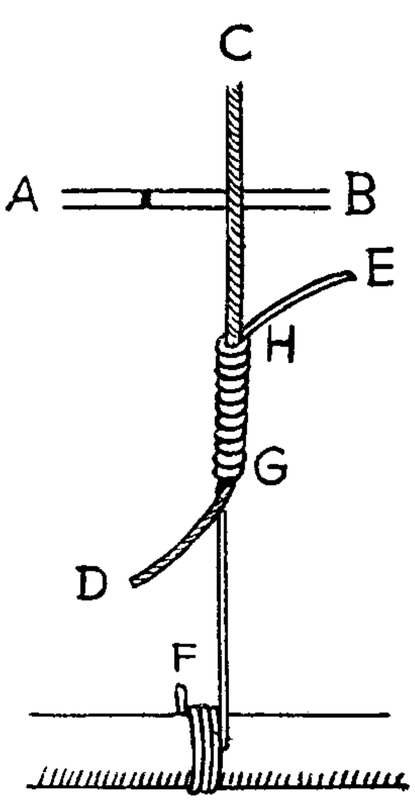


Fig. 27

sur la corde mais ils diminuent le brillant de la sonorité. Il est préférable de se servir des mêmes cordes aussi longtemps que la netteté des sons le permet. Quand elles arrivent à s'user légèrement, si la transpiration des doigts ne les a pas rouillées, le bruit désagréable disparait sans que la sonorité se voile outre mesure.

c) *Cordes supplémentaires.*

60 La vihuela du XVIème siècle ou guitare du musicien, avait six rangs de cordes, tandis que la guitare ou vihuela du peuple (5), en avait seulement quatre (fig. 29).

Bien que le type de guitare à six cordes comme la vihuela domine actuellement, quelques instrumentistes postérieurs à cette époque-là ont

(5) Cette guitare n'est autre chose qu'une vihuela dont la sixième et la première cordes (chanterelle) ont été enlevées». J. BERMUDO. Oeuvre citée. Chapitre XXXII).

c) *Cuerdas adicionales.*

60 La vihuela del siglo XVI (o sea la *guitarra* del músico), constaba de seis órdenes de cuerdas, mientras la guitarra (*vihuela* del pueblo) (5), sólo constaba de cuatro. (fig. 29).

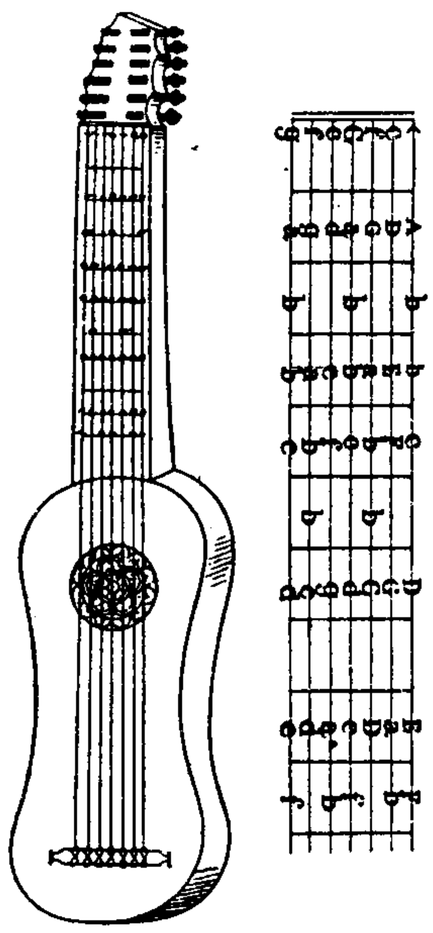


Fig. 28.
Vihuela de siete órdenes de Bermudo.
Vihuela de sept rangs de Bermudo.

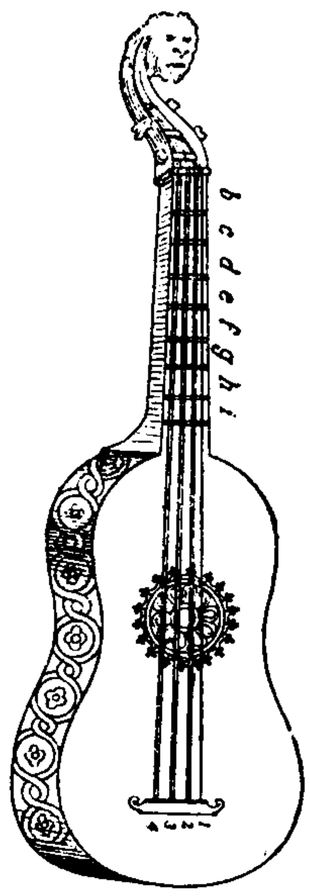


Fig. 29.
Guitarra de Praetorius.
Guitare de Praetorius.

Aunque el tipo de guitarra de seis cuerdas a semejanza de la vihuela es el que prevalece en nuestros días, algunos instrumentistas posteriores a dicha época adoptaron para su uso particular, guitarras y vihuelas de disposición distinta.

61 El padre Juan BERMUDO describe en su «*Libro de Declaración de Instrumentos*» (Ossuna 1555) una guitarra de cinco órdenes (fig. 30) y una vihuela de siete (fig. 28) que es la que él usaba. Vicente MARTINEZ ESPINEL (8) autor de las *Tonadas* y *cantar de sala* añadió la prima de la vihuela (7) a la guitarra de cuatro órdenes (9), hasta entonces la más usada; su éxito fué tal que a partir de su tiempo, los guitarristas de todos los países la adoptaron designándola con el epíteto de *guitarra española.*

62 En el siglo XVIII se adoptó la sexta cuerda. Según LAVOIX, el iniciador sería el francés MARECHAL. MOLITOR, duda entre éste y los guitarristas italianos, mientras en Alemania se atribuve a Otto

(5) «No es otra cosa esta guitarra sino una vihuela quitada la sexta y la prima». (Juan BERMUDO. Obra citada. Cap. XXXII).

(7) Tonada. Pieza de canto o danza popular en España desde una época antigua, llamada también «tono». Michel BRENET. *Dictionnaire pratique et historique de la musique.*
«Aire del cantillo vulgar, cuales son las tonadas que hoy usan los músicos de guitarra». COVARRUBIAS OROZCO. *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid, 1674.
Según PEDRELL, el «tono» sería una derivación del Madrigal. Ver *Diccionario de la música* de este autor.

(8) ARTEGA, PEDRELL y VIADA. *Celebridades musicales.* Isidro TORRES. Barcelona. 2ª edición, pág. 668.

(9) Nicolás DOYZI de VELASCO. *Nuevo método de cifras para tañer la guitarra.* (1630).

adopté pour leur usage personnel des guitares et des vihuelas de dispositions diverses.

61 Le Père Juan BERMUDO décrit dans son *Libro de Declaración de Instrumentos* (Ossuna 1555) une guitare de cinq rangs (fig. 30) et une vihuela de sept (Fig. 28) alors en usage. Vicente MARTINEZ ESPINEL auteur des *Tonadas y cantar de sala* ajouta la première corde (7) de la vihuela à la guitare de quatre rangs, (8) alors la plus répandue, (9) et son succés fut tel qu'à partir de son époque les guitaristes de tous les pays l'adoptèrent, la désignant sous le nom de *guitare espagnole.*

62 Au XVIIIème siècle on adopta la sixième corde. D'après LAVOIX l'initiateur de cette réforme serait le français MARECHAL. MOLITOR hésite entre celui-ci et les guitaristes italiens, tandis qu'en Allemagne on l'attribue à Otto JACOB AUGUST, luthier de Weimar vers 1797 (10). Mais il est d'ailleurs bien vrai qu'au moment ou le Père BASILIO vers le milieu du XVIIIème siècle se servait de la guitare avec deux cordes plus basses (accordées à une distance respective

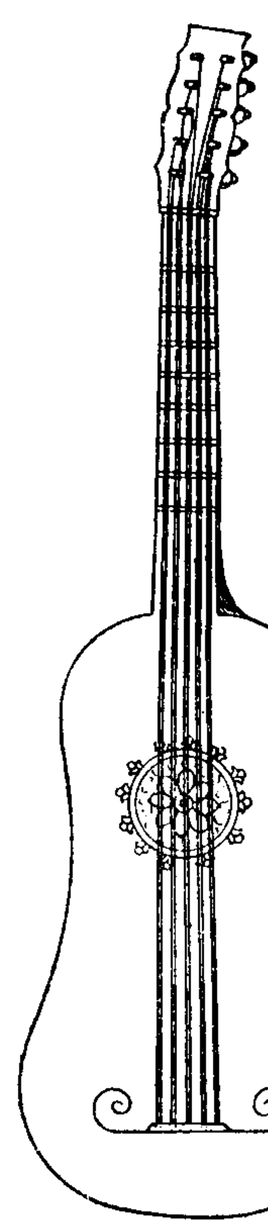


Fig. 30.
Guitarra de cinco órdenes Mersenne.
Guitare de cinq rangs de Mersenne.

Fig. 31.
Guitarra portuguesa.
Guitare portugaise.

de quarte inférieure), Antonio BALLESTEROS publiait à Madrid le 3 Novembre 1780 une «Oeuvre

(7) Tonada. «Pièce de chant ou de danse populaire en Espagne depuis une époque ancienne, appelée aussi *tono*». Michel BRENET. *Dictionnaire pratique et historique de la musique.*
Air de chansonnette vulgaire dans le genre des *tonadas* qui sont en usage chez les musiciens de guitare. Voir COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid 1674.
D'après PEDRELL, le «tono» serait une dérivation du Madrigal. Voir "*Diccionario de la música*" de cet auteur, pag. 460.

(8) ARTEGA, PEDRELL y VIADA. *Celebridades musicales.* Isidro TORRES. Barcelona. 2ème. édition, pag. 668.

(9) Nicolás DOYZY de VELASCO. *Nuevo método de cifras para tañer la guitarra.* (1630).

(10) BRONDI. M. R. *Il liuto é la chitarra.* Torino 1926.

JACOB AUGUST, luthier de Weimar, hacia 1797. (10) Lo cierto es que en España, mientras el padre BASILIO en la segunda mitad del siglo XVIII empleaba la guitarra con dos cuerdas más bajas (afinadas respectivamente a distancia de cuarta), Antonio BALLESTEROS publicaba en Madrid el 3 de Noviembre de 1780, una *Obra para guitarra de seis órdenes*. Y Federico MORETTI, discípulo del primero, en sus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* publicados en la misma ciudad el año 1799, dice, que aunque él usa la guitarra de *siete órdenes sencillos*, le ha parecido más oportuno acomodar sus *Principios* para la de seis órdenes, por ser la que *generalmente se toca en España*. Esta misma razón le obligó a imprimirlos en italiano, el año 1792, adaptados a la guitarra de *cinco órdenes*, pues en aquel tiempo, *ni la de seis se conocía en Italia*.

63 En 1773, VAN HECKE ideó una guitarra de doce cuerdas que llamó *bissex*. El abate MORLANE de París, en 1788 inventó otra de siete cuerdas. AUBERT de TROYES, en 1789, construyó otra con dos mangos y dos encordaduras especiales. STAUFER, de Viena, ideó una guitarra de ocho cuerdas (11). LEBEDEFF, guitarrista ruso, empleaba un instrumento de diez cuerdas. TOBOSO y GIMENEZ MANJON, guitarristas españoles que residieron en América del Sur, una guitarra de once cuerdas; dos sobre el diapasón (la séptima y la octava) y tres fuera de él. MUNCHS y CHARPENTIER crearon otra que llamaban *multicorde* y que constaba de veinte cuerdas distribuídas en tres mangos (12).

64 Ninguno de estos ensayos logró, sin embargo, desterrar el uso de la guitarra de seis cuerdas a causa, sin duda, de la multiplicidad de inconvenientes que oponen a sus reducidas ventajas.

65 COSTE empleaba una guitarra con una séptima cuerda afinada en RE, para poder dar esta nota al aire en determinados casos. Pero la guitarra de seis cuerdas permite igualmente dar esta misma nota, bajando un tono la afinación de la sexta cuerda sin dejar de ofrecer por ello, las notas intermediarias que la separan de la quinta; (SOR la había empleado ya en repetidos casos). Si pues, con seis cuerdas pueden obtenerse las mismas notas que con siete, será preferible evitar la séptima que forzosamente ha de añadir complicación al instrumento y a su técnica.

(10) BRONDI. M. R. *Il liuto é la chitarra*. Torino, 1926.

(11) F. PEDRELL. *Diccionario técnico de la Música*. Barcelona, 1894.

(12) En el Victoria & Albert Museum de Londres, se conserva una guitarra española construída para Carlos IV. Ofrece la particularidad de tener 20 cuerdas, doce de ellas de tripa. Lleva las armas reales de España y adornos de flores y dos inscripciones. En una se lee «D. Rafael VALLEJO me hizo en Baza 1789», y en la otra, «Soy del Rey Don Carlos IIII. 2 D G M A.

ENGEL (Carl) A descriptive Catalogue of the Musical instruments in the South Kensington Museum. Second Edition. London 1874; Paj. 253. Citación de Ricardo AGUIRRE en *Noticias para la historia de la guitarra*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Enero a Marzo de 1920. Madrid.

«Es posible que en la descripción del número de cuerdas de la guitarra construída por Vallejo haya habido error, porque, habiendo tenido recientemente la ocasión de observar personalmente este instrumento, podemos afirmar que, *además de las seis cuerdas dobles* usuales en su época, *contiene veinte cuerdas más*, sujetas por un extremo a una pala de madera adherida lateralmente entre el mástil y el aro izquierdo, y por el otro extremo, al puente que se prolonga diagonalmente hasta el borde izquierdo de la tapa. Por lo tanto, el número total de cuerdas que contiene dicha guitarra es el de *treinta y dos*».

pour guitare à six rangs» (*Obra para guitarra de seis órdenes*). Et Federico MORETTI élève du premier, dans ses "Principes por jouer la guitare à six rangs" (*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*) publiés dans la même ville en 1799, dit que bien qu'il se serve de la guitare de sept rangs simples il juge plus opportun d'appliquer ses *Principes* à celle de six rangs, que l'on joue communément en Espagne. Pour la même raison il se crut obligé en 1792 de les publier en italien les appliquant à la guitare de cinq rangs, car dans ce temps-là la guitare de six rangs *était totalement inconnue en Italie*.

63 En 1773 Van HECKE imagina une guitare de douze cordes qu'il appela *bissex*. L'abbè MORLANE, de Paris, en inventa en 1788 une autre de sept cordes. Aubert de TROYES en 1789 en fabriqua une avec deux manches et deux montures spéciales. STAUFER de Vienne imagina une guitare de huit cordes (11). LEBEDEFF, guitariste russe se servait d'un instrument de dix cordes, et TOBOSO et GIMENEZ MANJON, guitaristes espagnols qui résidèrent de longues années en Amérique du Sud, d'une guitare de onze dont deux sur la plaque de touches (septième et huitième) et trois en dehors d'elle. MUNCHS et CHARPENTIER en créèrent une qu'ils appèllèrent *multicorde*, ayant vingt cordes distribuées sur trois manches (12).

64 Aucun de ces essais n'arriva à prescrire l'usage de la guitare à six cordes, les inconvénients étant plus nombreux que les avantages.

65 COSTE employait une guitare avec une septième corde accordée en RE afin de pouvoir émettre cette note à vide dans certains cas determinés. Mais la guitare à six cordes permet également d'émetre cette note en descendant d'un ton l'accord de la sixième, sans pour cela cesser d'offrir les notes intérmediaires qui la séparent de la cinquième. SOR l'avait déjà employée à plusieurs reprises. Du moment que l'on peut obtenir avec six cordes les mêmes notes qu'avec sept, il est bien préférable d'éviter la septième corde qui complique forcement l'instrument et sa technique.

66 On pourrait à la rigueur comprendre l'adoption d'une septième corde accordée en SI (telle que l'employa le Père BASILIO) laquelle pourrait fournir les DO naturel et DO dièse, RE naturel et RE dièse sur les quatre premières touches. Mais dans ce

(11) F. PEDRELL. *Diccionario técnico de la Música*. Barcelona 1894.

(12) On peut voir au «Victoria and Albert Museum» de Londres une guitare espagnole fabriquée pour Charles IV. Elle offre la particularité de posséder vingt cordes dont douze en boyau, et porte les armes royales d'Espagne, des ornements de fleurs et deux inscriptions. On peut lire sur l'une de celles-ci «Don Raphael VALLEJO me fit à Baza 1789» et sur l'autre: «Je suis au Roy Don Carlos IIII. 2º D.G. M. A.»

Engel (Carl) *Catalogue descriptif des instruments de musique du Musée* de Sud-Kensington. Deuxième Edition. Londres 1874. Pág. 253.

Citation de Ricardo AGUIRRE dans les «Notices pour l'histoire de la guitare». Revue des Archives, Bibliothèques et Musées. Madrid (Janvier à Mars 1920).

Dans l'énumération des cordes de la guitare de Vallejo il est possible qu'il se soit glissé une erreur, car ayant eu tout récemment l'occasion de considérer cet instrument, nous pouvons affirmer qu'en sus des six cordes doubles en usage à l'époque, elle porte vingt autres cordes fixées d'un bout à une pelle en bois qui adhère latéralement entre la manche et l'éclisse gauche, et de l'autre bout fixées au chevalet qui de ce fait se prolonge diagonalement jusq'au bord gauche de la table d'harmonie. Le nombre total des cordes portées par cette guitare est par conséquent de trente-deux.

JACOB AUGUST, luthier de Weimar, hacia 1797. (10) Lo cierto es que en España, mientras el padre BASILIO en la segunda mitad del siglo XVIII empleaba la guitarra con dos cuerdas más bajas (afinadas respectivamente a distancia de cuarta), Antonio BALLESTEROS publicaba en Madrid el 3 de Noviembre de 1780, una *Obra para guitarra de seis órdenes*. Y Federico MORETTI, discípulo del primero, en sus *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* publicados en la misma ciudad el año 1799, dice, que aunque él usa la guitarra de *siete órdenes sencillos*, le ha parecido más oportuno acomodar sus *Principios* para la de seis órdenes, por ser la que *generalmente se toca en España*. Esta misma razón le obligó a imprimirlos en italiano, el año 1792, adaptados a la guitarra de *cinco órdenes*, pues en aquel tiempo, *ni la de seis se conocía en Italia*.

63 En 1773, VAN HECKE ideó una guitarra de doce cuerdas que llamó *bissex*. El abate MORLANE de París, en 1788 inventó otra de siete cuerdas. AUBERT de TROYES, en 1789, construyó otra con dos mangos y dos encordaduras especiales. STAUFER, de Viena, ideó una guitarra de ocho cuerdas (11). LEBEDEFF, guitarrista ruso, empleaba un instrumento de diez cuerdas. TOBOSO y GIMENEZ MANJON, guitarristas españoles que residieron en América del Sur, una guitarra de once cuerdas; dos sobre el diapasón (la séptima y la octava) y tres fuera de él. MUNCHS y CHARPENTIER crearon otra que llamaban *multicorde* y que constaba de veinte cuerdas distribuídas en tres mangos (12).

64 Ninguno de estos ensayos logró, sin embargo, desterrar el uso de la guitarra de seis cuerdas a causa, sin duda, de la multiplicidad de inconvenientes que oponen a sus reducidas ventajas.

65 COSTE empleaba una guitarra con una séptima cuerda afinada en RE, para poder dar esta nota al aire en determinados casos. Pero la guitarra de seis cuerdas permite igualmente dar esta misma nota, bajando un tono la afinación de la sexta cuerda sin dejar de ofrecer por ello, las notas intermediarias que la separan de la quinta; (SOR la había empleado ya en repetidos casos). Si pues, con seis cuerdas pueden obtenerse las mismas notas que con siete, será preferible evitar la séptima que forzosamente ha de añadir complicación al instrumento y a su técnica.

(10) BRONDI. M. R. *Il liuto é la chitarra*. Torino, 1926.

(11) F. PEDRELL. *Diccionario técnico de la Música*. Barcelona, 1894.

(12) En el Victoria & Albert Museum de Londres, se conserva una guitarra española construída para Carlos IV. Ofrece la particularidad de tener 20 cuerdas, doce de ellas de tripa. Lleva las armas reales de España y adornos de flores y dos inscripciones. En una se lee «D. Rafael VALLEJO me hizo en Baza 1789», y en la otra, «Soy del Rey Don Carlos IIII. 2 D G M A.

ENGEL (Carl) A descriptive Catalogue of the Musical instruments in the South Kensington Museum. Second Edition. London 1874; Paj. 253. Citación de Ricardo AGUIRRE en *Noticias para la historia de la guitarra*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Enero a Marzo de 1920. Madrid.

«Es posible que en la descripción del número de cuerdas de la guitarra construída por Vallejo haya habido error, porque, habiendo tenido recientemente la ocasión de observar personalmente este instrumento, podemos afirmar que, *además de las seis cuerdas dobles* usuales en su época, *contiene veinte cuerdas más*, sujetas por un extremo a una pala de madera adherida lateralmente entre el mástil y el aro izquierdo, y por el otro extremo, al puente que se prolonga diagonalmente hasta el borde izquierdo de la tapa. Por lo tanto, el número total de cuerdas que contiene dicha guitarra es el de *treinta y dos*».

pour guitare à six rangs» (*Obra para guitarra de seis órdenes*). Et Federico MORETTI élève du premier, dans ses "Principes por jouer la guitare à six rangs" (*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*) publiés dans la même ville en 1799, dit que bien qu'il se serve de la guitare de sept rangs simples il juge plus opportun d'appliquer ses *Principes* à celle de six rangs, que l'on joue communément en Espagne. Pour la même raison il se crut obligé en 1792 de les publier en italien les appliquant à la guitare de cinq rangs, car dans ce temps-là la guitare de six rangs *était totalement inconnue en Italie*.

63 En 1773 Van HECKE imagina une guitare de douze cordes qu'il appela *bissex*. L'abbè MORLANE, de Paris, en inventa en 1788 une autre de sept cordes. Aubert de TROYES en 1789 en fabriqua une avec deux manches et deux montures spéciales. STAUFER de Vienne imagina une guitare de huit cordes (11). LEBEDEFF, guitariste russe se servait d'un instrument de dix cordes, et TOBOSO et GIMENEZ MANJON, guitaristes espagnols qui résidèrent de longues années en Amérique du Sud, d'une guitare de onze dont deux sur la plaque de touches (septième et huitième) et trois en dehors d'elle. MUNCHS et CHARPENTIER en créèrent une qu'ils appèllèrent *multicorde*, ayant vingt cordes distribuées sur trois manches (12).

64 Aucun de ces essais n'arriva à prescrire l'usage de la guitare à six cordes, les inconvénients étant plus nombreux que les avantages.

65 COSTE employait une guitare avec une septième corde accordée en RE afin de pouvoir émettre cette note à vide dans certains cas determinés. Mais la guitare à six cordes permet également d'émetre cette note en descendant d'un ton l'accord de la sixième, sans pour cela cesser d'offrir les notes intérmediaires qui la séparent de la cinquième. SOR l'avait déjà employée à plusieurs reprises. Du moment que l'on peut obtenir avec six cordes les mêmes notes qu'avec sept, il est bien préférable d'éviter la septième corde qui complique forcement l'instrument et sa technique.

66 On pourrait à la rigueur comprendre l'adoption d'une septième corde accordée en SI (telle que l'employa le Père BASILIO) laquelle pourrait fournir les DO naturel et DO dièse, RE naturel et RE dièse sur les quatre premières touches. Mais dans ce

(11) F. PEDRELL. *Diccionario técnico de la Música*. Barcelona 1894.

(12) On peut voir au «Victoria and Albert Museum» de Londres une guitare espagnole fabriquée pour Charles IV. Elle offre la particularité de posséder vingt cordes dont douze en boyau, et porte les armes royales d'Espagne, des ornements de fleurs et deux inscriptions. On peut lire sur l'une de celles-ci «Don Raphael VALLEJO me fit à Baza 1789» et sur l'autre: «Je suis au Roy Don Carlos IIII. 2º D.G. M. A.»

Engel (Carl) *Catalogue descriptif des instruments de musique du Musée* de Sud-Kensington. Deuxième Edition. Londres 1874. Pág. 253.

Citation de Ricardo AGUIRRE dans les «Notices pour l'histoire de la guitare». Revue des Archives, Bibliothèques et Musées. Madrid (Janvier à Mars 1920).

Dans l'énumération des cordes de la guitare de Vallejo il est possible qu'il se soit glissé une erreur, car ayant eu tout récemment l'occasion de considérer cet instrument, nous pouvons affirmer qu'en sus des six cordes doubles en usage à l'époque, elle porte vingt autres cordes fixées d'un bout à une pelle en bois qui adhère latéralement entre la manche et l'éclisse gauche, et de l'autre bout fixées au chevalet qui de ce fait se prolonge diagonalement jusq'au bord gauche de la table d'harmonie. Le nombre total des cordes portées par cette guitare est par conséquent de trente-deux.

66 Antes se comprendería la adopción de una séptima cuerda afinada en SI (como la usó el padre BASILIO) sobre la cual pudiera obtenerse las notas DO natural, DO sostenido, RE natural y RE sostenido, bajo los cuatro primeros trastes. Pero este caso ha de aumentar las dificultades de ambas manos para obtener tan solo algunos grados de extensión hacia los bajos; y como éstos son, en muchos casos susceptibles de ser dados a la octava superior sin cambiar el sentido armónico, las dificultades que crea una cuerda más, no compensan la utilidad que aporta.

67 Dado el carácter polifónico de la guitarra, es justo creer que aumentando su extensión se ensancharían beneficiosamente sus recursos. En todo caso, por ser su tesitura grave, convendría añadirle cuerdas que aumentasen su extensión hacia los agudos. Esta solución nos parece difícil porque no podría lograrse sin una honda transformación en la guitarra, lo cual equivaldría a crear otro instrumento.

68 GIULIANI que escribió una cantidad de obras para conjuntos de guitarra y otros instrumentos, inventó una *terz-guitar* de seis cuerdas afinadas como el nombre expresa, una tercera más alta que la normal, para la cual compuso varios *Concertos* con acompañamiento de piano o de pequeña orquesta (13).

69 El maestro TÁRREGA ensayó la utilidad de una guitarra transportada a la cuarta inferior para emplearla a dúo con otra guitarra normal. Esa guitarra constaba de seis cuerdas; séptima, sexta, quinta, cuarta, tercera y segunda en SI, MI, LA, RE, FA♯, SI, de los graves a los agudos. Esta innovación, si bien facilitaba ciertos recursos en obras concebidas con inflexibilidad contrapuntística, impedía en cambio combinaciones útiles en la región aguda. Exigía, además, para que la lectura en dicha guitarra resultara igualmente fácil que en la guitarra normal, que la parte de la obra correspondiente a ella, fuese transportada a la cuarta superior.

70 Las cuerdas adicionales tendidas fuera del diapasón que otros han adoptado, como no pueden ser pisadas por la mano izquierda, están limitadas a producir una sola nota al aire. La misma condición hace que no puedan interrumpirse sus vibraciones sin la intervención de la mano derecha, que forzosamente ha de complicar sus dificultades.

71 De aceptar alguna innovación, pensamos que el *conjunto de tres guitarras* de diferente tipo, podría dar un resultado satisfactorio. En este caso, la primer guitarra debería ser más pequeña que la normal y de tiro corto, a fin de poder afinarla a la cuarta superior o sea LA, RE, SOL, DO,

(13) (PH. J. BONE. *The Guitar & mandolin*. Londres, 1914.

cas les difficultés augmentent singulièrement pour les deux mains devant ce but unique d'obtenir quelques degrés d'étendue vers les basses; et comme ceux-ci peuvent être obtenus sur la gamme supérieure sans que le sens harmonique en pâtisse, on pourrait bien se passer des difficultés qu'une corde supplémentaire fait naître, et qui ne sont pas compensées par les utilités qu'elle apporte.

67 Etant donné le caractère polyphonique de la guitare il est naturel de croire qu'en augmentant son étendue on élargirait avec avantage ses ressources. Dans certaines cas et à cause de sa tessiture grave, il conviendrait d'ajouter des cordes qui augmenteraient son étendue du côté des aigus; mais cela nous semble bien difficile à obtenir sans toucher à la constitution de la guitare, ce qui reviendrait à créer un autre instrument.

68 GIULIANI qui écrivit une grande quantité d'oeuvres pour des ensembles de guitare et autres instruments créa une *terz-guitar* à six cordes accordèes d'une tierce au dessus de la normale. Il composa pour elle quelques *Concertos* avec accompagnement de piano et orchestre (13).

69 Le Maître TARREGA essaya l'utilité d'une guitare transposée à la quarte inférieure pour être jouée en duo avec une guitare normale. Cette guitare était montée de six cordes: septième, sixième, cinquième, quatrième, troisième et deuxième accordées en SI, MI, LA, RE, FA ♯, SI, des sons graves aux aigus. Cette innovation, bien que facilitant certaines ressources dans des oeuvres conçues sur une basse continue interdisait par contre des combinaisons favorables dans la région des aigus. En outre cela exigeait que sa partie fût transposée à la quarte supérieure afin de rendre sa lecture aussi facile que s'il s'agissait d'une guitare normale.

70 Les cordes supplémentaires tendues en dehors de la plaque de touches que quelques-uns ont adoptées, ne pouvant être pressées par la main gauche sont condamnées à produire une seule note à vide. Cette situation fait que ses vibrations ne peuvent être arretées que par une intervention de la main droite ce qui à certains moments produit inévitablement des dissonances.

71 Si une innovation devait être acceptée, nous pensons qu'un résultat satisfaisant pourrait être obtenu de l'ensemble de trois guitares de types différents. La première guitare devrait alors être plus petite que la normale et de cordage à longueur réduite pour pouvoir être accordée à la quarte supérieure, soit LA, RE, SOL, DO, MI, LA des graves aux aigus; la deuxième serait la guitare courante; et la troisième, légérement plus grande, accordée à la quarte inférieure,

(13) Ph. J. BONE. «The guitar & mandolin». London, 1914.

MI, LA de los graves a los agudos; la segunda, sería la guitarra corriente, y la tercera, ligeramente mayor, afinada a la cuarta inferior a sea SI, MI, LA, RE, FA ♯ SI susceptible de dar el LA *regrave*, descendiendo un tono la sexta cuerda (14).

72 No vemos para el solista orientado hacia una finalidad musical, la necesidad de recurrir a cuerdas adicionales cuyas ventajas no están exentas de inconvenientes. El equilibrio de posibilidades y dificultades que ofrece la guitarra corriente, desaparece a la más pequeña alteración del instrumento. El artista que sepa servirse de ella con ingenio y arte, logrará de su sencillez, la relativa satisfacción que compensará con creces sus esfuerzos y desvelos.

CAPITULO IV.

Afinación.

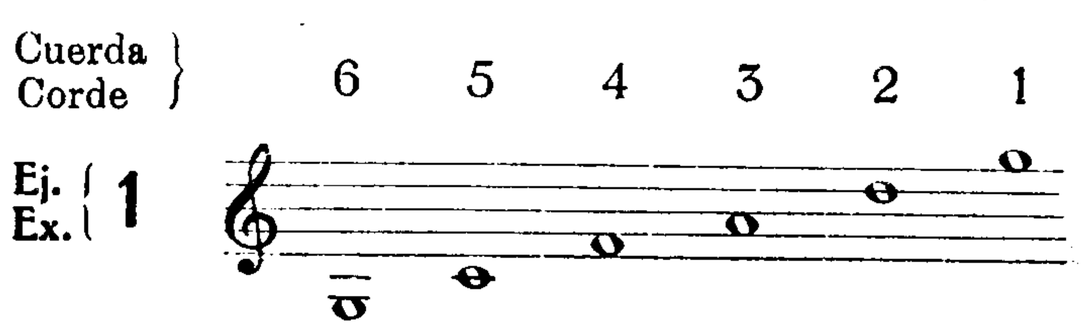
73 Las cuerdas, además de ser justas y de proporcionado calibre, deberán estar perfectamente afinadas.

La afinación consiste en graduar la tensión de cada cuerda hasta que, vibrando libremente cada una de ellas entre las dos cejuelas que les sirven de apoyo, den el sonido justo que por su disposición les corresponde.

a) *Afinaciones antiguas.*

74 La necesidad de adaptar constantemente la técnica instrumental a la evolución progresiva de la música, ha sido frecuente causa de alteraciones en casi todos los instrumentos (15). Los de cuerdas pulsadas, antes de quedar con sus características actuales, han pasado por una serie innumerable de transformaciones tanto en su tamaño y forma, como en el número y afinación de sus cuerdas (16).

75 La vihuela común y el *luth* constaban de seis cuerdas dobles afinadas por cuartas en dos grupos de tres órdenes separados por una distancia de tercera mayor (Ej. 1) de los graves a los agudos,



o sea (Ej. 2) «Este es el temple común que en

(14) Un ensayo parecido fué realizado por M. Alfred COTTIN en París hacia el año 1900.

(15) «Los temples de los instrumentos deven servir a la Música y como la Música se «mudare, se devian mudar los temples de los instrumentos».
(Juan BERMUDO. Obra citada. Cap. XXXII)

(16) «Si leidos fuésemos y los libros de Música revolviéramos, hallaríamos los an«tiguos haber tenido diversos temples».
(Juan BERMUDO. Obra citada. Cap. LXVI. Libro IV).

c'est-à-dire, SI, MI, LA, RE, FA ♯, SI, susceptible de donner le LA sous-grave en descendant d'un ton la sixième corde (14).

72 Pour le soliste orienté vers une finalité musicale nous ne voyons pas la nécéssité d'avoir recours à des cordes supplémentaires dont les avantages ne sont pas exempts d'inconvénients. L'èquilibre des possibilités et des difficultés que la guitare actuelle offre disparaît à la moindre altération de l'instrument. Celui qui saura s'en servir avec ingéniosité et avec art tirera de sa simplicité la satisfaction relative qui paye chaque artiste de ses peines.

CHAPITRE IV.

Accord

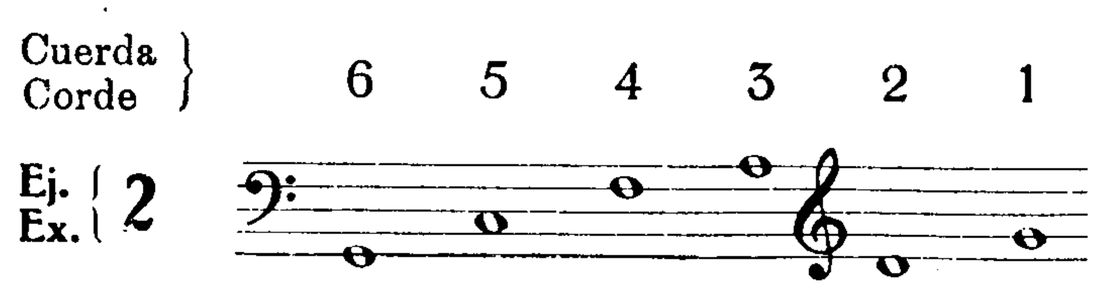
73 Il ne suffit pas que les cordes soient justes et bien calibrées; mais il faut en outre qu'elles soient soigneusement accordées.

L'accord consiste à graduer la tension de chaque corde jusqu'au moment où vibrant chacune entre les deux sillets sur lequels elles appuient, elles donnent le son juste correspondant à leur place.

a) *Accords anciens.*

74 Le besoin d'adapter constamment la technique instrumentale à l'évolution progressive de la musique a été la cause fréquente des altérations diverses des instruments (15). Les instruments à cordes pincées, avant d'arriver à leurs caractéristiques actuelles, ont subi une série incalculable de transformations, tant dans leur forme et leur volume que dans leur nombre de cordes et la manière dont elles sont accordées (16).

75 La *vihuela* commune et le luth avaient six cordes doubles accordées en deux groupes de trois rangs séparés par une distance d'une tierce majeure (Ex. 1) allant des graves aux aigus, soit (Ex. 2) «Celui-ci est l'accord généralement en usage en Espagne - dit Bermudo - mais nous en avons vu un autre en chiffres d'Italie. Ils haussent la tierce d'un demi-ton, toutes les autres restant dans

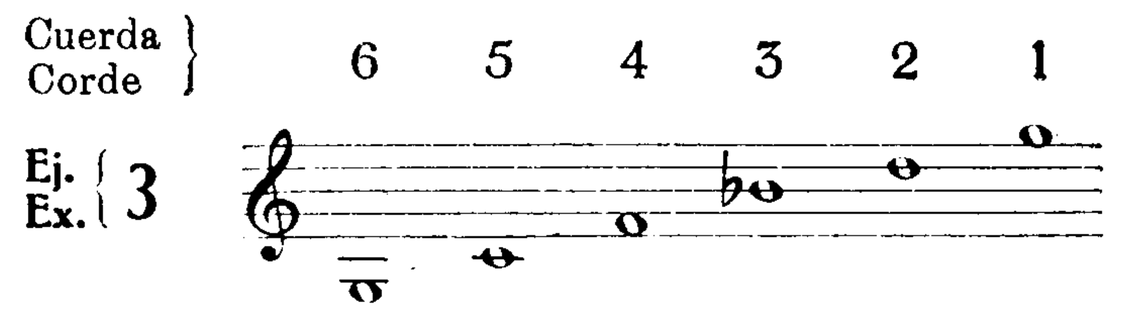


(14) Une tentative de ce genre fut realisée par M. Alfred COTTIN a Paris, vers. 1900.

(15) «Les accords des instruments devant servir la musique, celle-ci changée, il fallut changer l'accord des instruments». J. BERMUDO. Oeuvre citée. Chapitre XXXII).

(16) «Si nous étions lus et si nous bouquinions de la musique, nous trouverions que les anciens ont fait usage de divers accords». J. BERMUDO. Oeuvre citée. Chapitre LXVI. Livre IV)

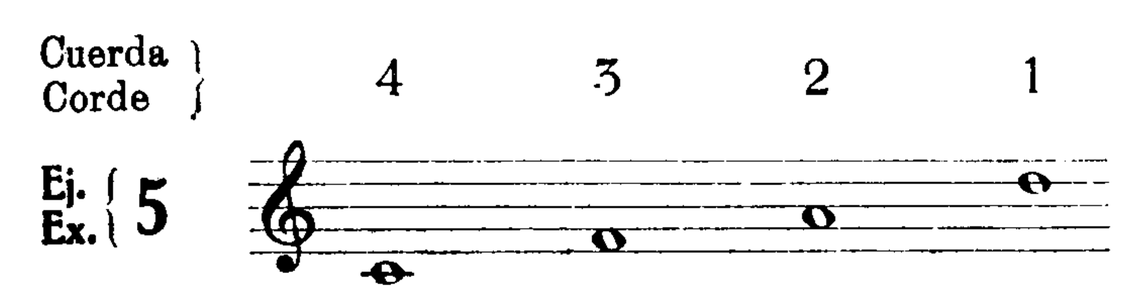
« España se usa - dice BERMUDO - pero en cifras de « Italia havemos visto otro. Suben la tercera un « semi-tono quedándose todas las demás en el tem- « ple que estavan». (Ej. 3). Alteración por la cual



quedaba identificada con la guitarra actual pisada en el tercer traste.

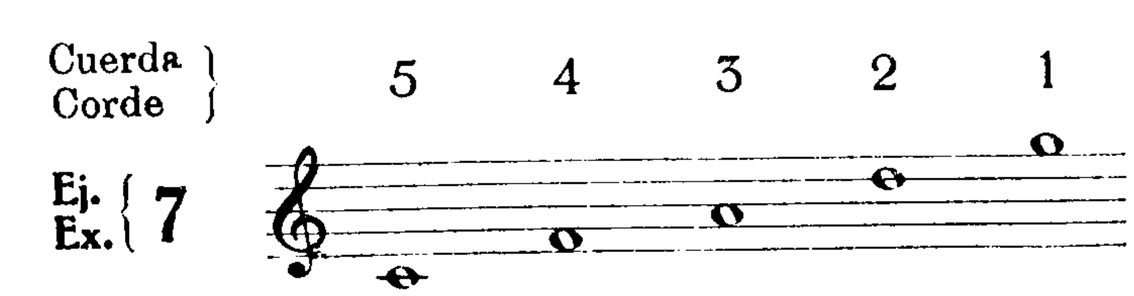
76 Igualmente describe el mismo autor, dos vihuelas de siete órdenes. La primera, de la cual se sirve él, no abarca mayor extensión que la de seis. En cambio, la otra, usada por el notable vihuelista GUZMÁN, constaba de siete órdenes afinados en la disposición siguiente: (Ej. 4).

77 La guitarra del siglo XVI que no parece ser sino la guitarra morisca *latinizada* por efecto de su fondo plano, constaba de cuatro órdenes de cuerdas afinadas como la quinta, cuarta, tercera y segunda de la vihuela común (ej. 5). Esta



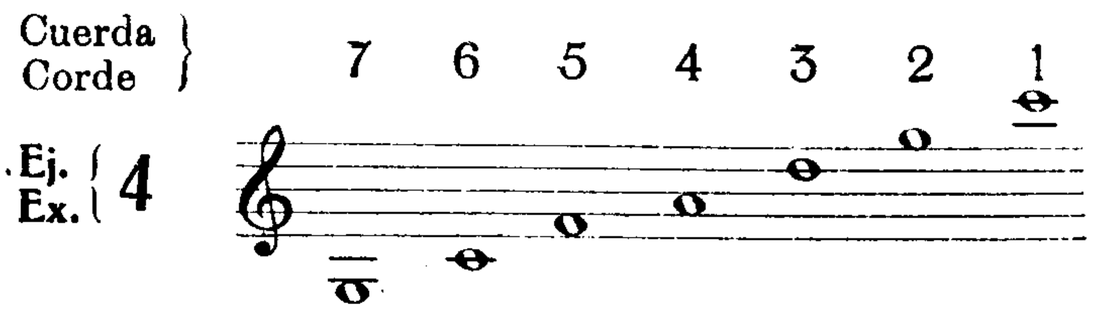
afinación, llamada *a los nuevos* o *a los altos*, (17) era la que se empleaba para ejecutar buena música y ésta otra, (ej. 6) llamada *a los viejos* o *a los bajos*, se usaba para acompañar romances viejos y música *golpeada* (rasgueada), mejor que para música del tiempo. (18).

78 La guitarra, como la vihuela, constaba de diez trastes (19). Al mismo tiempo que la guitarra de cuatro órdenes, describe BERMUDO otra de cinco, es decir, con una cuerda suplementaria más aguda, a distancia de cuarta como la prima de la vihuela y cuya afinación resultaba (Ej. 7).

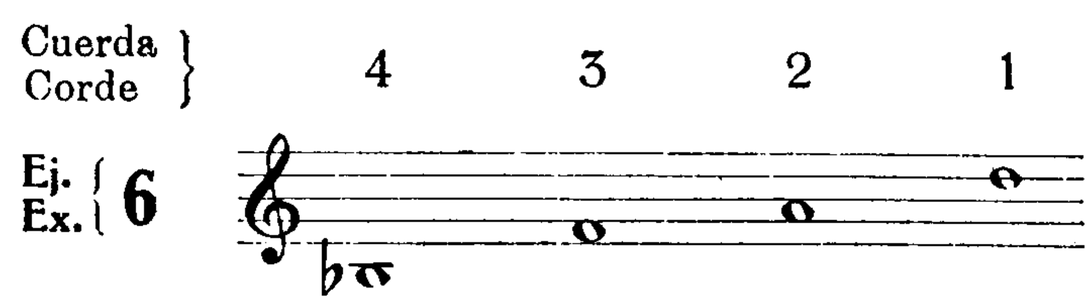


l'accord où elles étaient» (Ex. 3). Altération qui l'identifiait à la guitare actuelle en appuyant sur la troisième touche.

76 Le même auteur décrit également deux vihuelas de sept rangs. La première dont il se sert lui même, a la même étendue que celle de six. Par contre l'autre, dont se servait le remarquable *vihueliste* GUZMAN, avait sept rangs accordés ainsi (Ex. 4).

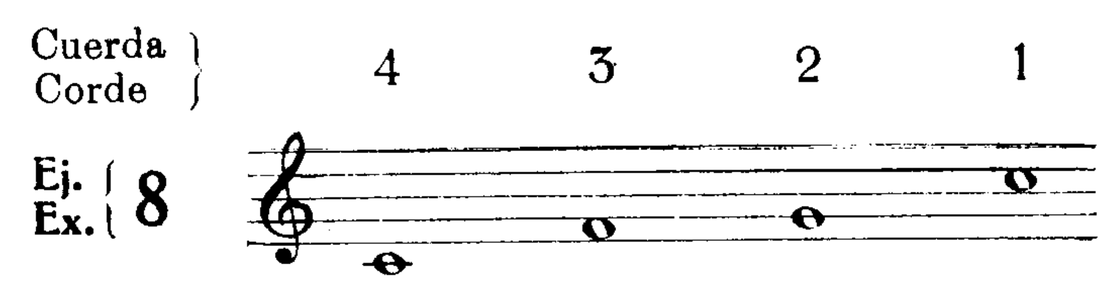


77 La guitare du XVI ème siècle avait quatre rangs de cordes accordées comme les cinquième, quatrième, troisième et deuxième de la *vihuela* commune (Ex. 5). Cet accord appelé *aux nouveaux* ou *aux aigus* (17) était employé pour éxecuter de la bonne musique, et cet autre (Ex 6) appelé



aux anciens ou *aux graves* était employé pour accompagner des vieilles romances et de la musique battue (rasgueado) mieux que pour la musique du temps (18)

78 La guitare comme la *vihuela* comptait dix touches (19). Bermudo décrit en même temps que la guitare de quatre rangs une autre de cinq, c'est-à-dire avec une corde supplémentaire plus aiguë et à distance d'une quarte, comme la première de la vihuela, et dont l'accord résultait (Ex. 7). Le même auteur nous parle aussi d'une guitare très ancienne qu'il appelle de Mercure (peut être par opposition à la lyre d'Apollon) accordée (Ex. 8).



(17) La guitarra a los nuevos tiene todas cuatro cuerdas en el temple y disposición de los quatro de la vihuela común, que serán sacadas la sexta y la prima. Digo que si la vihuela quereis hazer guitarra a los nuevos quitadle la prima y sexta y las quatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra. Y si la guitarra quereis hazer vihuela ponedle una sexta y una prima.

(Juan BERMUDO. Op. cit. *De las guitarras que se usan ahora*).

(18) «Este temple mas es para romances viejos y musica golpeada que para musica del tiempo. El que uviere de cifrar para guitarra buena musica sea en el temple de los «nuevos».

(Juan BERMUDO. Obra citada. Cap. XXXII).

(19) De mayor habilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia y uso de la guitarra que con el de la vihuela por ser instrumento mas corto.

(J. BERMUDO. Obra citada. *De las guitarras que se usan ahora*).

(17) La guitare aux nouveaux a ses quatre cordes accordées et disposées comme celles de la vihuela commune sans la sixième et la première. Je veux dire que si vous voulez qu'une vihuela devienne guitare aux nouveaux otez à celle-là la première et la sixième, et les quatre cordes qui lui restent seront bien celles de la guitare, et si d'une guitare vous voulez faire une vihuela ajoutez-lui une première et une sixième cordes.

(J. BERMUDO. Oeuvre citée. (*De las guitarras que se usan ahora*).

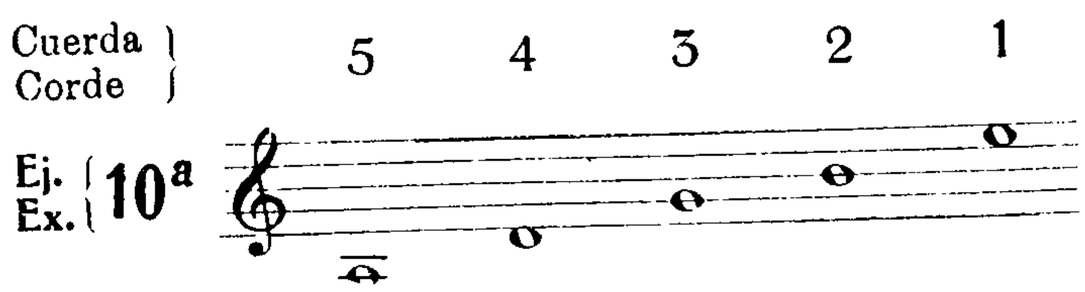
(18) «Cet accord est plutôt pour les vieilles romances et musique en batterie que pour la musique du jour. Quiconque aimait à chiffrer de la bonne musique pour guitare qu'il le fasse dans l'accord nouveau». Livre de Déclarations d'Instruments» (Juan BERMUDO. Oeuvre citée. Chapitre XXXII).

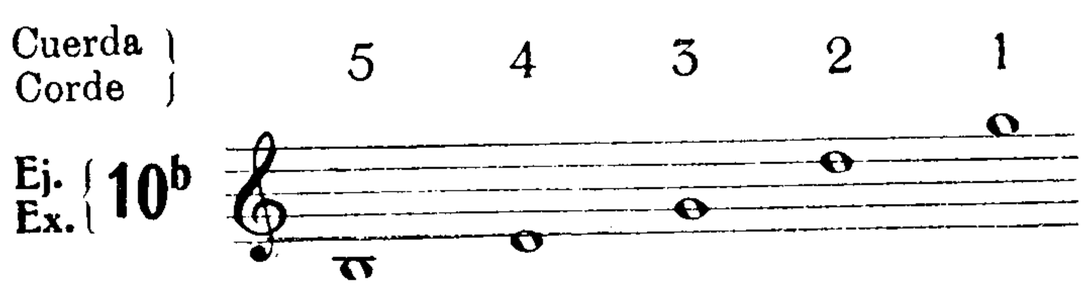
(19) Celui qui pince des instruments à cordes peut montrer plus d'adresse dans le domaine et l'emploi de la guitare que dans la vihuela, l'étendue de la guitare étant plus réduite. Il s'agit des guitares actuellement en usage. (J. BERMUDO. Oeuvre citée. *De las guitarras que se usan ahora*).

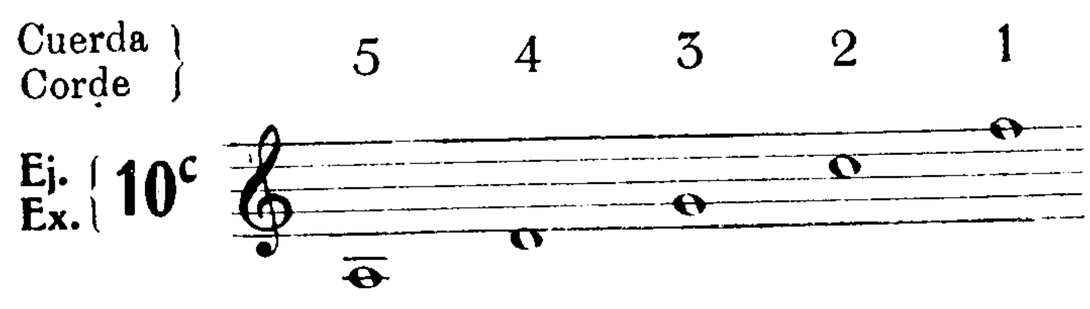
También describe el mismo autor, una guitarra antiquísima que él llama guitarra de Mercurio, aludiendo tal vez, a la lira de Apolo, cuya afinación era (Ej. 8).

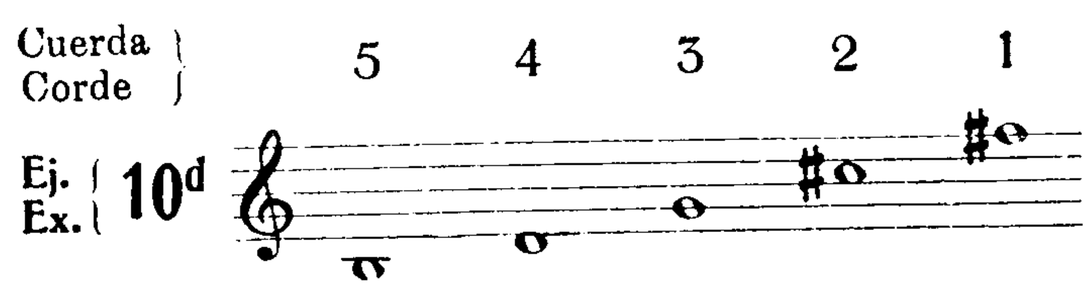
79 En 1586, la guitarra constaba ya definitivamente de cinco órdenes a excepción de la prima que era cuerda sencilla. Las del segundo y tercer orden estaban afinadas al unísono y las del cuarto y quinto, a la octava (Ej. 9). Esta afinación, que es la que da J. CARLES y AMAT en su pequeño tratado, (20) es la que con pequeñas variantes fué generalizándose en Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y demás países donde su uso era corriente. (10).

80 Las *Nouvelles découvertes sur la guitare* (*Nuevos descubrimientos sobre la guitarra*) de FRANÇOIS CAMPION maestro de guitarra y de teoría en l'Academie Royale de Musique, aparecieron en París en 1705. En esta obra figuran las variadísimas afinaciones que se empleaban en dicha época (Ej. 10ª, 10,ᵇ 10.ᶜ, 10ᵈ, 10ᵉ, 10ᶠ, 10ᵍ, 10ʰ).





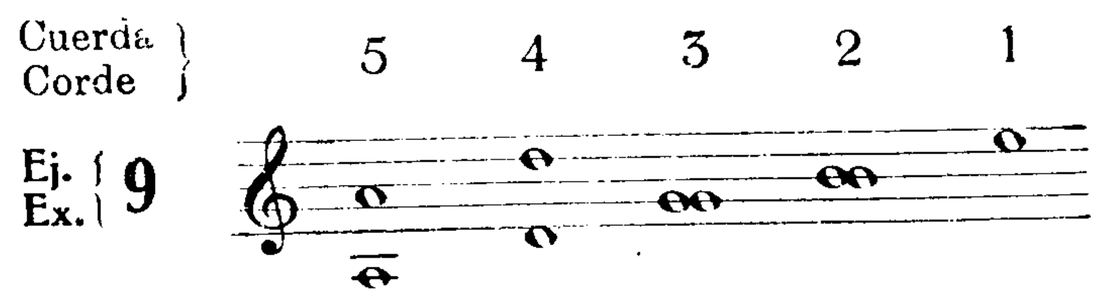




81 La guitarra de FRAY Miguel GARCIA, (PADRE BASILIO), constaba de siete cuerdas, las cuales según la escritura de sus obras debían estar

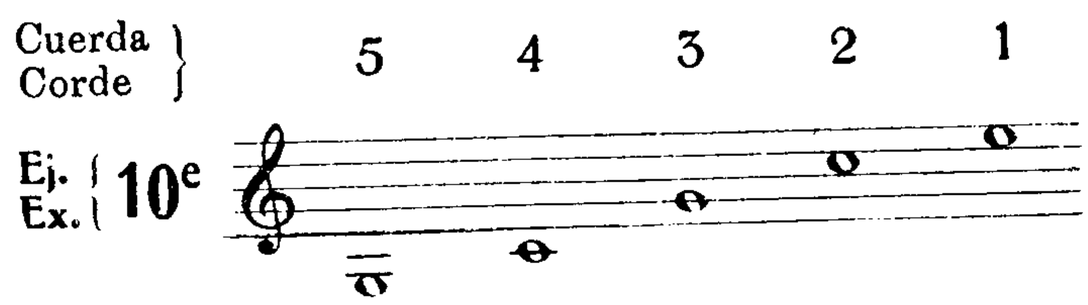
(20) J. CARLES y AMAT. *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes.* Barcelona 1586.

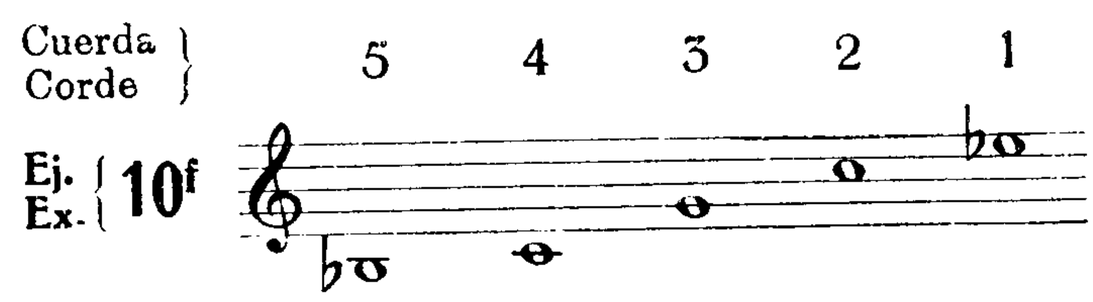
79 En 1586 la guitare possédait définitivement cinq cordes doubles plus la chanterelle qui était simple. Les deuxième et troisième étaient accordées à l'unisson et les quatrième et cinquième à l'octave (Ex. 9). Cet accord que l'on trouve

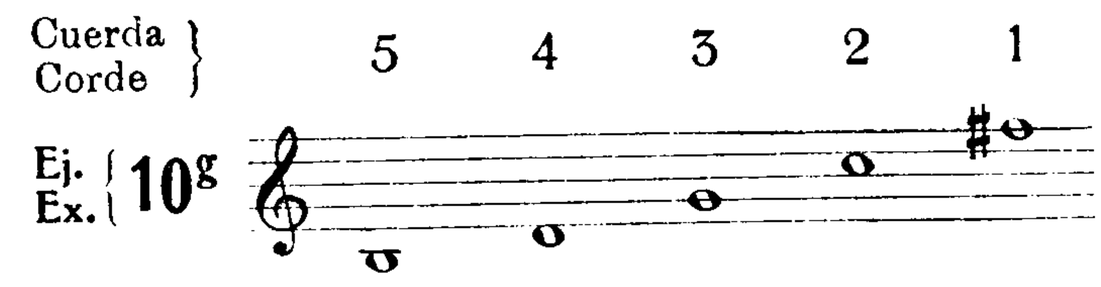


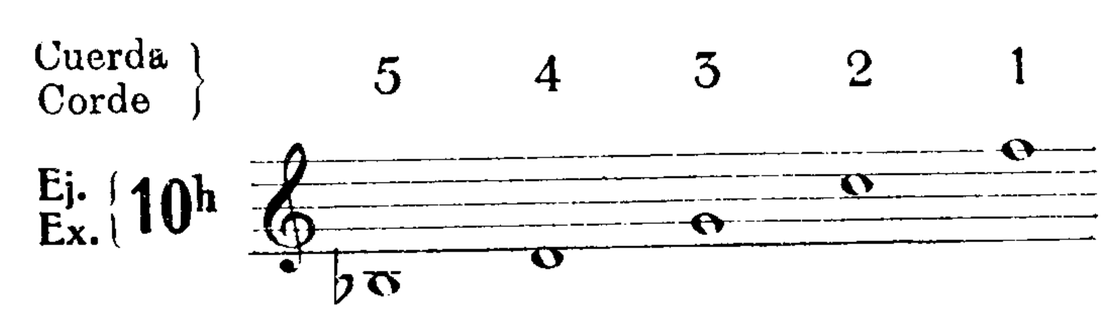
dans la Mèthode de J. CARLES y AMAT (20) est celui qui avec des changements minimes se généralisa en Italie, France, Angleterre et autres pays où son emploi était courant (10).

80 En 1705 parurent à Paris les *Nouvelles découvertes sur la guitare* de François CAMPION professeur de guitare et de théorbe à l'Académie Royale de Musique. Dans cette oeuvre sont exposés les accords vraiment trés variés qu'on employait à cette époque-là (Ex. 10ª, 10ᵇ, 10ᶜ, 10ᵈ, 10ᵉ, 10ᶠ, 10ᵍ, y 10ʰ).









81 La guitare du moine Miguel GARCIA (alias "Padre Basilio" comptait sept cordes; lesquelles suivant l'écriture de ses oeuvres devaient être

(20) J. CARLES y AMAT. "*Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes*". Barcelona 1586.

afinadas, (Ej. 11). Fernando FERRANDIERE, discípulo del celebrado monje, en el tratado que publicó en Madrid el año 1799, describe la guitarra encordada todavía con seis cuerdas dobles a excepción de la prima que era sencilla (Ej. 12). (21) Según él, la guitarra española constaba entonces de diez y siete trastes.

Cuerda / Corde 7 6 5 4 3 2 1
Ej. / Ex. 11

Y Federico MORETTI, su condiscípulo, a pesar de usar particularmente una guitarra de siete órdenes de cuerdas, publicaba en el mismo año la obra citada en el capítulo anterior, describiendo los seis órdenes corrientes en España, con la afinación (Ej. 13) y constando solamente de quince trastes.

Cuerda / Corde 6 5 4 3 2 1
Ej. / Ex. 13

82 ¿Cuándo fué adoptada definitivamente la encordadura simple? Ninguno de los autores que les siguen, lo mencionan, ni los historiadores dan precisión alguna sobre esta importante evolución del instrumento. Sin embargo todas las obras artísticas o didácticas que aparecen posteriormente, están escritas para guitarra de seis cuerdas simples.

b) *Afinación actual.*

83 Tanto SOR y AGUADO como los maestros italianos, franceses y alemanes de su época escriben para la guitarra encordada y afinada como la actual, que es: (Ej. 14).

84 Esta afinación normal, es susceptible de alteraciones diversas según convenga a la tonalidad predominante de ciertas obras. Así, subiendo un semi-tono la sexta cuerda se obtiene la afinación (Ej. 15) favorable al tono de FA natural mayor o menor. Subiendo además un semi-tono la

Cuerda / Corde 6 5 4 3 2 1
Ej. / Ex. 15

(21) F. FERRANDIERE. *Arte de tocar la guitarra española por música.* Madrid 1799.

accordées (Ex. 11). Fernando FERRANDIERE, élève du celèbre moine, dans le traité qu'il publia à Madrid en 1799 décrivit la guitare encore montée avec sept cordes doubles à l'exception de la chanterelle qui était simple (Ex. 12) (21) Suivant lui la guitare espagnole devait avoir dix-sept touches.

Cuerda / Corde 6 5 4 3 2 1
Ej. / Ex. 12

Et Federico MORETTI, son condisciple, bien qu'il se servît particulièrement d'une guitare de sept rangs simples, publiait la même année l'oeuvre que nous avons citée au chapitre précédent décrivant les six rangs de la guitare en usage en Espagne avec l'accord (Ex. 13) et qui comptait 15 touches seulement.

82 A quel moment fut définitivement adoptée la monture simple? Aucun des auteurs qui suivirent n'en parlent, ni les historiens ne donnent aucune précision sur cette évolution de l'instrument.

Néanmoins toutes les oeuvres artistiques ou didactiques qui parurent postérieurement sont écrites pour guitare de six cordes simples.

b) *Accord actuel.*

83 SOR et AGUADO ainsi que le maîtres italiens, français et allemands de leur temps ecrivent pour la guitare montée et accordée comme l'actuelle, à savoir (Ex. 14).

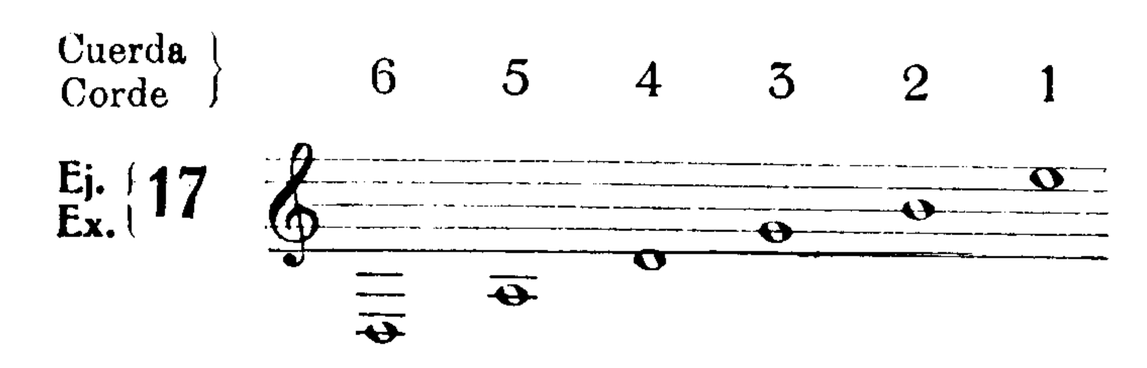
Cuerda / Corde 6 5 4 3 2 1
Ej. / Ex. 14

84 Cet accord normal est susceptible de changements divers selon la tonalité prédominante de certaines oeuvres. Ainsi haussant d'un demi-ton la sixième corde on a l'accord (Ex. 15) favorable au ton de FA majeur ou mineur. Haussant encore d'un demi-ton la cinquième corde on a l'accord (Ex. 16)

Cuerda / Corde 6 5 4 3 2 1
Ej. / Ex. 16

(21) F. FERRANDIERE. "*Arte de tocar la guitarra española por música*". Madrid 1799.

quinta cuerda, (Ej. 16) resulta más favorable al tono de SI bemol. Bajando un tono la sexta cuerda y conservando las demás en su afinación normal (Ej. 17) será conveniente al tono de RE

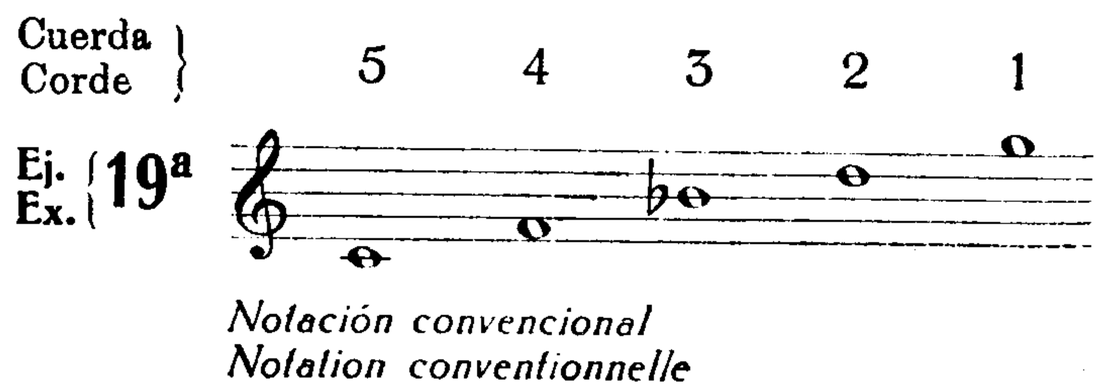


mayor o menor. Y bajando además un tono la quinta cuerda (Ej. 18), pueden obtenerse ventajas para la tonalidad de SOL mayor y menor.

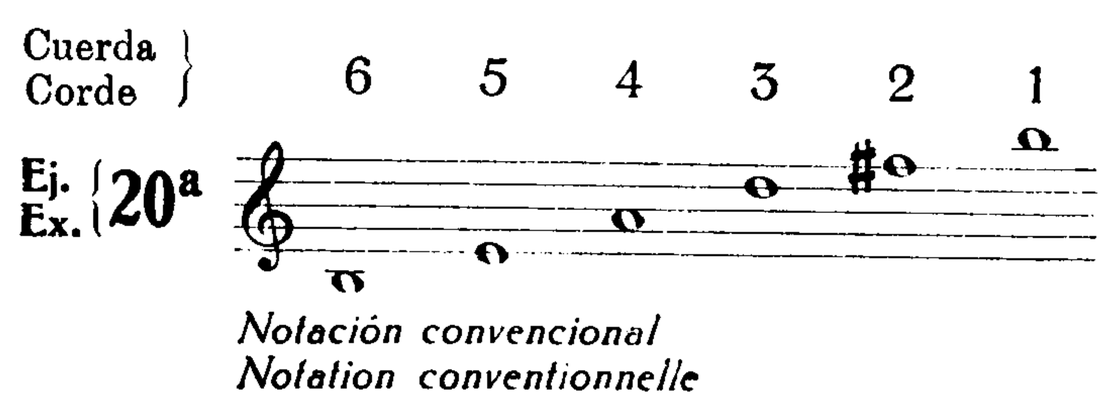
85 Otras afinaciones han sido adoptadas en casos excepcionales y pueden ser admitidas siempre que no supongan una tensión exagerada de las cuerdas, no alteren demasiado el lugar de los equísonos y sean justificados por una finalidad realmente práctica. Teniendo en cuenta que la alteración de la afinación normal dificulta el estudio de una obra, no deberá emplearse una afinación excepcional, sino en casos imprescindibles.

86 La guitarra forma en España una familia completa de instrumentos cuyos miembros son: la *Guitarra*, la *Guitarra-tenor*, el *Requinto*, el *Guitarro* o *Tiple* y el *Guitarrillo*. Cada uno de ellos se afina convencionalmente según las comarcas o el género de música popular (canciones danzadas) que ejecutan acoplados, algunos o todos los individuos de ésta familia.

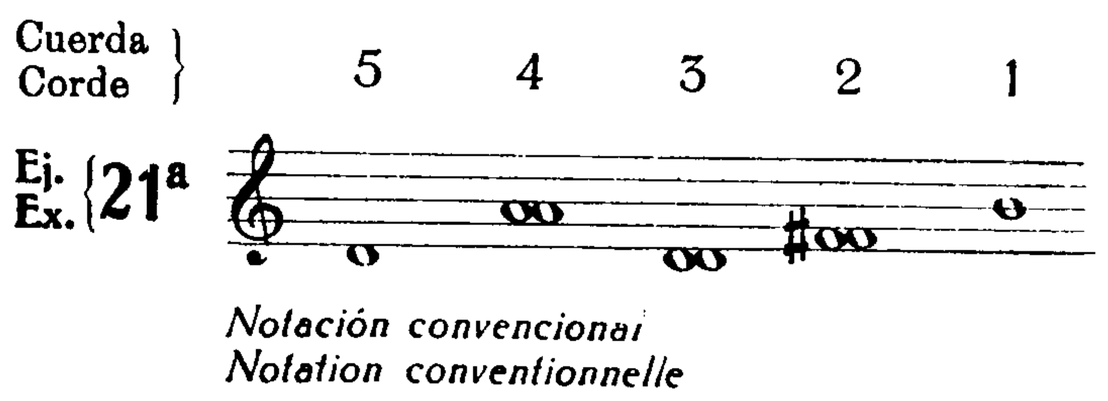
Afinación de la guitarra-tenor. (Ejs. 19a y 19b).



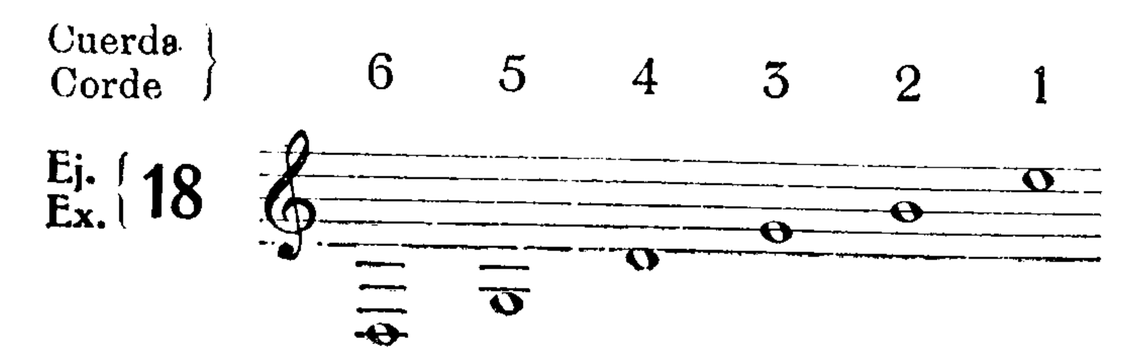
Afinación del Requinto: (Ejs. 20a y 20b).



Afinación del Guitarro: (Ejs. 21a y 21b).



favorable au ton de SI bémol. Baissant d'un ton la sixième corde et laissant les cordes restantes à leur accord normal on a l'accord (Ex. 17) qui convient au ton de RE majeur ou mineur. Et baissant en plus d'un ton la cinquième corde on a l'accord (Ex. 18) avec quoi l'on peut obtenir des facilités pour la tonalité de SOL majeur et mineur.

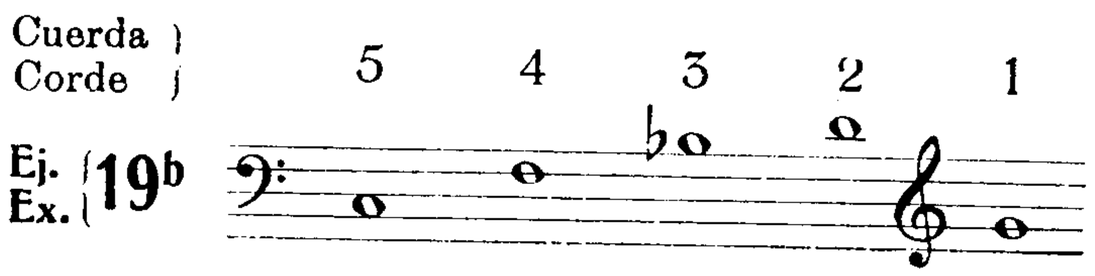


85 D'autres accords ont été adoptés dans des cas exceptionnels; ils seront toujours admis tant qu'ils n'obligeront pas à forcer outre mesure la tension des cordes, ni à trop modifier la place des «équisons», et s'ils répondent réellement à une finalité pratique. Si l'on se rend compte que l'altération de l'accord normal rend l'ètude d'une oeuvre plus difficile on ne devra l'employer que dans de cas inévitables.

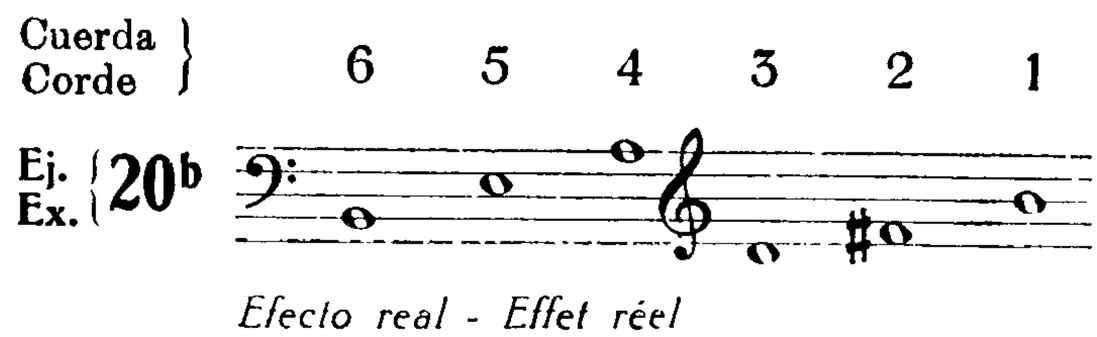
86 La guitare constitue en Espagne une famille complète d'instruments dont les membres sont: la *Guitare* elle-même, la *Guitare-ténor*, le *Requinto*, le *Guitarro* ou *Tiple* et le *Guitarrillo*.

Chaque instrument est accordé conventionnellement suivant les régions ou le genre de musique populaire (chansons dansées), laquelle s'exécute accouplée, en se servant pour cela de quelques-uns ou de tous les exemplaires de cette famille.

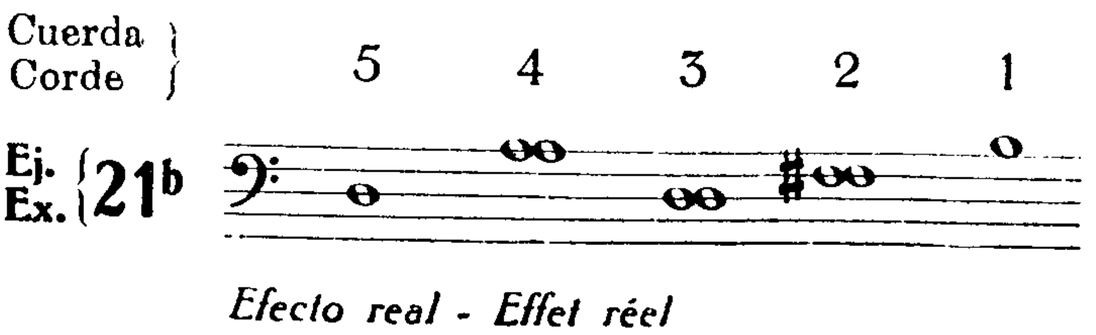
Accord de la guitare ténor (Ex. 19a et 19b)



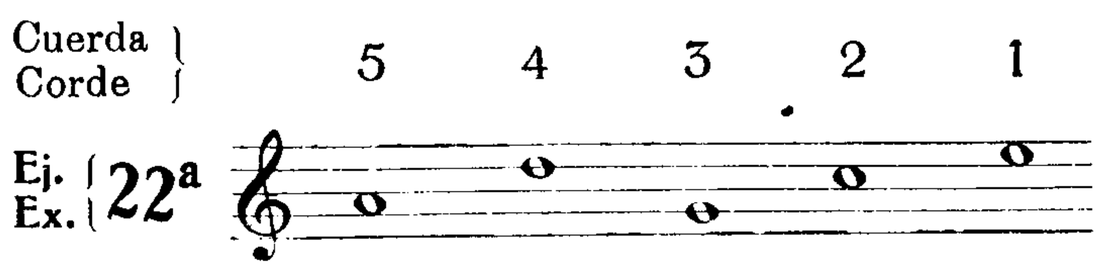
Accord du requinto (Ex. 20a et 20b)



Accord du guitarro (Ex. 21a y 21b)



Afinación del Guitarrillo: (Ej^{s}. 22^{a} y 22^{b}).

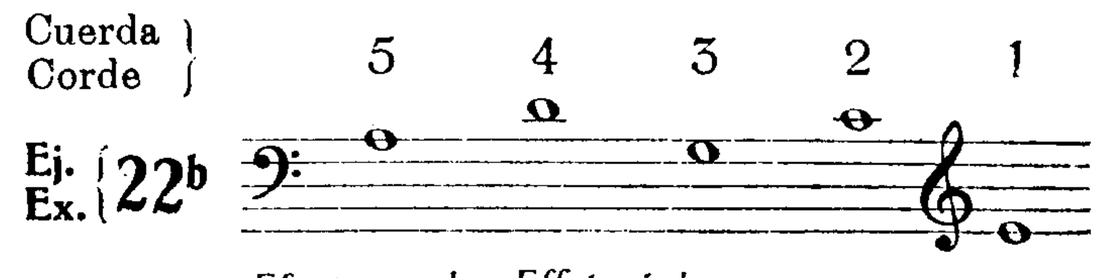


Notación convencional
Notation conventionnelle

Todas las cuerdas del Guitarro y del Guitarrillo son de tripa. En el Guitarro, son sencillas la quinta y la prima y dobles o de dos órdenes las demás, es decir, la cuarta, la tercera y la segunda. Todos los demás indivíduos de la familia tienen las tres primeras cuerdas de tripa y las restantes de seda recubiertas con hilo de alquimia (22).

87 La afinación de la guitarra de once cuerdas que empleaba Manjon era (Ej.^{s} 23^{a} y 23^{b}).

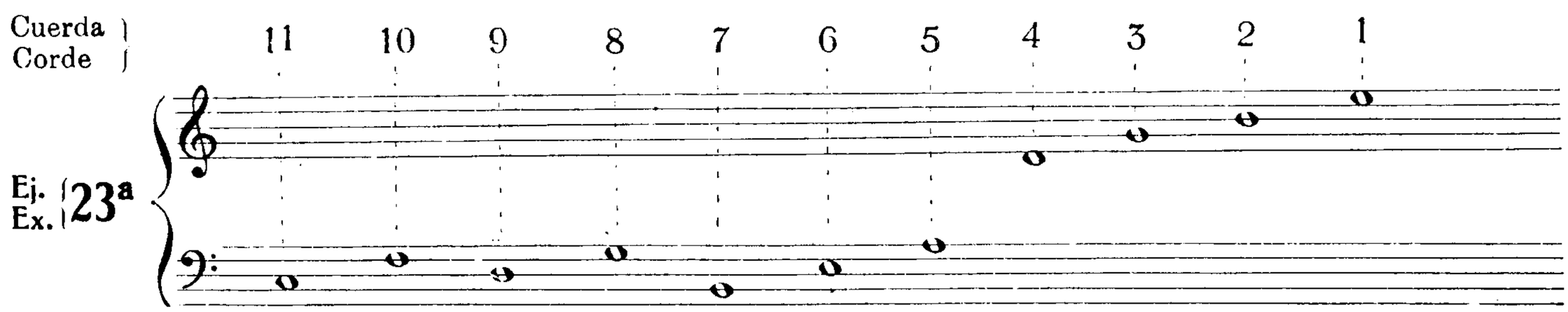
Accord du guitarrillo (Ex. 22^{a} et 22^{b})



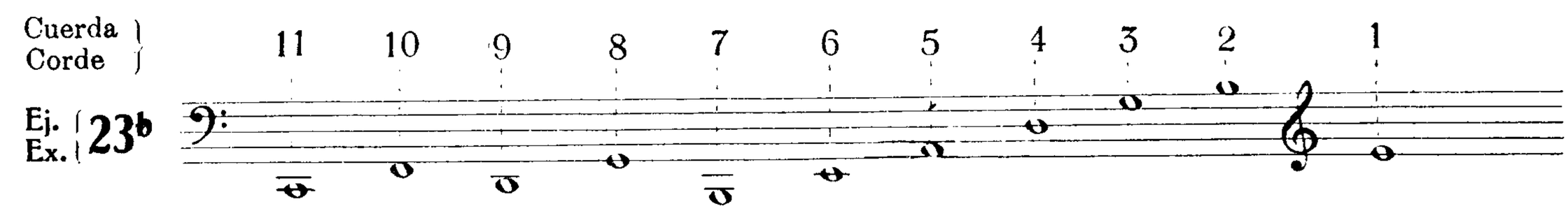
Efecto real - Effet réel

Toutes les cordes du guitarro et du guitarrillo sont en boyau. La cinquième et la première du guitarro sont simples, et doubles ou à deux rangs les restantes, c'est-à-dire, la quatrième, la troisième et la deuxième. Chez tous les autres types de cette famille les trois premières cordes sont en boyau et les restantes de soie enroulées dans du fil d'alchimie (22).

87 L'accord de la guitare à onze cordes dont Manjon se servait, était: (Ex^{s}. 23^{a} et 23^{b}).

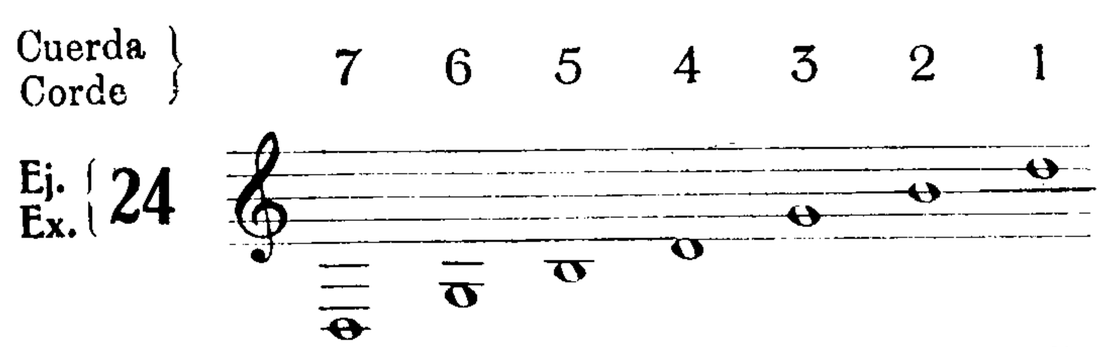


Notación convencional - Notation conventionnelle



Efecto real - Effet réel

La de la guitarra rusa de siete cuerdas (que no hay que confundir con la balalaika) es (Ej. 24).



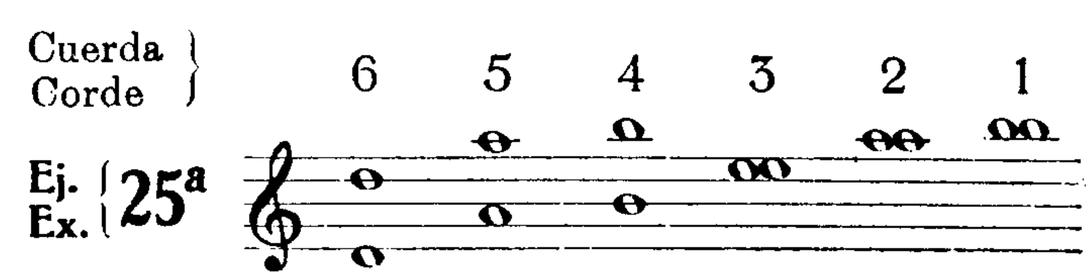
Notación convencional - Notation conventionnelle
Efecto real - Effet réel
Una octava màs baja - Une octave au dessous

La guitarra portuguesa, (fig. 31) diferente de la guitarra española, consta de seis cuerdas dobles afinadas (Ej.^{s} 25^{a} y 25^{b}) que es la afinación a la manera

(22) F. Pedrell. *Prácticas preparatorias de instrumentación*. Barcelona 1902.
H. Riemann. *Compendio de instrumentación*. (Traducción A. Ribera) Barcelona-Buenos Aires 1930).

L'accord de la guitare russe, à sept cordes qu'il ne faut pas confondre avec la balalaïka, est (Ex. 24).

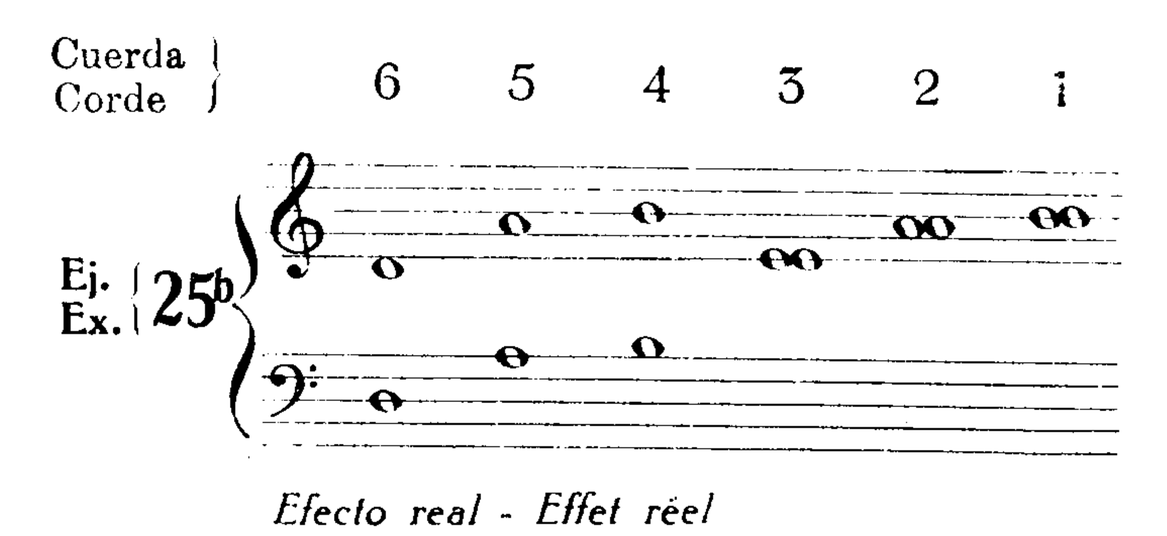
La guitare portugaise, (fig. 31) différente de la guitare espagnole, porte six rangs accordées (Ex. 25^{a} et 25^{b}) qui est la manière populaire et (Ex. 26^{a} et 26^{b}) qui est exceptionnel.



Notación convencional
Notation conventionnelle

(22) F. Pedrell. "*Prácticas preparatorias de instrumentación.*" Barcelona 1902.
H. Riemann. "*Compendio de instrumentación*" (Traducción Ribiera). Barcelona-Buenos Aires 1930).

popular y otras veces (Ej^s. 26^a y 26^b), que es la afinación excepcional.



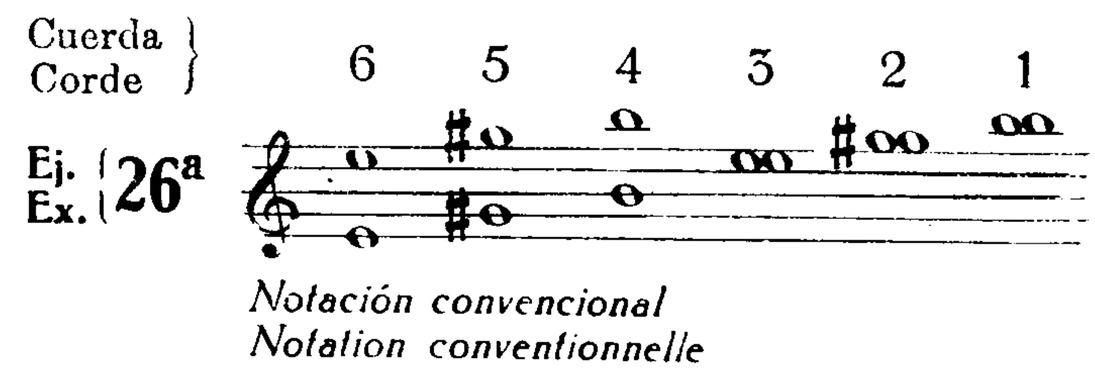
Efecto real - Effet réel

88 Para poder afinar con exactitud, lo más indispensable es tener la percepción de oído capaz de apreciar la igualdad, consonancia o disonancia entre dos sonidos simultáneos o sucesivos. Aunque son muchos los procedimientos por los cuales puede establecerse una afinación justa cuando se tiene un regular dominio del instrumento y el oído acostumbrado, convendrá que el principiante se someta a los más sencillos que oportunamente expondremos. · Para el que sea músico por intuición natural, cualquier procedimiento podrá conducirle a un resultado satisfactorio.

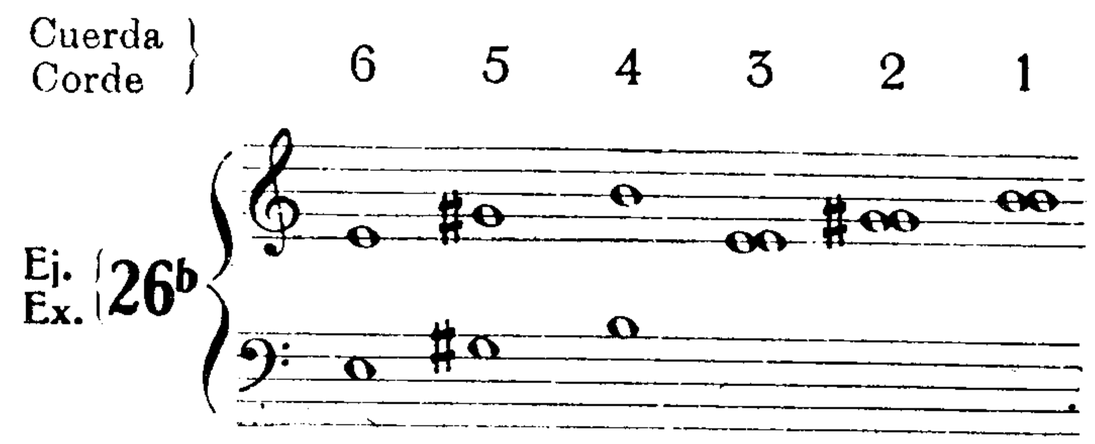
CAPITULO V

Extensión.

89 La guitarra actual consta de tres octavas, más una quinta justa de extensión abarcando todos los intervalos cromáticos comprendidos entre los sonidos 29 y 72 inclusives, del índice acústico general o sea desde el MI de la tercera octava del piano, hasta el SI de la sexta octava (22) (Ej. 34).



Notación convencional
Notation conventionnelle



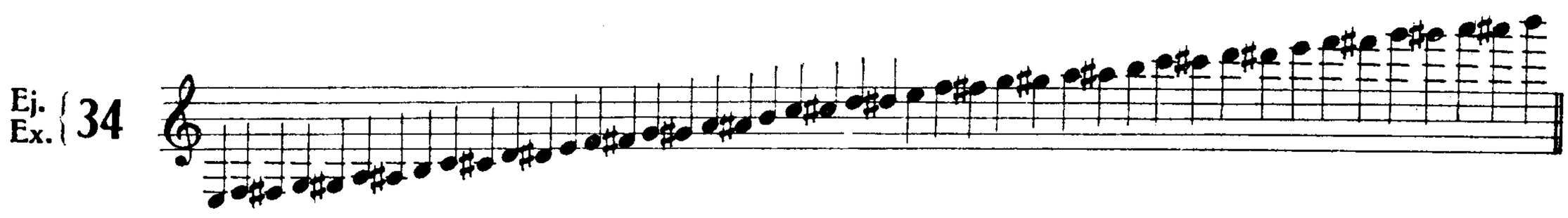
Efecto real - Effet réel

88 Pour pouvoir accorder avec exactitude il est indispensable au premier chef d'avoir une perception auditive capable d'apprécier l'égalité, la consonance ou la dissonance entre deux sons simultanés ou successifs. Quoique les procédés soient nombreux qui permettent d'obtenir un accord juste, si l'on ne domine pas tant soit peu l'instrument et si l'on n'a pas l'oreille exercée, le débutant devra se conformer aux plus simples procédés que nous exposerons opportunément. Pour le musicien né n'importe quel procédé lui sera bon pour l'amener à un résultat satisfaisant.

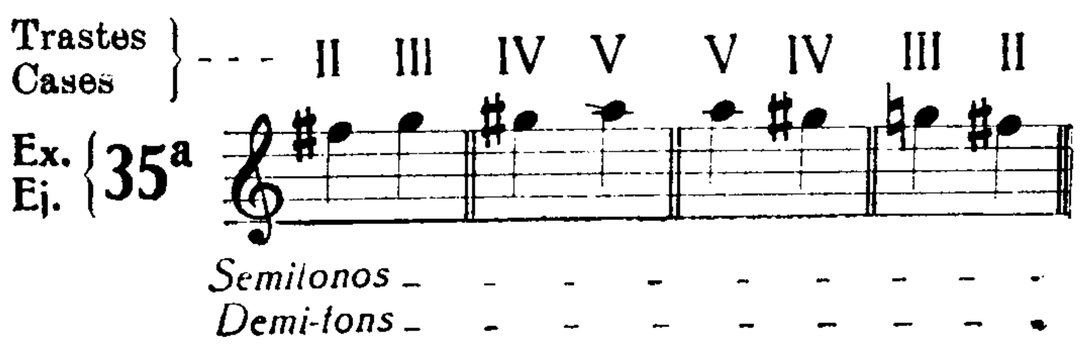
CHAPITRE V.

Etendue

89 L'étendue de la guitare est de trois octaves plus une quinte, embrassant tous les intervalles



90 Cada traste significa en una misma cuerda, un semi-tono más alto o más bajo, según se acerque o aleje del puente. Sabiendo que un tono contiene dos semi-tonos, será fácil deducir que una



chromatiques qui partent du 29 son de l'indice général accoustique jusqu'au 72 inclus, soit depuis le MI de la troisième octave du piano, jusqu'au SI de la sixième (22) (Ex. 34).

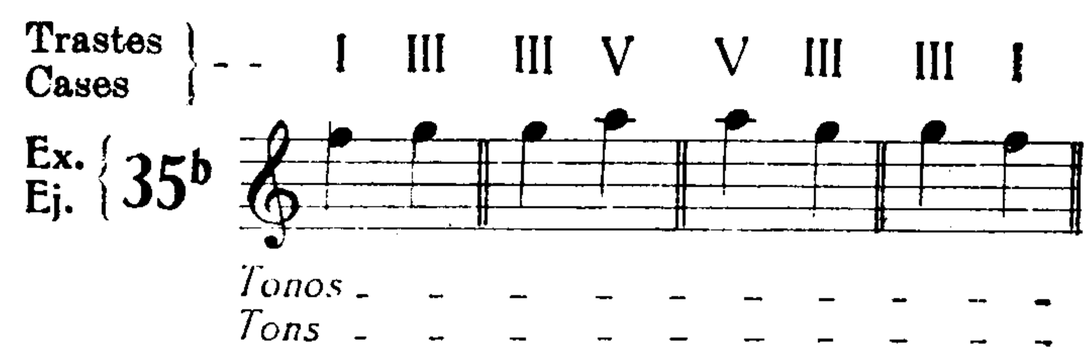
90 Chaque touche a la signification d'un demi-ton pour chaque corde, plus haut ou plus bas suivant que l'on se rapproche ou que l'on s'éloigne du chevalet. Etant donné qu'un ton est composé de deux demi-tons, on pourra facilement déduire qu'une note separée d'une autre par une seconde majeure sera placée sur la même corde à deux touches de distance, et celle qui est separée d'une

nota separada de otra por una segunda mayor, se encontrará sobre la misma cuerda, a dos trastes de distancia y las que estén separadas por una segunda menor, en el traste inmediato. (Ej. 35ª y 35ᵇ).

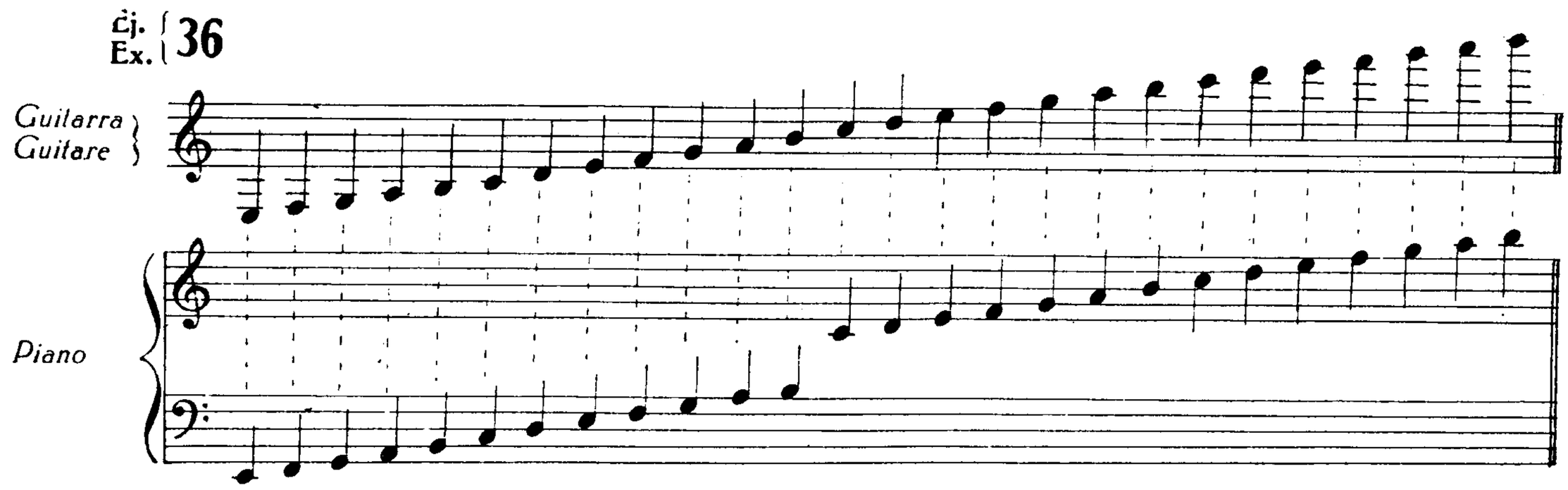
91 La conveniencia de escribir la música para guitarra en un sólo pentágrama, hace que la figuración de las notas sea de una octava más alta que la de su sonido real.

92 La escritura para guitarra con relación a la del piano es la siguiente: (Ej. 36).

autre par une seconde mineure sera placée sur la touche voisine (Ex. 35ª et 35ᵇ).



91 Afin de rendre plus aisée l'écriture pour guitare sur une seule portée, la figuration des notes



93 Esta tesitura puede extenderse a las notas agudas, hasta cuatro octavas y una quinta recurriendo a los armónicos artificiales u octavados cuyo valor es el de una octava más alta que el de la nota figurada.

94 También puede extenderse un grado más hacia los graves, bajando a RE *natural*, la afinación de la sexta cuerda.

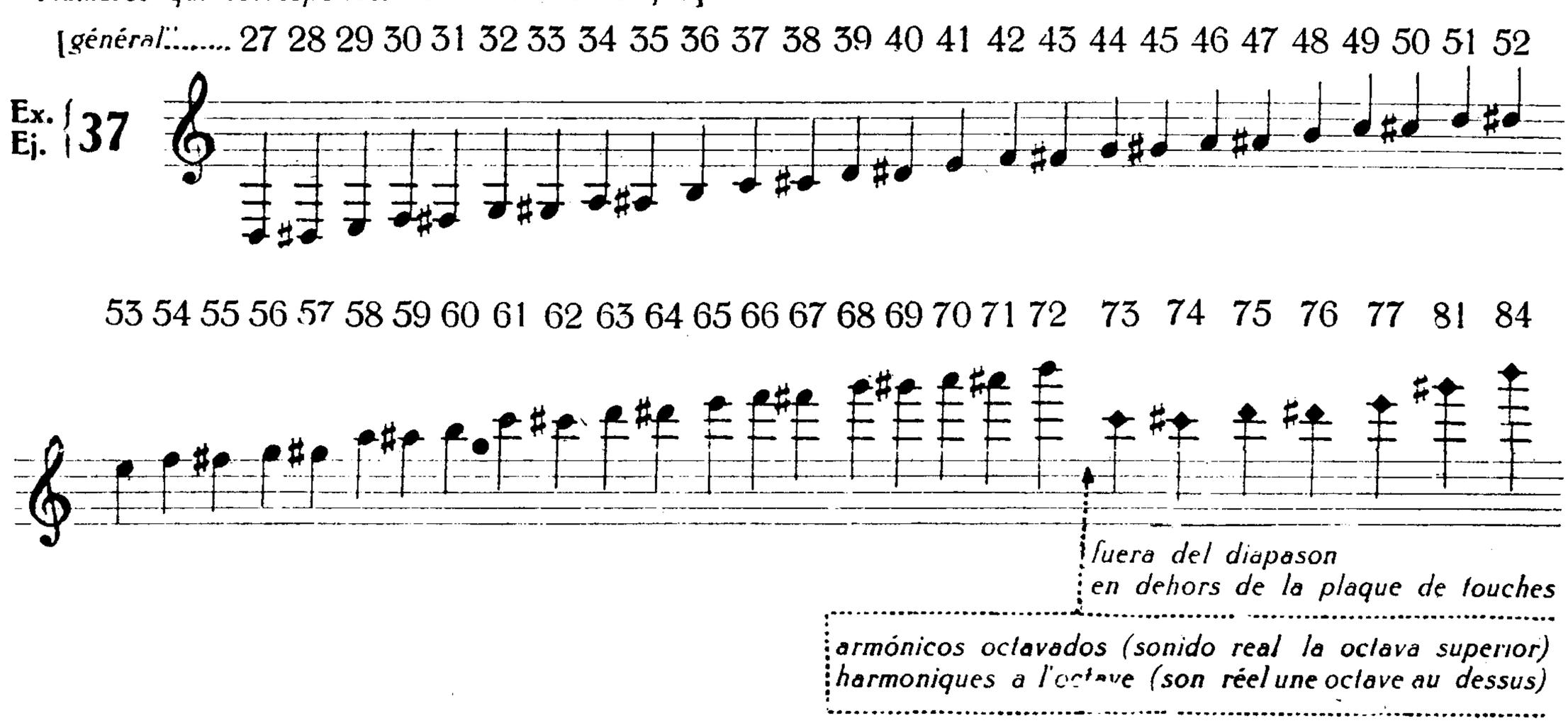
95 La extensión total posible de la guitarra con respecto al índice acústico general resulta pues, la siguiente: (Ej. 37).

est d'une octave plus haute que le son réel.

92 L'écriture pour guitare comparée à l'écriture pour piano est la suivante: (Ex. 36).

93 On peut étendre cette tessiture du côté des aigus jusqu'à quatre octaves ayant recours aux harmoniques artificiels ou «à l'octave», dont la valeur réelle est d'une octave plus haut que la note écrite.

94 La tessiture peut être aussi augmentée d'un dégré du côté des sons graves accordant la sixième corde en RE naturel.



96 Cada cuerda puede dar, en virtud de los 19 trastes del diapasón, los 19 semi-tonos cromáticos contenidos en una octava, más una quinta justa. Estos 19 sonidos pueden prolongarse hasta completar las dos octavas, con auxilio de los armónicos octavados.

95 L'étendue totale et possible de la guitare nous rapportant à l'indice général accoustique, est la suivante: (Ex. 37).

96 Chaque corde peut donner en vertu des 19 cases de la plaque de touches les 19 demi-tons compris dans une octave plus une quinte. Ces 19 sons peuvent être augmentés jusqu'à compléter les deux octaves à l'aide des harmoniques octavés.

Extensión total de cada cuerda.

Etendue totale de chaque corde

Prima (Ej. 38).

Première (Ex. 38)

Trastes / Cases } O I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX VIII IX X XI XII

Ex. / Ej. 38

octavando con el índice de la mano derecha.
faisant des harmoniques a l'octaves avec l index de la main droite.

Segunda (Ej. 39)

Deuxième (Ex. 39)

Trastes / Cases } O I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX VIII IX X XI XII

Ex. / Ej. 39

Tercera (Ej. 40).

Troisième (Ex. 40)

Trastes / Cases } O I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX VIII IX X XI XII

Ex. / Ej. 40

Cuarta (Ej. 41).

Quatrième (Ex. 41)

Trastes / Cases } O I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX VIII IX X XI XII

Ex. / Ej. 41

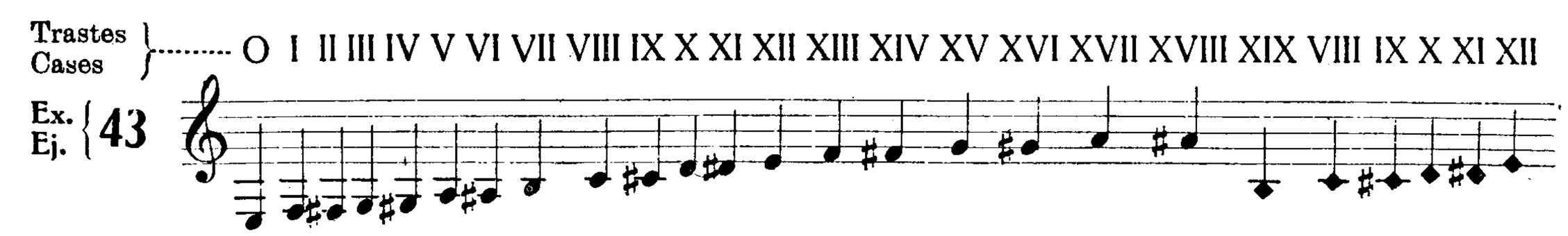
Quinta (Ej. 42).

Cinquième (Ex. 42)

Trastes / Cases } O I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII XIII XIV XV XVI XVII XVIII XIX VIII IX X XI XII

Ex. / Ej. 42

Sexta (Ej. 43). Sixième (Ex. 43)



(Ej. 44). (Ex. 44)

CAPITULO VI.

Diapasón

97 El diapasón de la guitarra corriente, contiene 19 trastes; doce sobre la parte libre del mástil desde la cejuela a la caja armónica y siete desde dicho límite hasta la tarraja.

98 Las barritas de estos trastes actúan de cejuelas auxiliares mediante la presión de los dedos sobre las cuerdas. Desde la cejuela hacia el puente, cada traste consecutivo reduce una 19ª parte la longitud vibrante de la cuerda elevando su sonido por semi-tonos progresivos.

99 El primer traste es el que se forma entre la cejuela y la primer barrita; entre ésta y la más próxima, se forma el segundo y así sucesivamente los otros, hasta el traste XIX que es el espacio comprendido entre las dos últimas barritas.

En casi toda la música escrita para guitarra, los trastes van indicados con numeración corriente; creemos sin embargo que las cifras romanas en lugar de dicha numeración, pueden evitar cualquier confusión posible con los números que se refieren a la mano izquierda, por cuya razón nos servimos de ellas.

100 Los guitarristas de España y de América del Sur llaman *posición* a la disposición y acción de los dedos sobre las cuerdas en determinados trastes, para la realización de tal o cual pasaje o acorde. Así mismo se emplea para designar la disposición de los dedos sobre las cuerdas de manera que todas queden formando entre sí, un mismo acorde. Se llama posición de DO, de RE, de MI, de FA, de SOL, de LA o de SI, a la disposición necesaria de los dedos, para que todas las cuerdas suenen dentro del acorde tónico, invertido a veces, de cada tono.

En Francia y otros países la palabra *posición* tiene el mismo sentido que para los instrumentos de arco.

101 Siéndonos necesario, para poder precisar ciertas indicaciones de carácter técnico, disponer de un concepto que determine en la guitarra lo que la palabra *posición* significa para los instrumentos de arco, y teniendo en cuenta que dicha

CHAPITRE VI.

Plaque de touches

97 La plaque de touches contient dix-neuf cases ou touches. Douze sur la partie libre du manche comprise entre le sillet et la caisse de résonance, et les restantes entre cette dernière limite et la rosace.

98 Les petites barres jouent le rôle des sillets auxiliaires grâce à la pression des doigts sur les cordes à leur endroit. Du sillet au chevalet chacune des dix–neuf touches réduit de sa longueur la longueur vibrante de la corde, en haussant consécutivement le son d'un demi-ton.

99 La première touche est comprise entre le sillet et la première petite barre, la deuxième entre celle-ci et la plus proche et ainsi de suite jusqu'à la dix-neuvième touche, comprise entre les deux dernières petites barres.

Sur presque toute la musique écrite pour guitare les touches sont indiquées en chiffres courants (arabes). Nous emploierons cependant des chiffres romains les jugeant plus avantageux, puisqu'ils éviteront toute confusion possible avec les indications destinées à la main gauche.

100 Le mot *position* dans la terminologie de la guitare signifie en Espagne et Amérique du Sud, l'arrangement et action des doigts sur des cordes et sur des touches determinées en vue de la réalisation de tel accord ou passage. On l'emploie aussi pour désigner la disposition des doigts sur les cordes formant un ensemble apte à produire l'accord.

101 Dans le but de préciser certaines indications de caractère technique, nous sommes forcés de nous servir d'un terme propre à déterminer sur la guitare ce que le mot *position* indique pour les instruments à archet; et tenant compte des différentes acceptions de ce mot dans la terminologie de notre instrument, nous emploierons les vocables *quadruple, quintuple, sextuple* etc. pour exprimer sur la plaque de touches les distances représentées par quatre, cinq, six etc. touches voisines.

On appelle position de DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, la disposition des doigts sur les cordes de façon

Ej./Ex./44

Trastes / Cases

Región grave / Region grave

Región media / Region moyènne

Región aguda / Region aiguë

Región sobreaguda / Region suraiguë

Cuerdas / Cordes	0	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX
MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO	DO #	RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO
SI	DO	DO #	RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO	DO #	RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL
SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO	DO #	RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO	DO #	RE	RE #
RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO	DO #	RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #
LA	LA #	SI	DO	DO #	RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO	DO #	RE	RE #	MI	FA
MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO	DO #	RE	RE #	MI	FA	FA #	SOL	SOL #	LA	LA #	SI	DO

agudas / aiguës

medias / moyènnes

graves / graves

Disposición total de las notas en el diapasón
Disposition totale des notes sur la plaque des touches

palabra tiene distintas acepciones en la terminología de nuestro instrumento, emplearemos los vocablos *cuádruplo, quíntuplo, séxtuplo,* etc. para expresar las distancias del diapasón comprendidas respectivamente entre cuatro, cinco, seis o más trastes inmediatos.

102 El primer cuádruplo abarca los trastes I, II, III y IV; los trastes II, III, IV y V forman el segundo cuádruplo; los trastes III, IV, V y VI el tercero, y así sucesivamente se forman los demás cuádruplos del diapasón.

103 Cada quíntuplo contiene cinco trastes consecutivos y cada séxtuplo seis.

El primer quíntuplo abarca los trastes I, II, III, IV y V; el segundo los trastes II, III, IV, V y VI; y en esta forma los quíntuplos siguientes, partiendo del traste III, IV, V, etc., abarcarán cada uno, cinco trastes consecutivos.

104 Igualmente el primero de los séxtuplos será el que abarcando seis trastes, empiece en el traste I; el segundo, el que empiece en el traste inmediato y así sucesivamente, hasta los seis trastes más estrechos del diapasón.

105 El diapasón contiene 16 cuádruplos, 15 quíntuplos y 14 séxtuplos. (Ej. 45).

à leur faire produire les sons de l'accord tonique correspondant.

En France et dans certains autres pays le mot *position* a la même signification que pour les instruments à archet.

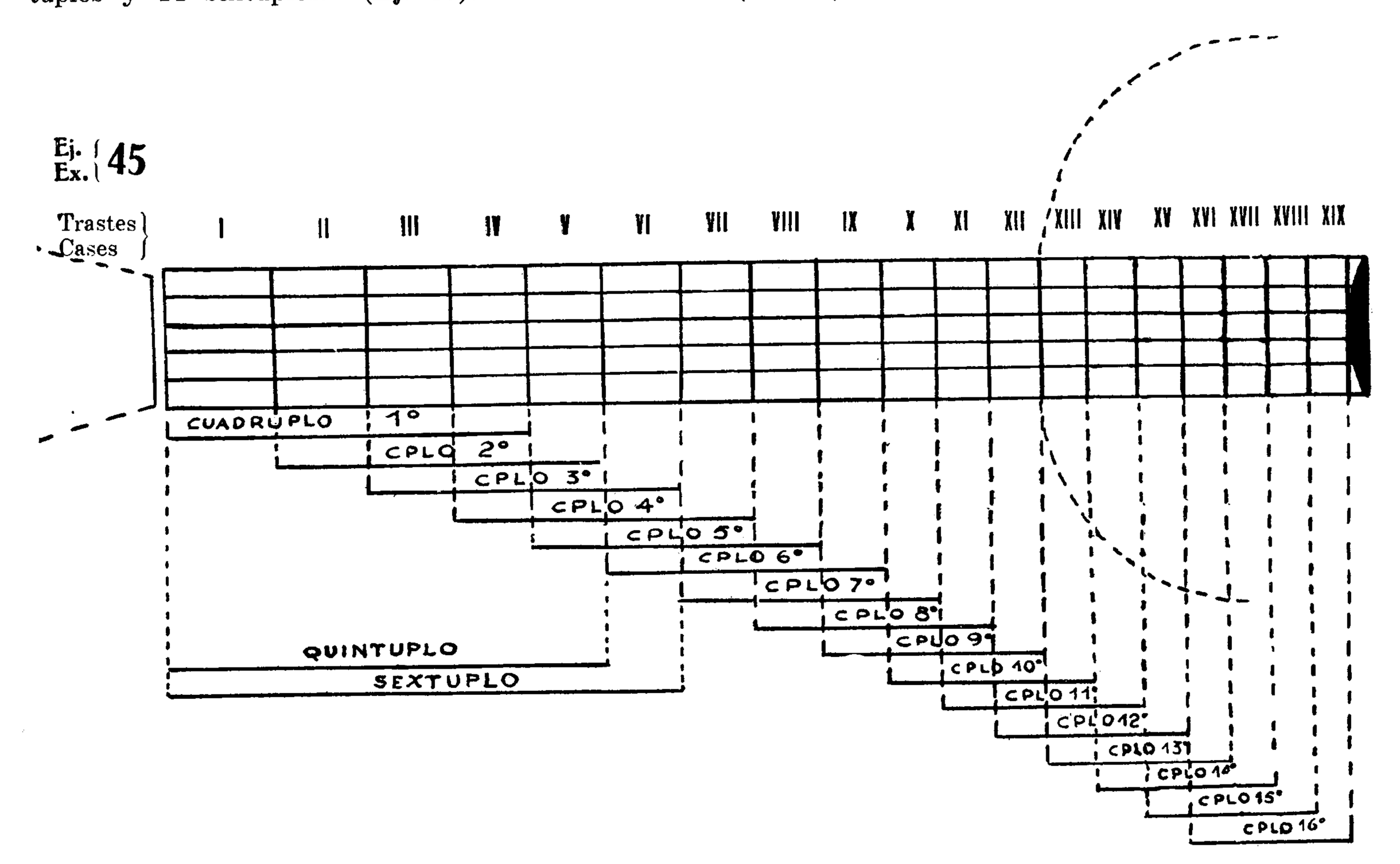
102 Le premier quadruple contient les touches I, II, III et IV; les touches II, III, IV et V forment le deuxième quadruple; les touches III, IV, V et VI le troisième et ainsi de suite pour toute la plaque.

103 Chaque quintuple comprend cinq touches successives et chaque sextuple six. Le premir quintuple embrasse les touches I, II, III, IV et V. Le deuxième quintuple les touches II, III, IV, V et VI et ainsi de suite pour les quintuples restants partant respectivement des cases III, IV, V etc. et embrassant toujours cinq touches successives.

104 De même pour les sextuples embrassant toujours six touches: le premier partira de la touche I; le second de la touche suivante, et ainsi successivement jusqu'aux six touches les plus étroites de la table.

105 La table de touche contient seize quadruples, quinze quintuples et quatorze sextuples: (Ex. 45).

Ej. / Ex. 45



106 Por razón de los sonidos que por medio de los trastes se obtiene en cada cuerda, dividiremos la longitud total del diapasón en cuatro partes

106 En raison des sons divers que l'on peut obtenir de chaque corde par l'appui des doigts sur les cases, nous partagerons la longueur total de la

que llamaremos región *grave, media, aguda* y *sobreaguda.*

107 La *región grave,* abarcará desde la cuerda al aire hasta el traste IV.

108 La *región media,* el espacio que abarcan los trastes V, VI, VII, VIII.

109 La *región aguda,* comprenderá desde el traste VIII al XII.

110 Y la *región sobreaguda,* desde el traste XII, hasta las notas más agudas de cada cuerda.

CAPITULO VII.

Equisonos

111 Estando todas las cuerdas afinadas por intervalos de cinco semi-tonos, equivalentes a cinco trastes consecutivos, (a excepción de la tercera que solo dista cuatro semi-tonos de la segunda), y estando esta extensión varias veces contenida en el diapasón, una misma nota podrá ser producida por diferentes cuerdas.

112 La nota propia de una cuerda reproducida en otra, se llama *equisono* que significa sonido equivalente a otro. El número limitado de cuerdas de la guitarra, y su afinación, hacen que la cantidad y disposición de los equisonos no sea regular. Las notas extremas (las cinco más altas y las cinco más graves), no tienen equisonos; las inmediatas, (a partir del LA *grave* ascendiendo y del FA ♯ *sobreagudo* descendiendo), tienen uno; a partir del RE de la cuarta cuerda al aire hasta el DO ♯ de la prima, tienen dos; y las notas comprendidas entre el SOL de la tercera al aire y el SOL ♯ de la prima, tienen tres. Llamaremos *primeros equisonos* a los que se encuentran más próximos en orden de trastes y de cuerdas, a la nota equivalente; *segundos,* a los que se encuentran menos cerca y *terceros,* a los más alejados.

113 El primer equisono de la prima al aire MI, se encuentra en la segunda, traste V. El de la segunda al aire SI, en la tercera, traste IV. El de la tercera al aire, SOL, en la cuarta, traste V. El de la cuarta, RE, en la quinta, traste V. El de la quinta, LA, en la sexta, traste V. Y la sexta, por no tener cuerda inferior, no tiene equisonos equivalentes para las notas del primer cuádruplo.

114 El segundo equisono de la prima al aire, MI, se encuentra en la tercera, traste IX. El de la segunda, SI, en la cuarta, traste IX. El de la tercera, SOL, en la quinta, traste X. El de la cuarta, RE, en la sexta, traste X. La quinta, LA, no tiene segundo equisono.

plaque de touches en quatre parties ou régions appelées *grave, moyenne aiguë* et *sur-aiguë.*

107 La *région grave* embrassera tous les sons depuis la corde à vide jusqu'à la touche IV.

108 La *région moyenne* embrassera les touches V, VI, VII, et VIII.

109 La *région aiguë* comprendra les touches IX, X, XI, et XII.

110 Et la *région sur-aiguë* embrassera le reste depuis la touche XIII jusqu'à la touche XIX.

CHAPITRE VII.

«Équisons»

111 Toutes les cordes étant accordées à des intervalles de cinq demi-tons représentés par cinq touches successives, sauf la troisième qui est seulement à quatre demi-tons de la deuxième, et ces intervalles étant compris plusieurs fois sur la plaque de touches, il en résulte qu'une même note peut être émise par plusieurs cordes.

112 La note propre à une corde reproduite par une autre corde s'appelle *équison,* mot qui signifie *son égal.* Le nombre limité des cordes de la guitare et son accord font que la quantité et la disposition des équisons ne soient pas régulières. Des notes extrêmes les cinq les plus hautes et les cinq les plus basses n'ont pas des équisons; les plus proches à partir du LA grave en montant et du FA ♯ suraigu en descendant ont un équison; les notes à partir du RE de la quatrième corde à vide jusqu'au DO ♯ de la première ont deux équisons; celles comprises entre le SOL de la troisième à vide et le SOL ♯ de la première en ont trois. Nous appellerons *premiers équisons* ceux qui sont les plus rapprochés d'après l'ordre des cordes et des touches; *deuxièmes équisons* ceux qui le sont moins, et *troisièmes* les plus éloignés.

113 Le premier équison de la première corde à vide MI est sur la seconde corde, touche V. Celui de la deuxième à vide SI, sur la troisième, touche IV. Celui de la troisième à vide SOL, sur la quatrième, touche V. Celui de la quatrième à vide RE, sur la cinquième, touche V. Celui de la cinquième à vide LA, sur la sixième, touche V. La sixième corde n'étant pas suivie d'une autre corde inférieure, n'aura pas d'équisons pour aucune des notes constituant le premier quadruple.

114 Le deuxième équison de la première à vide MI est sur la troisième, touche IX. Celui de la deuxième SI sur la quatrième corde, touche IX. Celui de la troisième SOL, sur la cinquième, touche X. Celui de la quatrième RE sur la sixième

115 El tercer equísono de la prima al aire, MI, se encuentra en la cuarta, traste XIV. El de la segunda, SI, en la quinta, mismo traste. El de la tercera, SOL, en la sexta, traste XV. Las cuerdas cuarta, quinta y sexta al aire, no tienen terceros equisonos.

116 Son pues, primeros equisonos correspondiéndose con las notas que se forman en su cuerda superior inmediata, los que se obtienen en la sexta cuerda sobre los trastes V, VI, VII, VIII, y IX; en la quinta, sobre los mismos; en la cuarta, sobre los trastes V, VI, VII, VIII; en la tercera, IV, V, VI, VII y VIII; y en la segunda, desde el V hasta el XIX inclusive (23).

117 Los segundos equisonos son los que se forman entre dos cuerdas cuya distancia está separada por una cuerda intermedia. Estos se encuentran en la sexta cuerda sobre los trastes X, XI, XII, XIII y XIV; en la quinta, desde el mismo traste X, hasta el XIV solamente; en la cuarta, sobre los trastes IX, X, XI, XII y XIII; y en la tercera desde el IX hasta el XVIII inclusive (24).

118 Los terceros se forman sobre dos cuerdas cuya distancia está separada por dos cuerdas intermedias. Sobre la sexta cuerda, se obtienen en los trastes XV, XVI, XVII y XVIII (24). Sobre la quinta y cuarta, los mismos desde el traste XIV. Tabla de equísonos (Ej. 46).

CAPITULO VIII

INTERVALOS

119 La extensión cromática o diatónica, puede obtenerse lo mismo en el sentido progresivo de los trastes que en el de las cuerdas.

120 Los intervalos entre notas consecutivas se obtendrán en cualquiera de los dos sentidos; los que se forman entre notas simultáneas, combinando los dos sentidos de la extensión.

121 Cada cuerda contiene dieciocho semi-tonos sobre el diapasón, a excepción de la sexta y la prima que contienen uno más.

122 Ciertos intervalos simultáneos pueden formarse sobre dos cuerdas, sean o no inmediatas.

Entre las notas simultáneas que pueden ejecutarse sobre dos cuerdas inmediatas incluidas en un espacio de cinco trastes, se pueden encontrar los intervalos incluídos entre el de segunda menor y el de séptima menor.

(23) Produciendo a la altura de este traste el harmónico que da el FA ♯

(24) Podría obtenerse uno más produciendo el harmónico natural que corresponde al traste XIX.

touche X. La cinquième corde LA n'a pas de deuxième équison.

115 Le troisième équison de la première à vide MI est sur la quatrième, touche XIV. Celui de la deuxième SI sur la cinquième, même touche. Celui de la troisième SOL sur la sixième, touche XV. Les cordes quatrième, cinquième et sixième à vide n'ont pas de troisièmes équisons.

116 Les premiers équisons qui correspondent aux notes émises par la corde supérieure suivante sont ceux obtenus sur la sixième corde touches V, VI, VII, VIII et IX; sur la cinquième aux mêmes touches; sur la quatrième aux touches V, VI, VII, et VIII; sur la troisième aux IV, V, VI, VII et VIII et sur la deuxième de la touche V à la XIX inclusivement (23).

117 Les deuxièmes équisons sont ceux qui se forment entre deux cordes separées par une corde intermédiaire. Ces équisons sont sur la sixième corde aux touches X XI, XII, XIII et XIV; sur la cinquième depuis la touche X jusqu'à la XIV seulement; sur la quatrième aux touches IX, X, XI, XII, et XIII et sur la troisième depuis la IXe jusqu'à la XVIIIe y comprise (24).

118 Les troisièmes équisons se forment sur deux cordes separées par deux intermédiaires. Sur la sixième corde on les obtient sur les touches XV, XVI, XVII, et XVIII (24). Sur les cinquième et quatrième on les obtient sur les mêmes touches, mais partant de la XIVe. Table des équisons (Ex. 46).

CHAPITRE VIII

INTERVALLES

119 L'étendue chromatique et diatonique peut être obtenue également dans le sens progressif des touches et des cordes.

120 Les intervalles entre deux notes consécutives peuvent être obtenus n'importe dans lequel des deux sens. Pour ceux qui se forment entre deux notes simultanées on combine les deux sens de l'étendue.

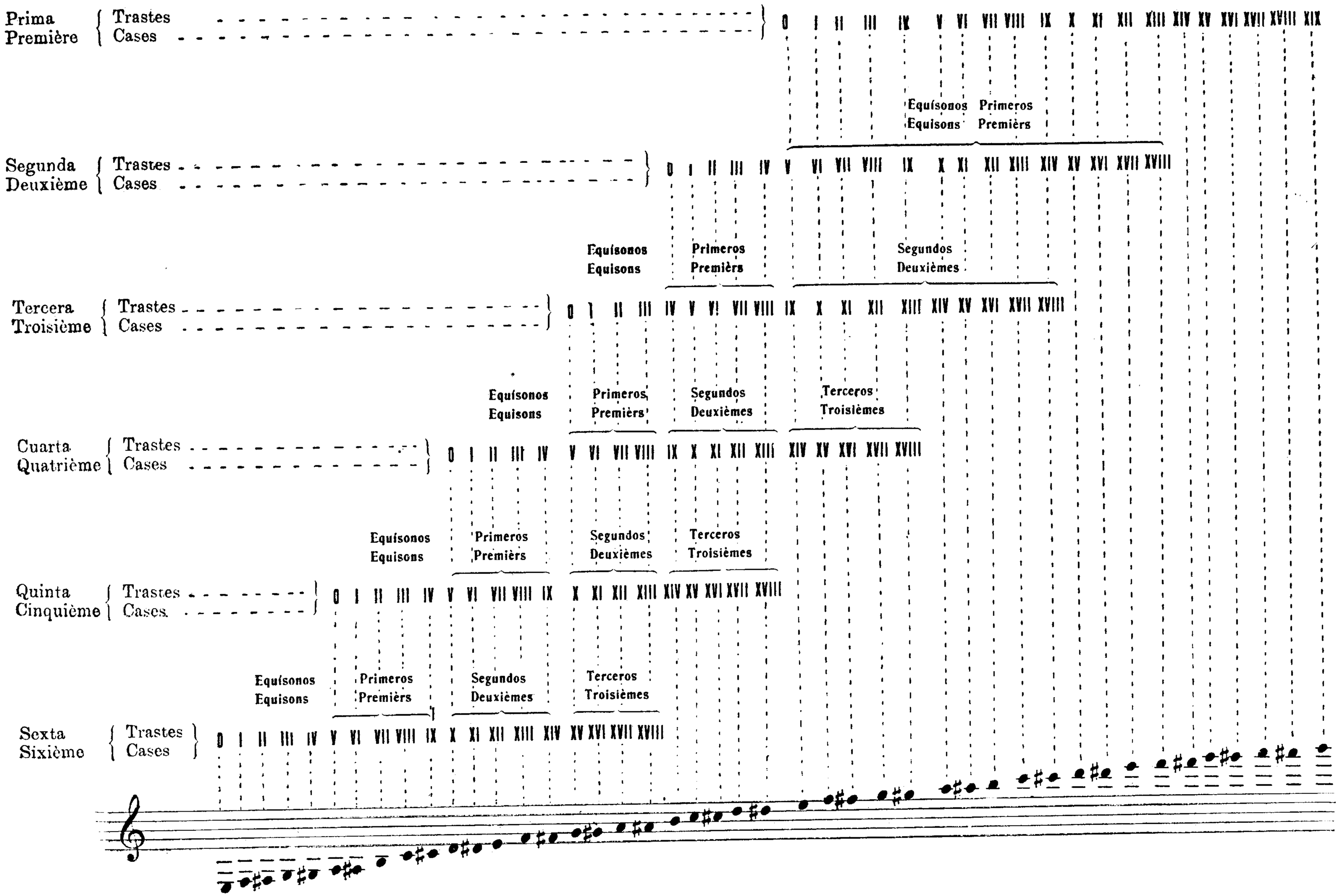
121 Chaque corde contient dix-huit demi-tons à l'exception de la sixième et de la chanterelle qui en ont un de plus.

(23) Produisant au niveau de cette touche l'harmonique qui rend le FA ♯

(24) On pourra obtenir un équison en plus en produisant l'harmonique correspondant à chaque corde sur la touche XIX.

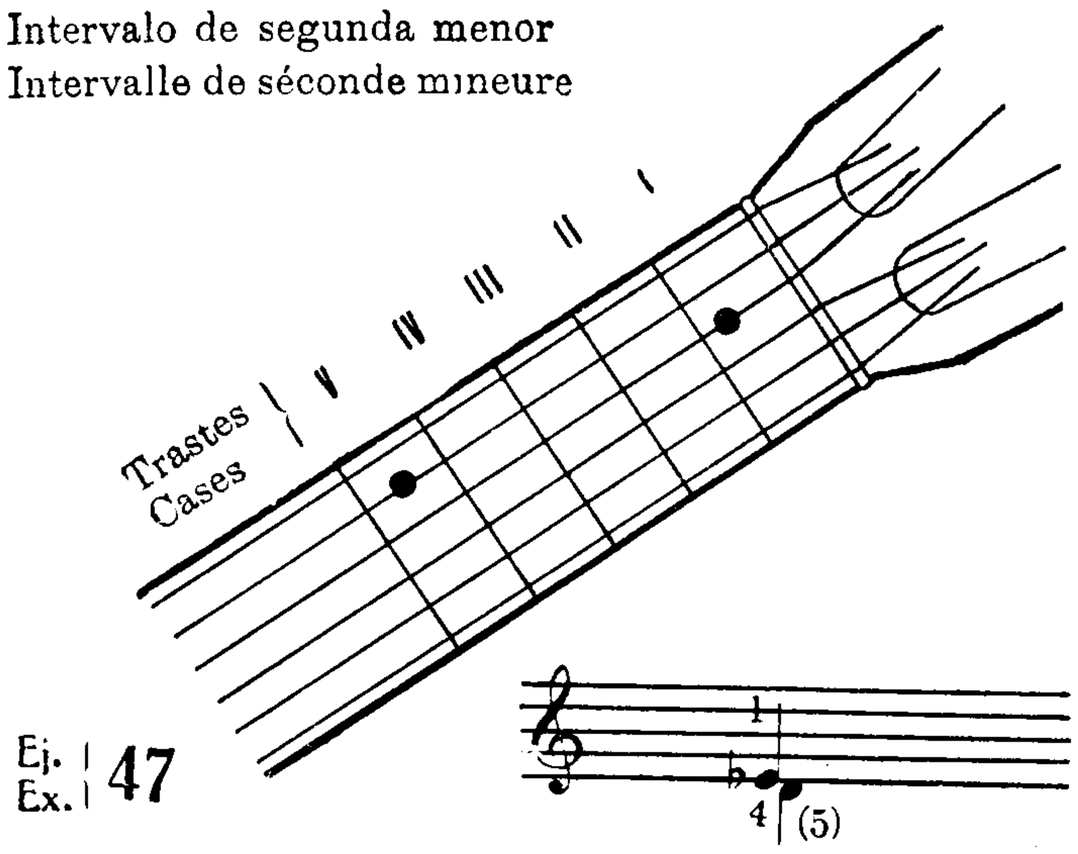
Ex. / Ej. 46

Tabla de Equísonos
(table d'equisons)



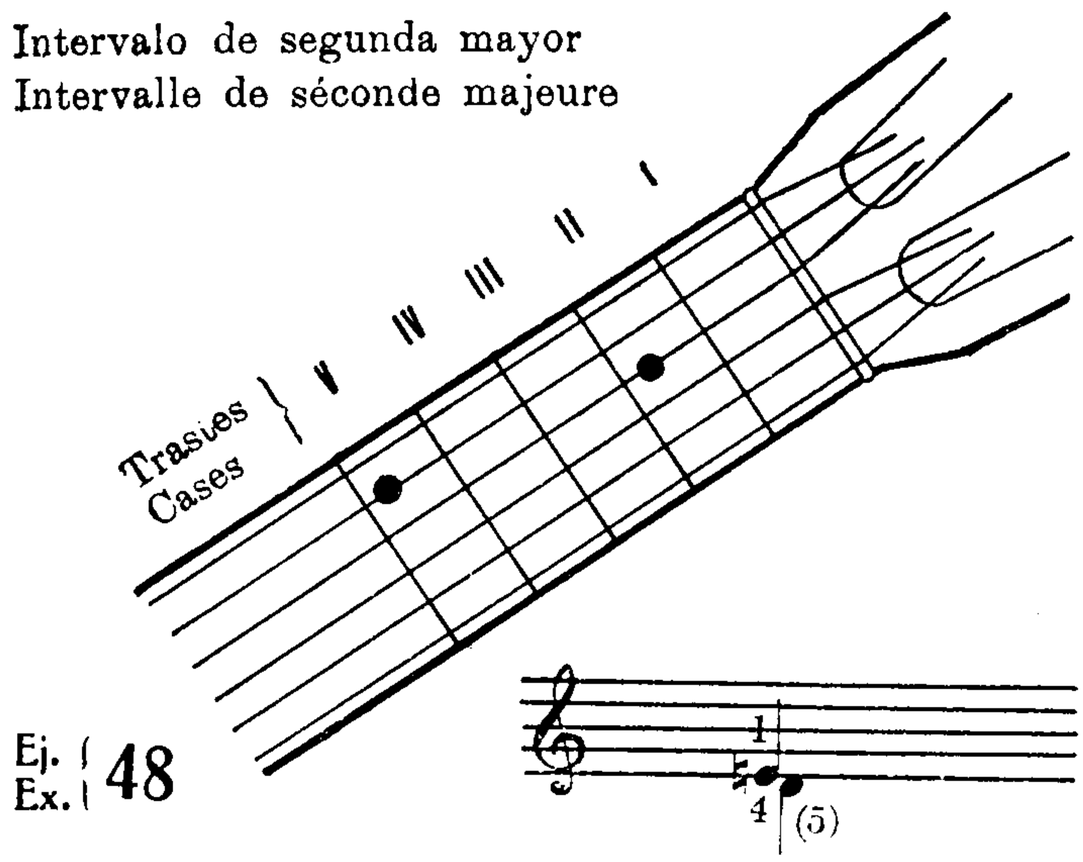
123 Si pisamos con el dedo 4 de la mano izquierda el RE *natural* de la quinta en traste V, podremos producir al mismo tiempo, el MI ♭ pisando con el dedo 1 sobre la cuarta cuerda en traste I (Ej. 47); estas dos notas dan un intervalo de segunda

Intervalo de segunda menor
Intervalle de séconde mineure



menor. Si se deja el dedo 4 sobre el mismo RE de la quinta cuerda y se adelanta el que hemos colocado en el MI ♭ al traste II (MI natural) (Ej. 48), se obtendrá el intervalo de segunda mayor;

Intervalo de segunda mayor
Intervalle de séconde majeure



si adelantamos un traste más sobre la misma cuerda colocando en dicho traste el dedo 2, (Ej. 49) el intervalo será de tercera menor; si el dedo 3 se coloca en el traste siguiente (FA ♯), se obtendrá una tercera mayor. (Ej. 50).

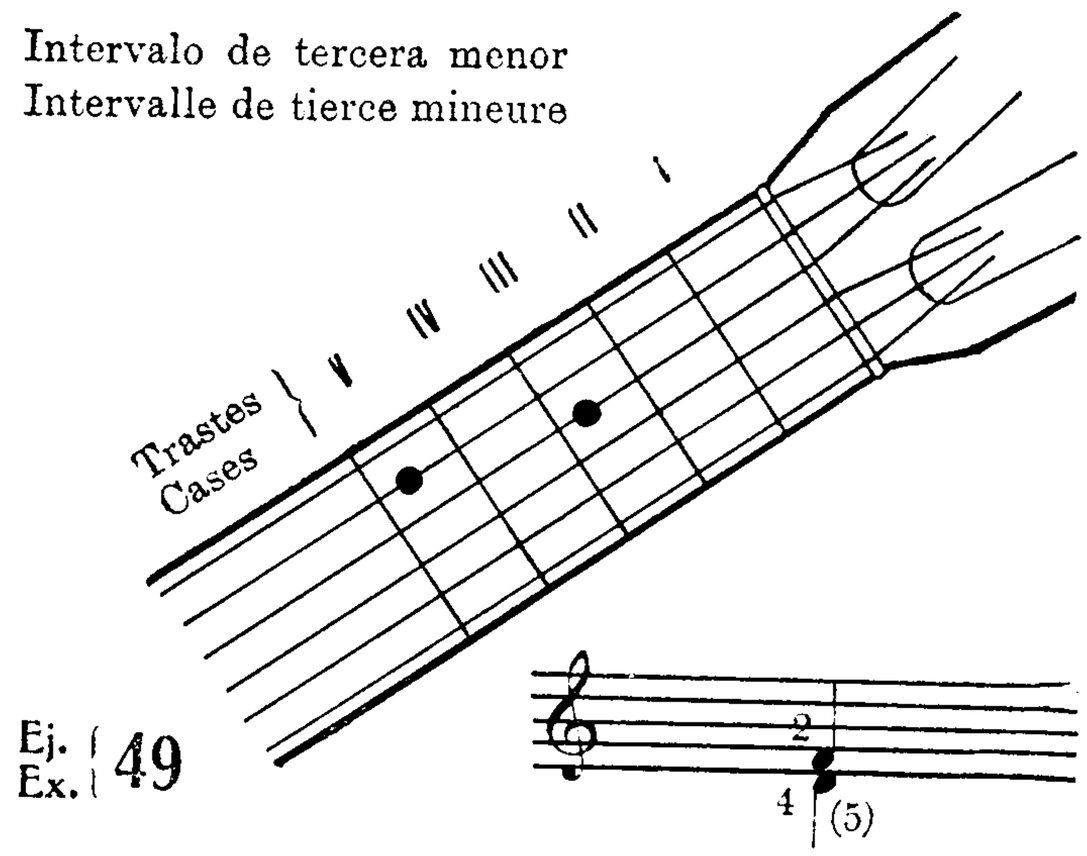
124 Pisando el RE natural de la quinta cuerda con el dedo I en vez del 4, y el SOL de la cuarta cuerda (traste V) con el mismo dedo o con el dedo 2 (Ej. 51), tendremos una cuarta entre las dos notas formadas, por ser ambas igualmente elevadas sobre el sonido que corresponde a las mismas cuerdas al aire. Si avanzamos de traste en traste sobre la

122 Certains intervalles simultanés peuvent être formés sur deux cordes voisines ou separées par d'autres cordes.

Entre les notes simultanées qu'on peut exécuter sur deux cordes voisines et sur un espace de cinq touches on peut rencontrer tous les intervalles, depuis celui de seconde mineure jusqu'à la septième mineure.

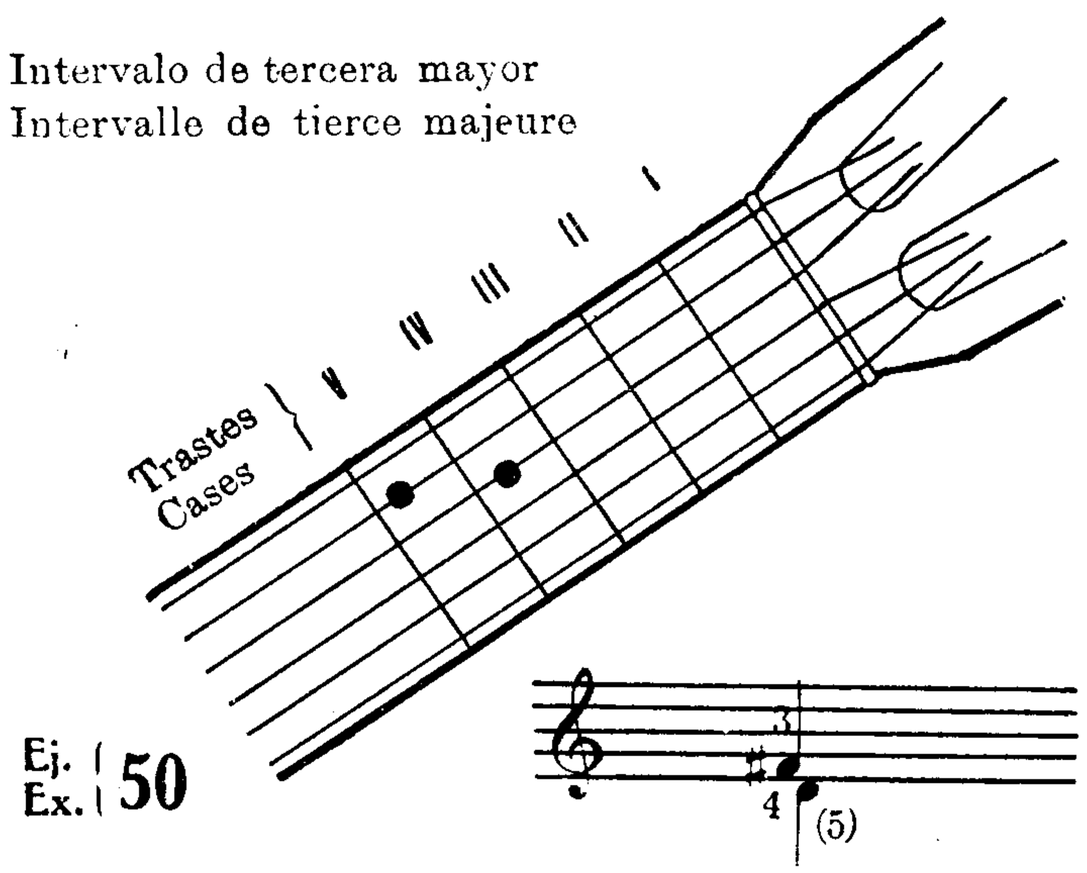
123 Si nous donnons avec le quatrième doigt de la main gauche le RE naturel de la cinquième (touche V) nous pouvons en même temps produire le MI ♭ appuyant l'index sur la quatrième corde, touche I; (Ex. 47) ces deux notes donnent un intervalle d'une seconde mineure. Si on laisse le quatrième doigt sur le même RE natural de la cinquième corde et si l'on avance le doigt que l'on a placé sur le MI ♭ vers la touche II (MI naturel), (Ex. 48) on obtiendra l'intervalle d'une seconde majeure. Si l'on avance le deuxième doigt d'une touche sur la même corde, (Ex. 49) l'intervalle sera d'une

Intervalo de tercera menor
Intervalle de tierce mineure



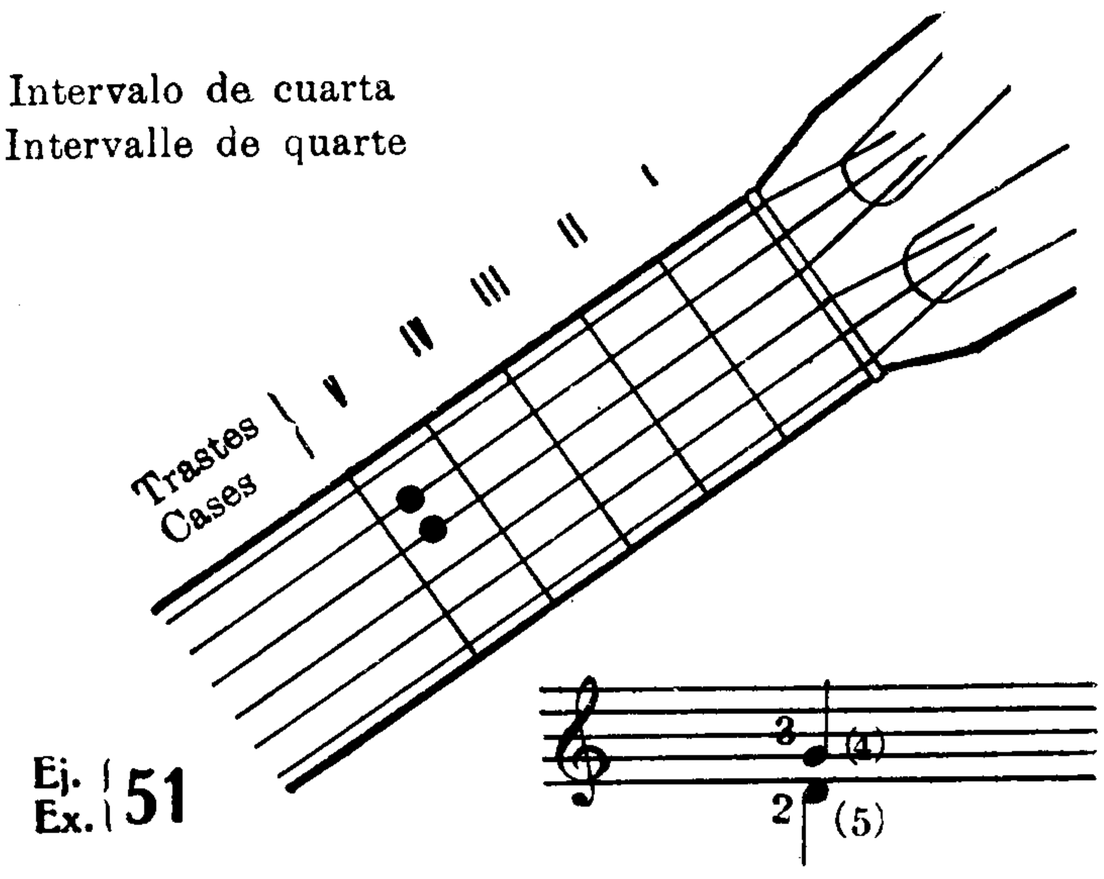
tierce mineure. Si le troisième doigt est placé sur la touche suivante, FA ♯, on obtiendra une tierce majeure (Ex. 50).

Intervalo de tercera mayor
Intervalle de tierce majeure

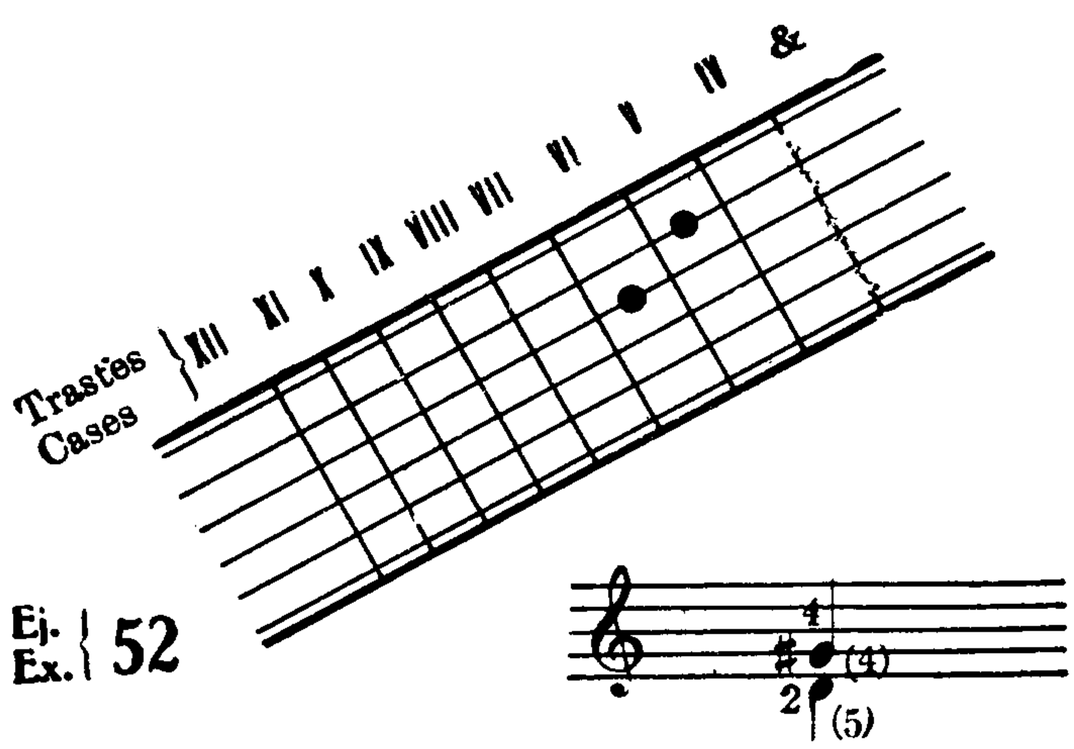


cuarta cuerda sin abandonar el RE de la quinta, cada nuevo avance dará un aumento de intervalo. (Ej^{s}. 52, 53, 54, 55 y 56) Una mano normal puede abarcar seis trastes consecutivos que, en cuerdas inmediatas afinadas por cuartas, dan el intervalo de séptima menor.

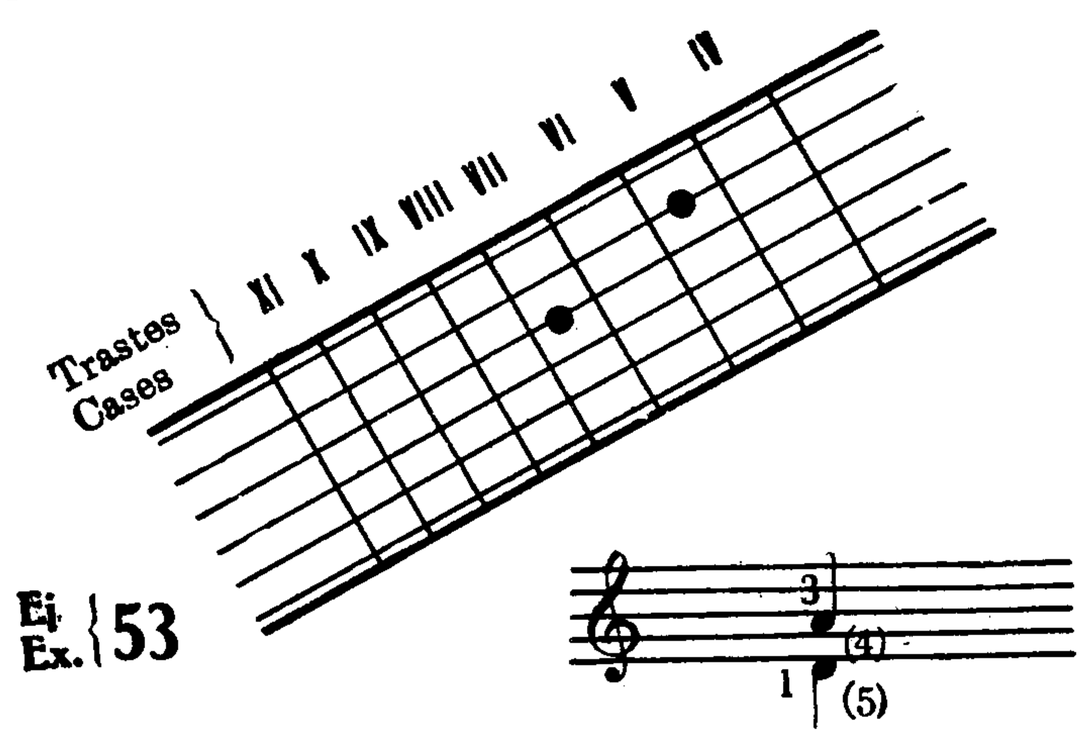
Intervalo de cuarta
Intervalle de quarte



Intervalo de cuarta aumentada
Intervalle de quarte augmentée

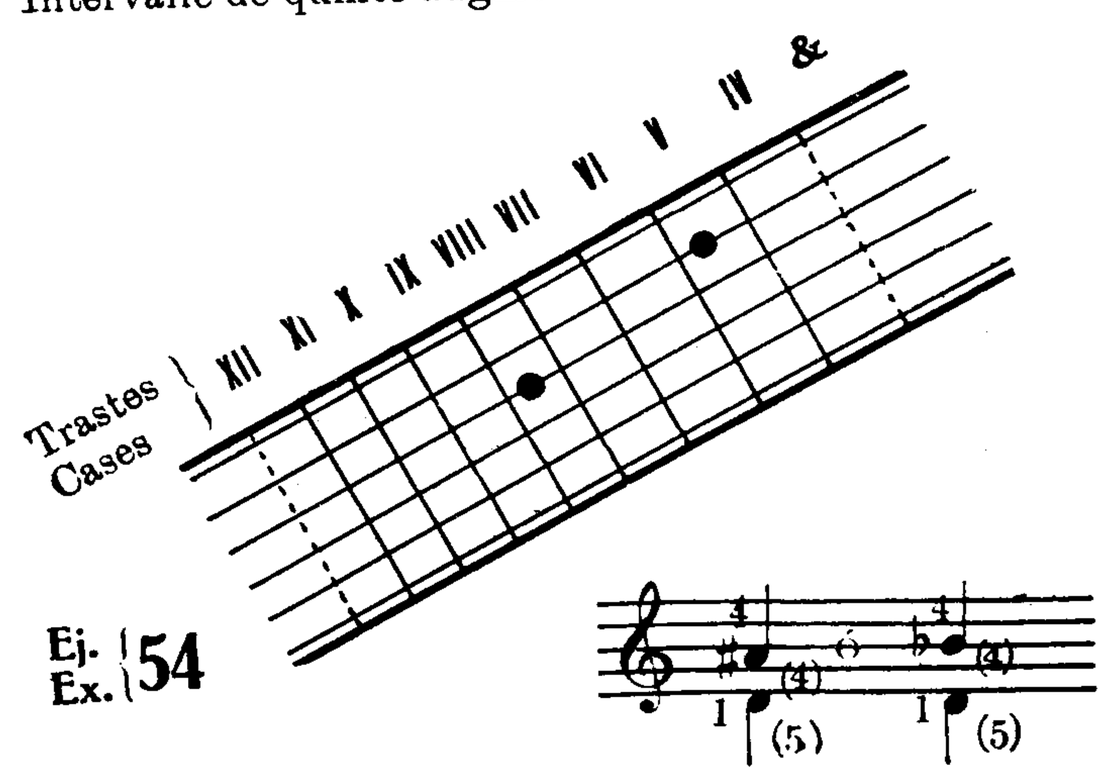


Intervalo de quinta
Intervalle de quinte

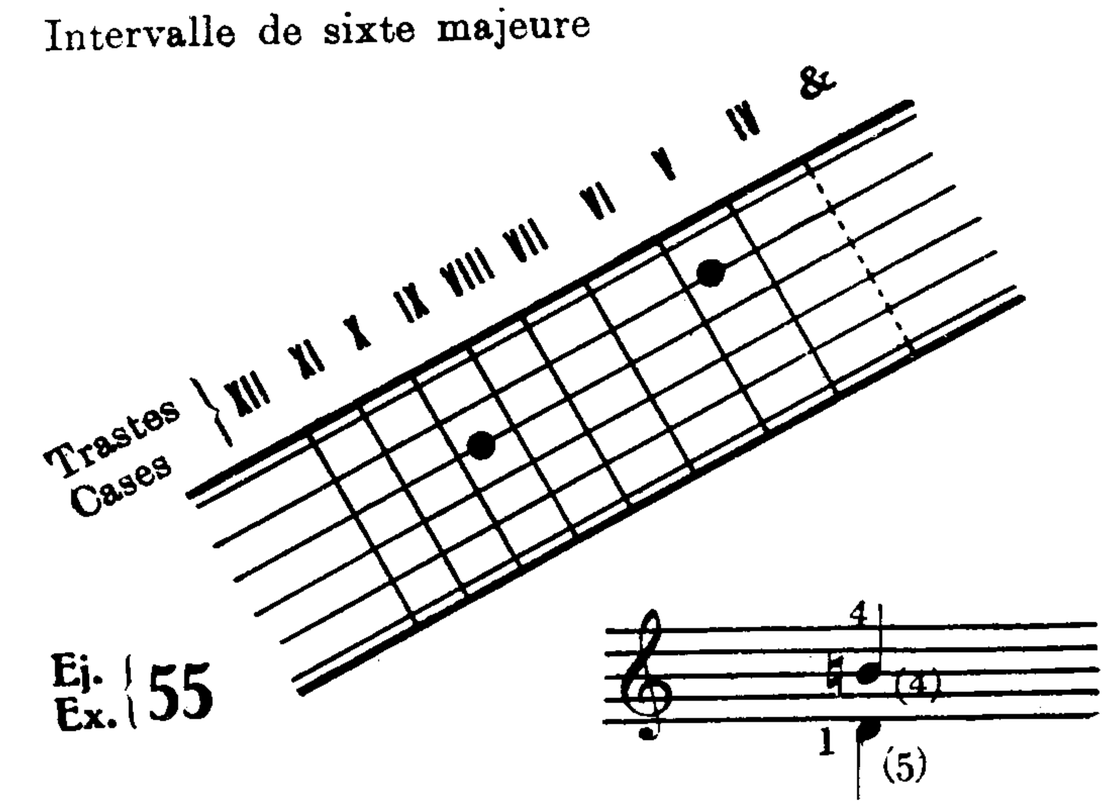


124 Appuyant sur le RE naturel de la cinquieme corde avec le doigt premier au lieu du 4, et le SOL de la quatrième corde touche V avec le même doigt ou le doigt 2, (Ex. 51) nous aurons une quarte entre les deux notes formées, pour être également haussées sur leur son à vide. Si nous avançons touche à touche sur la quatrième corde sans abandonner le RE naturel de la cinquième, chaque touche donnera une augmentation de l'intervalle. (Exs. 52, 53, 54, 55 et 56). Une main normale

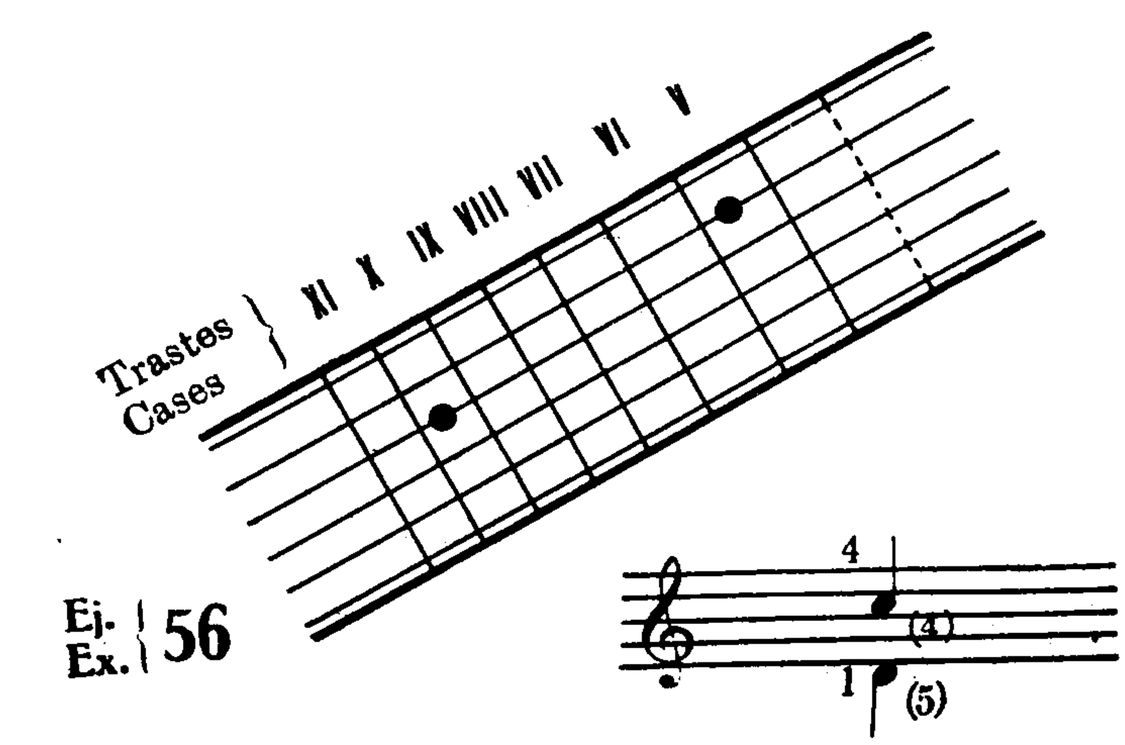
Intervalo de quinta aumentada o sexta menor
Intervalle de quinte augmentée ou de sixte mineure



Intervalo de sexta mayor
Intervalle de sixte majeure



Intervalo de séptima menor
Intervalle de septième mineure

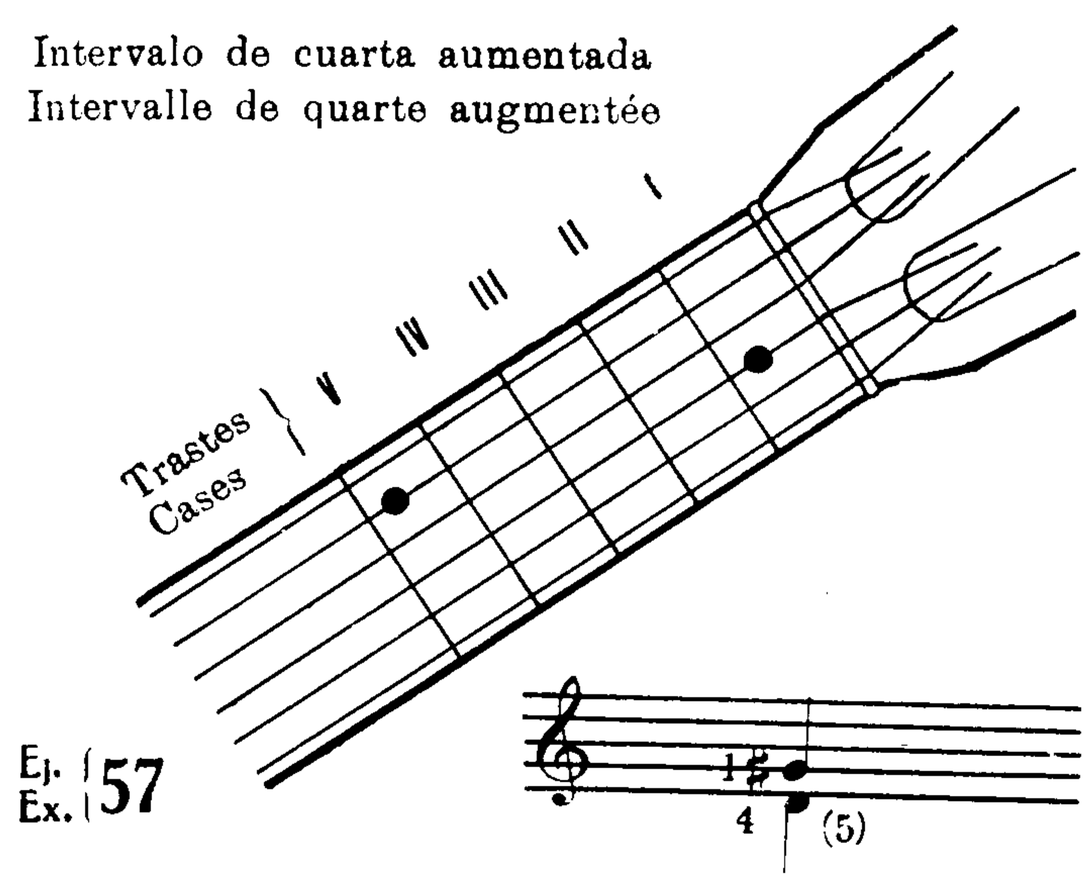


De poca utilidad sería poder abarcar una distancia mayor puesto que el intervalo que se produciría entre las dos cuerdas con la distancia de un número mayor de trastes, nos lo ofrece con más facilidad la cuerda inmediata superior.

125 Empleando el mismo procedimiento anterior sobre cuerdas alternas afinadas por cuartas, resultará una serie de intervalos comprendidos entre la cuarta aumentada y la décima menor.

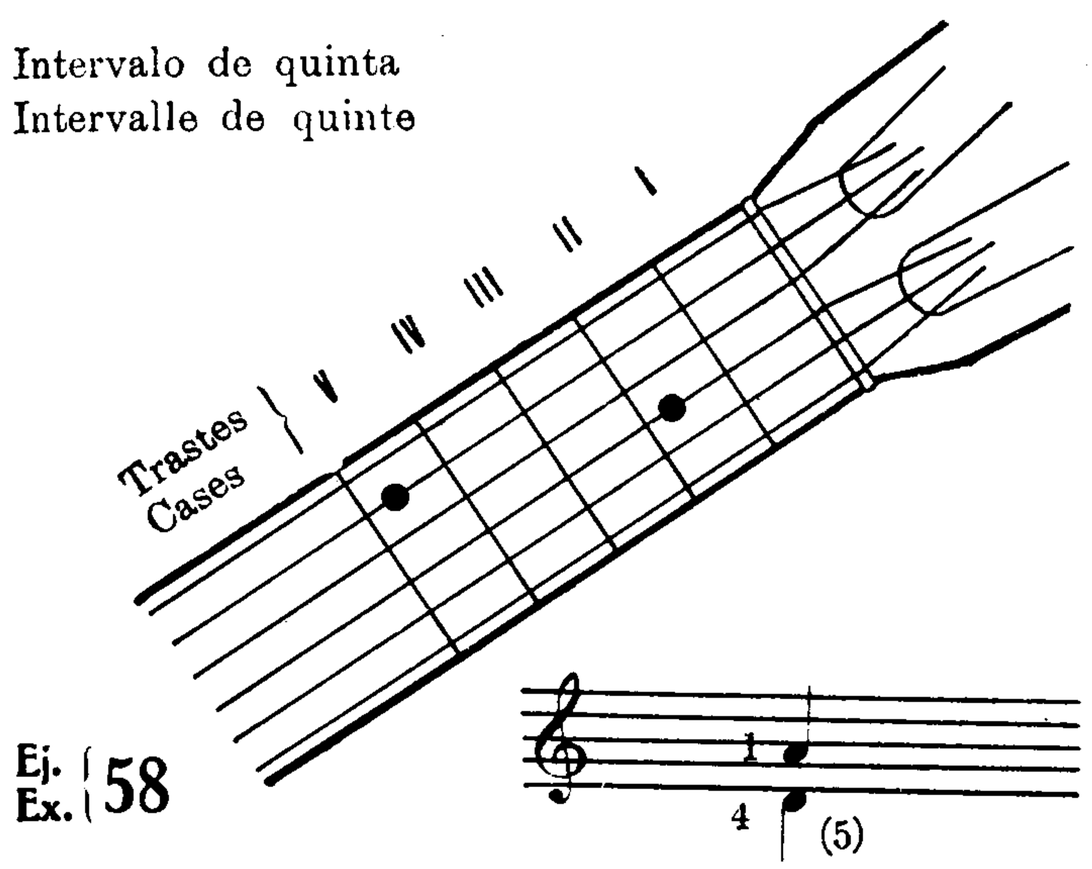
126 Si pisamos con el dedo 4 de la mano izquierda el RE *natural* de la quinta cuerda (traste V), obtendremos al mismo tiempo, el SOL ♯ pisado por el dedo I sobre la tercera cuerda (traste I) (Ej. 57); estas dos notas dan el intervalo de cuarta

Intervalo de cuarta aumentada
Intervalle de quarte augmentée



aumentada. Si dejamos el dedo 4 sobre el mismo RE de la quinta cuerda y adelantamos el que hemos colocado en el SOL ♯ al traste siguiente (LA *natural*), obtendremos el intervalo de quinta (Ej. 58). Si adelantamos un traste más sobre la mis-

Intervalo de quinta
Intervalle de quinte



ma cuerda colocando el dedo 2 en LA ♯ (Ej. 59), el intervalo será de quinta aumentada o sexta menor; y si el dedo 3 se corre al traste siguiente,

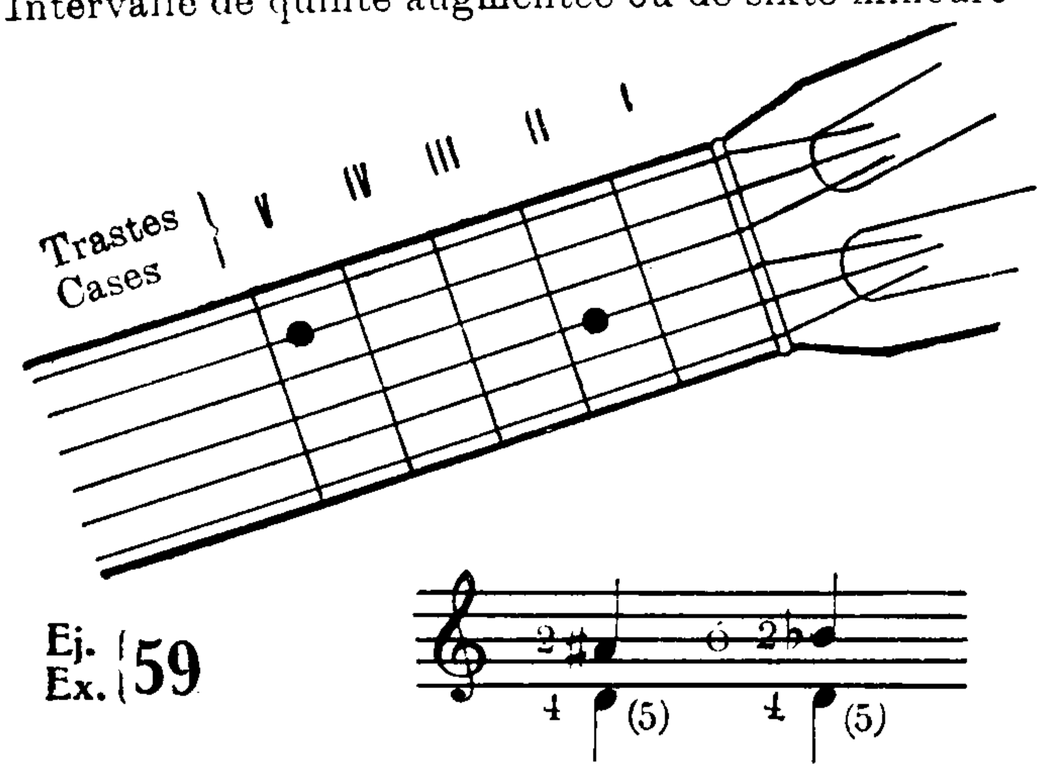
peut embrasser les six touches successives qui constituent sur des cordes voisines accordées en quarte l'intervalle d'une septième mineure.

Il serait bien peu utile d'embrasser une étendue plus grande puisque l'intervalle que l'on obtiendrait entre les deux cordes sur un plan plus grand de touches, est offert par la corde voisine supérieure.

125 Employant le même procédé sur des cordes alternées accordées en quarte, il résultera une série d'intervalles compris entre la quarte augmentée et la dixième mineure.

126 Si nous appuyons avec le doigt 4 de la main gauche sur le RE naturel de la cinquième corde (touche V) nous pouvons produire en même temps le SOL ♯ appuyé par le doigt I sur la troisième corde (touche I); (Ex. 57) ces deux notes donnent l'intervalle de quarte augmentée. Si nous laissons le doigt 4 sur le même RE de la cinquième corde et si nous avançons le doigt laissé sur le SOL ♯ sur la touche suivante (LA naturel), nous obtiendrons l'intervalle de quinte (Ex. 58). Si nous avançons encore d'une touche sur la même corde en plaçant le doigt 2 sur le LA ♯ (Ex. 59) l'in-

Intervalo de quinta aumentada o sexta menor
Intervalle de quinte augmentée ou de sixte mineure

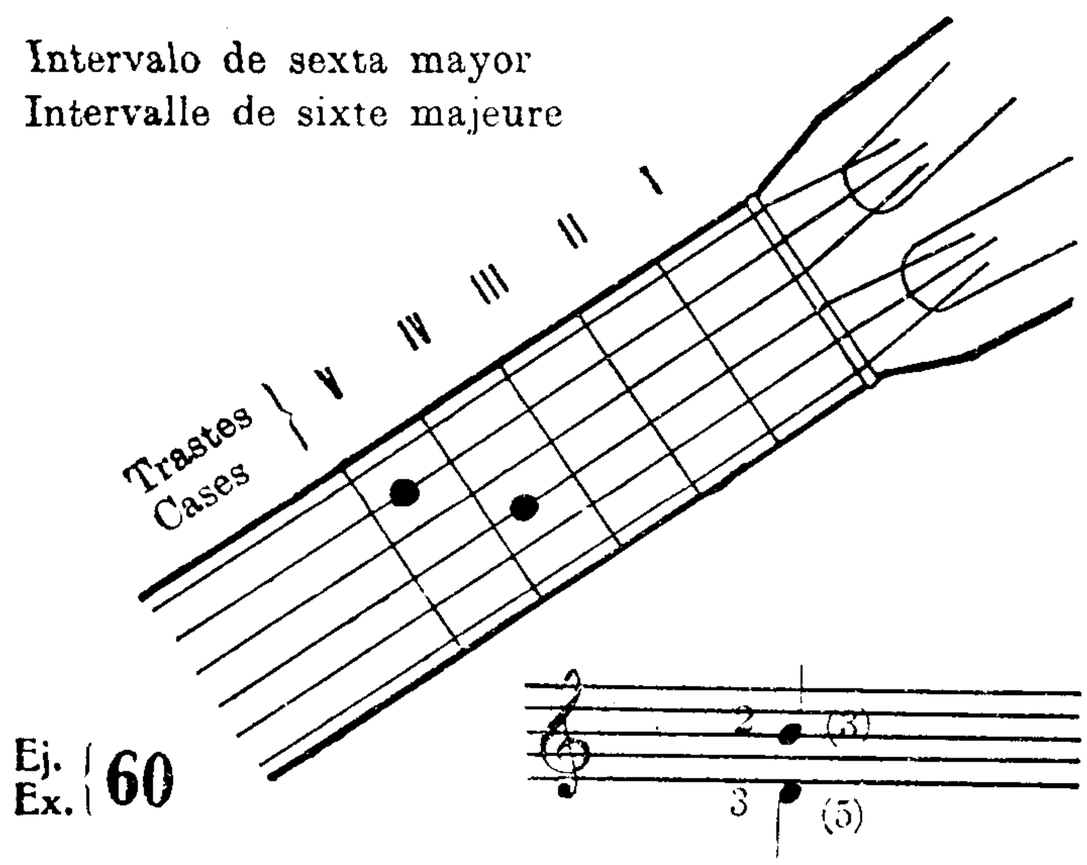


tervalle sera d'une quinte augmentée ou sixte mineure; et si le doigt 3 glisse vers la touche suivante SI naturel, (Ex. 60) nous obtiendrons une sixte majeure.

127 Appuyant sur le même RE naturel de la cinquième corde avec le doigt I à la place du 4, et le DO de la troisième corde (touche V) avec le même doigt ou le doigt 2, (Ex. 61) nous obtiendrons une septième mineure entre les deux notes émises, puisqu'elles sont également haussées sur le son de chaque corde respective à vide. Si nous avançons touche à touche sur la troisième corde sans quitter

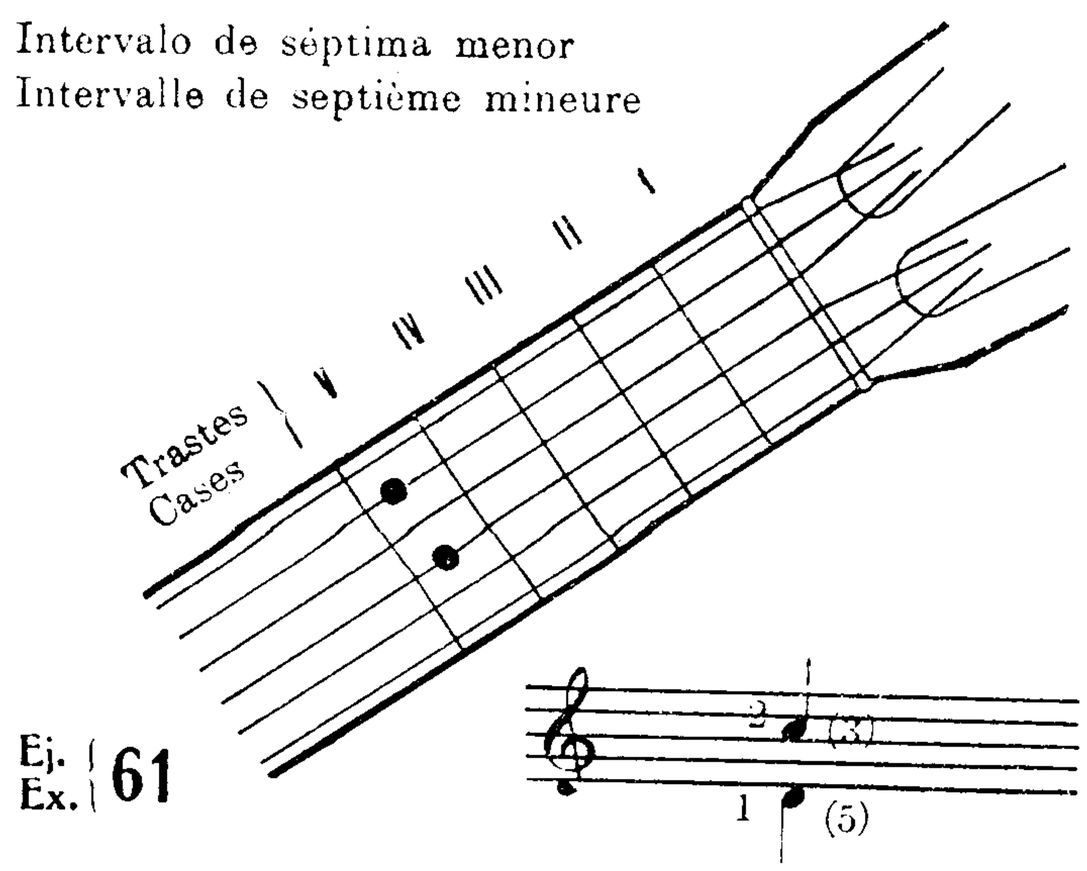
si *natural* (Ej. 60), obtendremos una sexta *mayor.*

Intervalo de sexta mayor
Intervalle de sixte majeure



127 Pisando el mismo RE *natural* de la quinta cuerda con el dedo I en vez del 4, y el DO de la tercera cuerda (traste V) con el mismo dedo o con el dedo 2, (Ej. 61) obtendremos una séptima menor entre

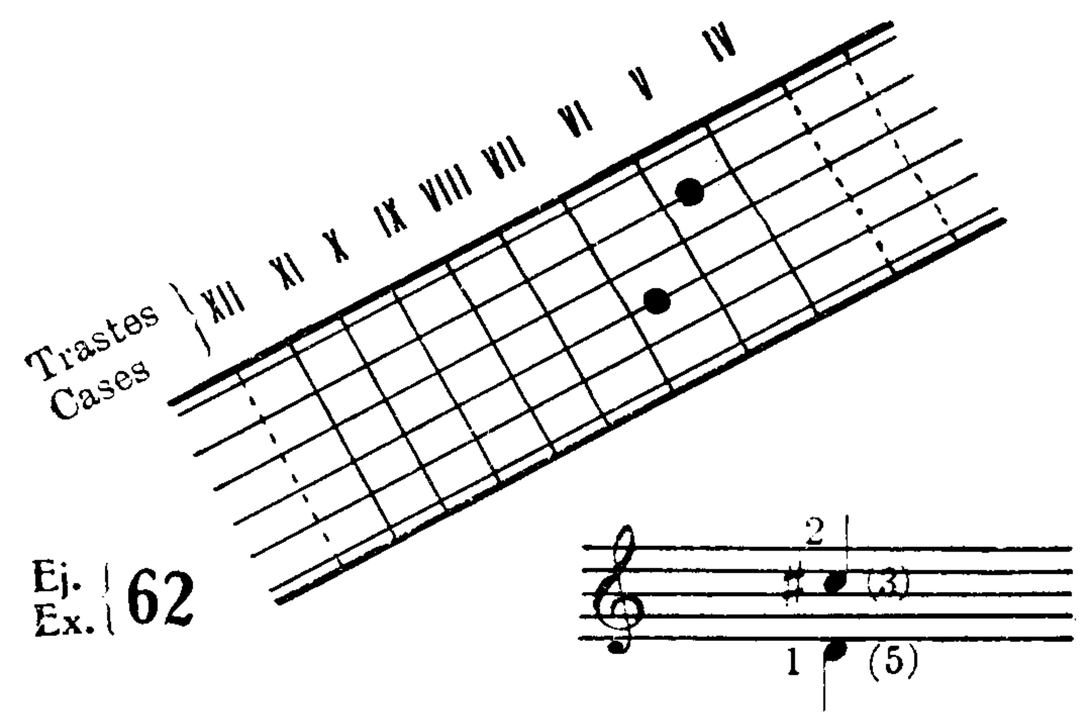
Intervalo de séptima menor
Intervalle de septième mineure



las dos notas formadas por ser igualmente elevadas sobre el sonido de cada cuerda respectiva al aire. Si avanzamos de traste en traste sobre la tercera cuerda sin abandonar el RE de la quinta, cada *nuevo* avance dará un aumento de intervalo. (Ej. 62, 63, 64, 65 y 66). Una mano normal pudiendo abarcar seis trastes consecutivos, podrá llegar a *producir* sobre las mismas cuerdas, el intervalo de décima menor.

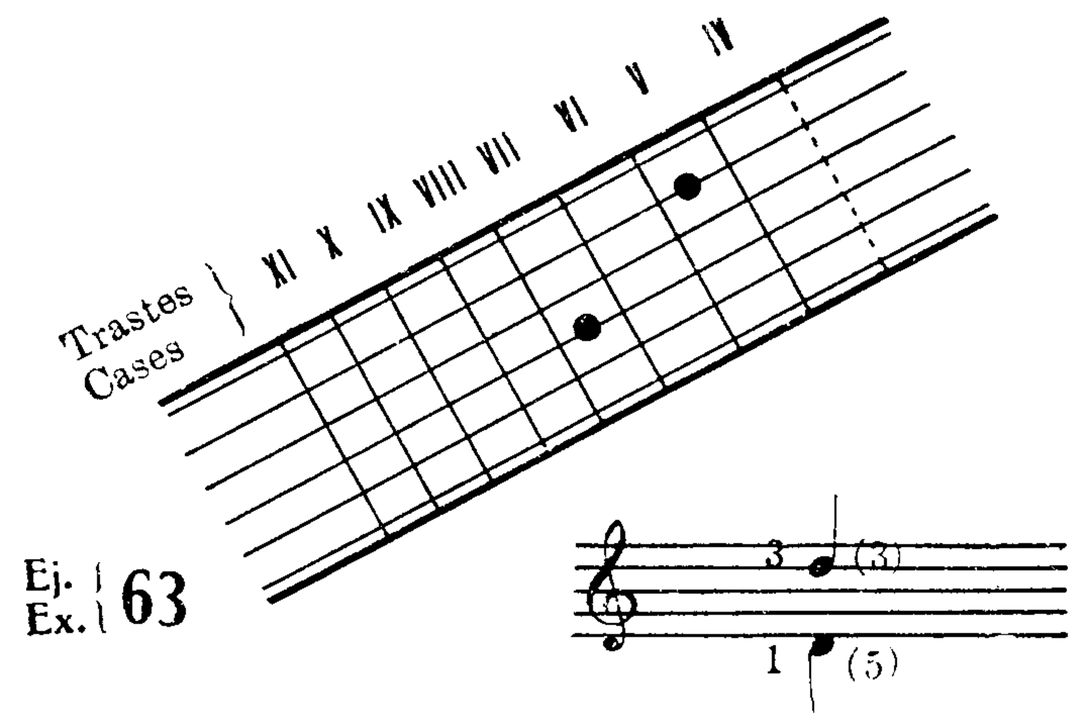
128 El mismo procedimiento empleado sobre la tercera y la segunda cuerdas, modificará la proporción a causa de la distancia de tercera mayor que las separa. Los intervalos que obtendremos con la le RE de la cinquième, chaque nouvelle avance *donnera une augmentation d'intervalle.* (*Ex. 62,*

Intervalo de séptima mayor
Intervalle de septième majeure

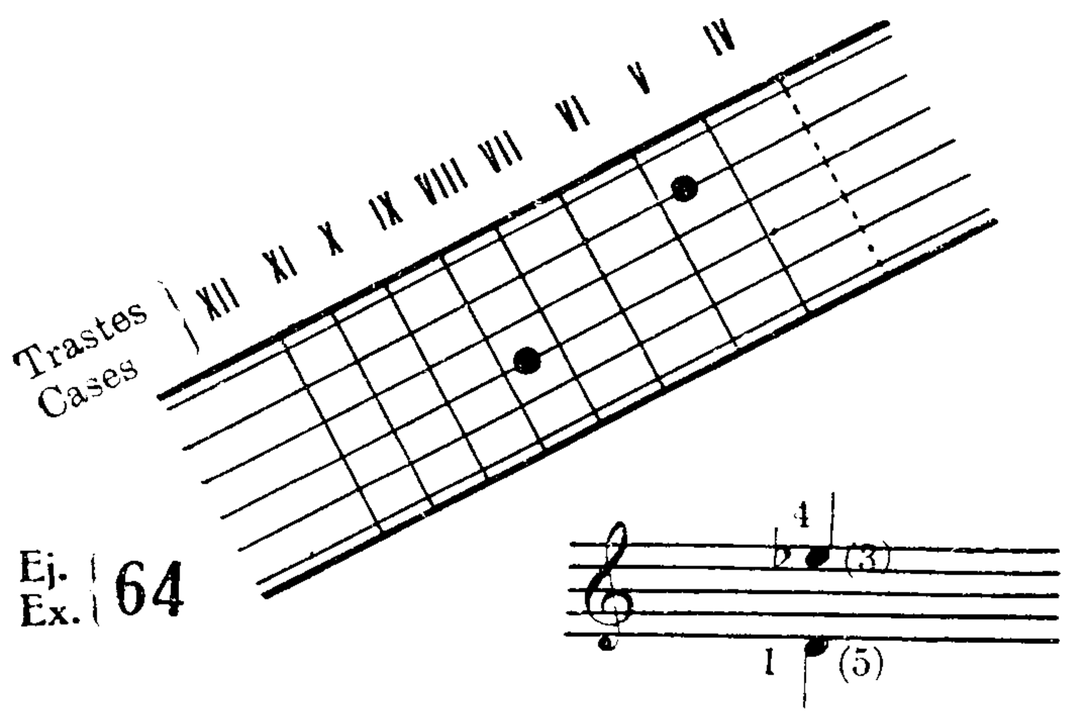


63, 64, 65 et 66). Une main normale pouvant

Octava
L'Octave

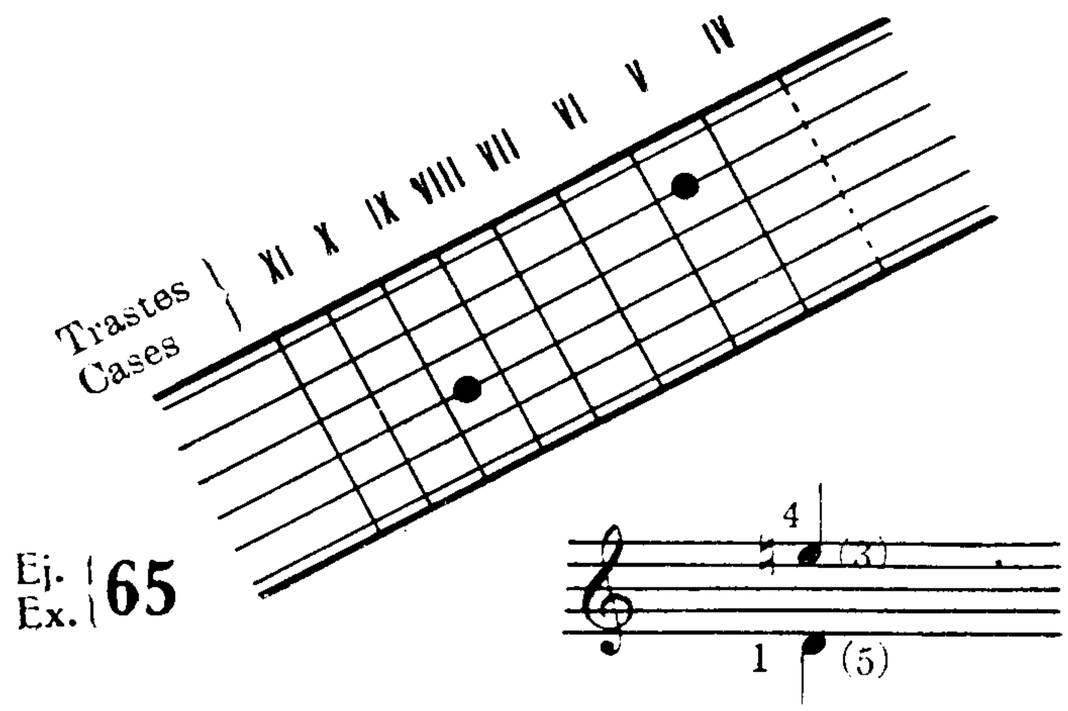


Intervalo de novena menor
Intervalle de neuvième mineure



embrasser six touches successives pourra produire sur les mêmes cordes l'intervalle de dixième mineure.

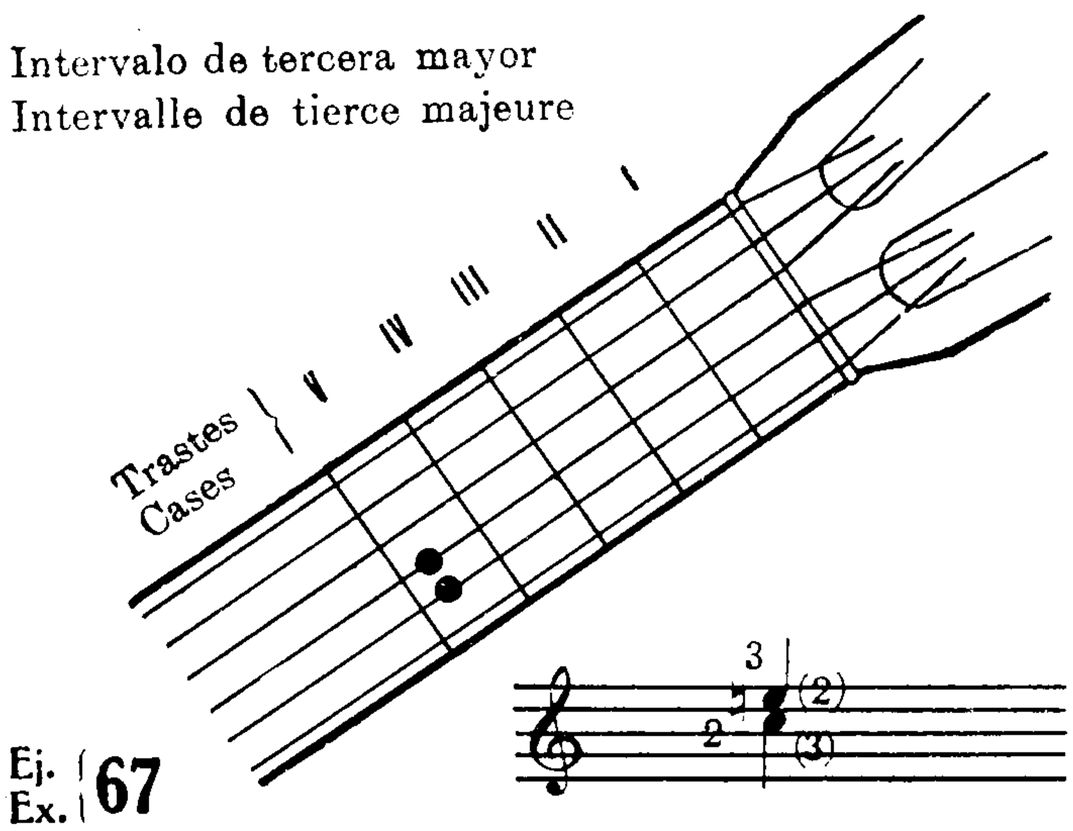
Intervalo de novena mayor
Intervalle de neuvième majeure



Ej. Ex. 65

misma disposición de dedos, tendrá una extensión más reducida por contener un semi-tono menos. El mismo traste, dará una tercera mayor (Ej. 67);

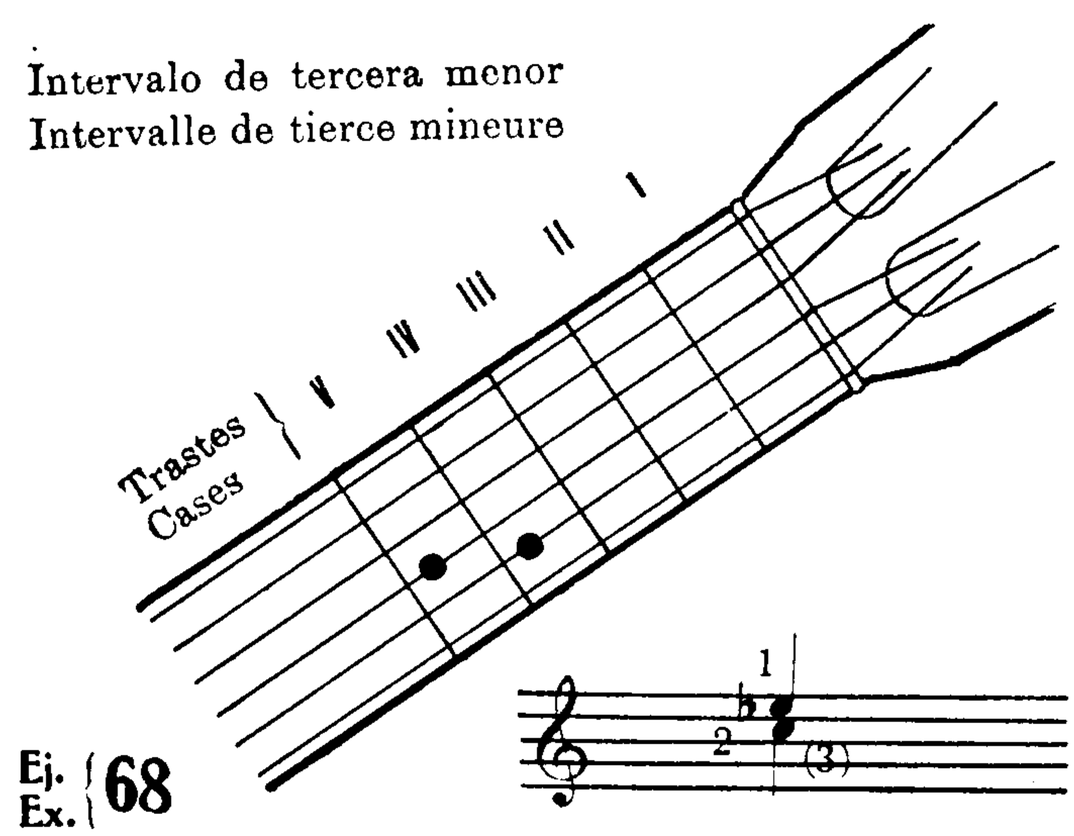
Intervalo de tercera mayor
Intervalle de tierce majeure



Ej. Ex. 67

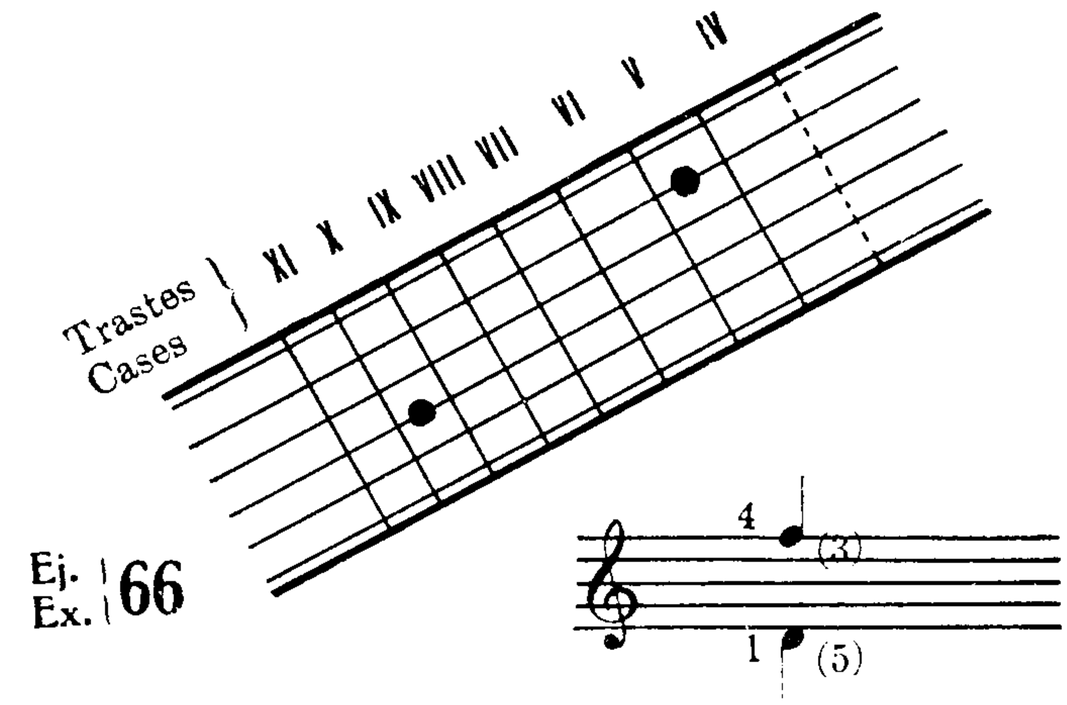
la separación gradual de los dedos en el sentido de la disminución de los intervalos, dará el unísono en su máxima distancia (Ej^{s}. 68, 69, 70 y 71)

Intervalo de tercera menor
Intervalle de tierce mineure



Ej. Ex. 68

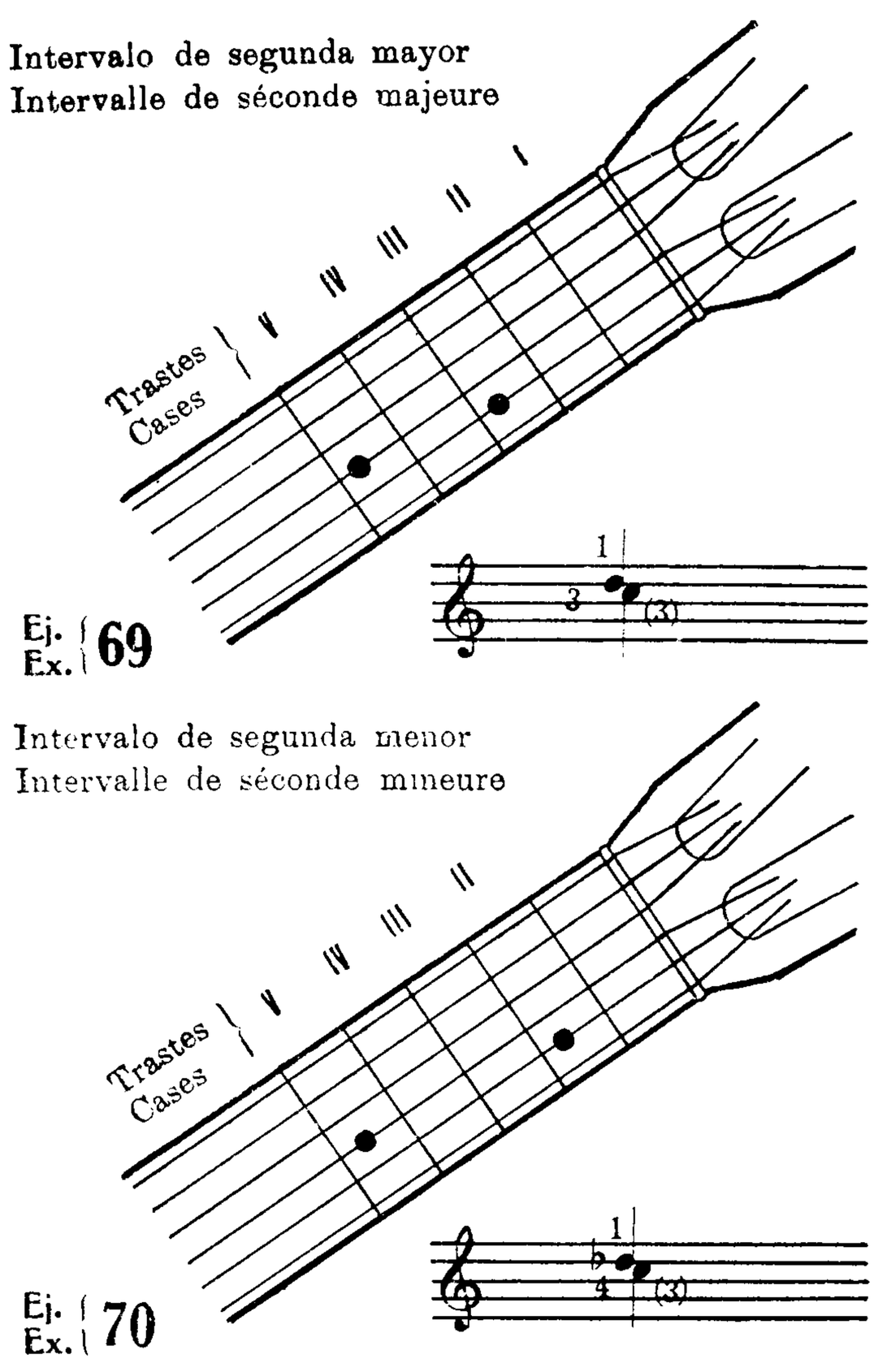
Intervalo de décima menor
Intervalle de dixième mineure



Ej. Ex. 66

128 Le même procédé employé sur les troisième et deuxième cordes changera la relation, la distance qui les sépare étant d'une tierce majeure. Les intervalles que nous obtiendrons avec le même arrangement des doigts auront une étendue moindre, du moment qu'ils contiennent un demi-ton de moins. La même touche donnera la tierce majeure. (Ex. 67). La séparation graduelle des doigts dans le sens de la diminution des intervalles donnera l'unisson à sa distance maximum (Exs. 68, 69, 70 et 71), et la séparation graduelle contraire

Intervalo de segunda mayor
Intervalle de séconde majeure

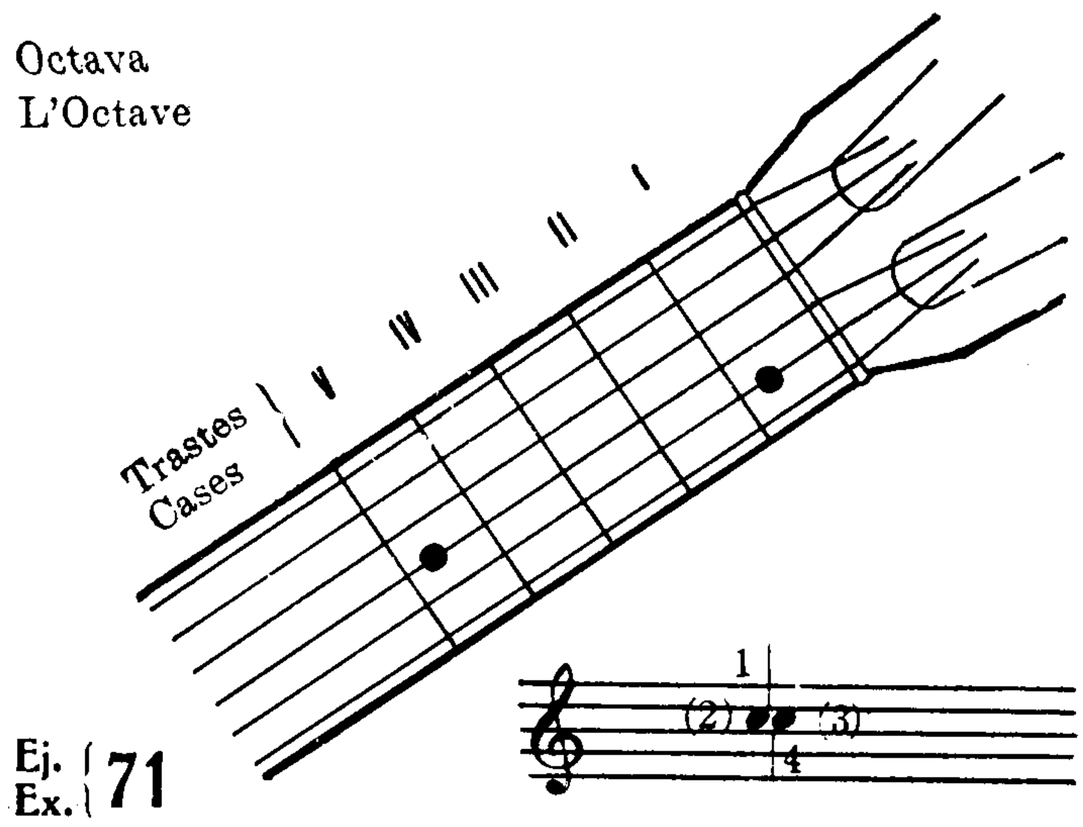


Ej. Ex. 69

Intervalo de segunda menor
Intervalle de séconde mineure

Ej. Ex. 70

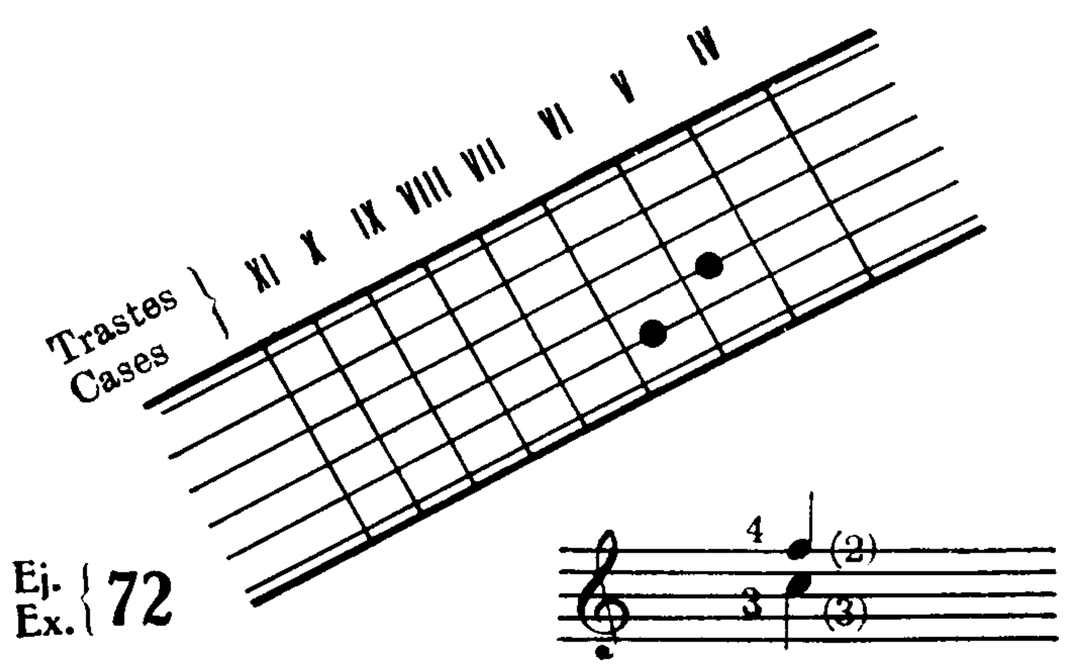
Octava
L'Octave



Ej. / Ex. 71

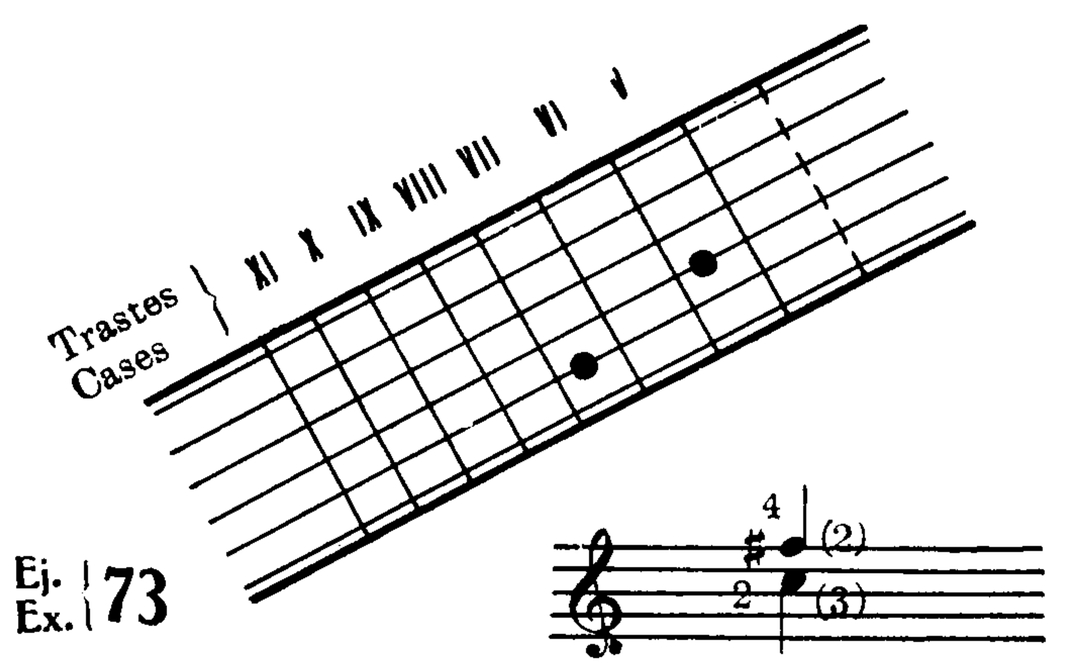
y la separación gradual contraria desde un mismo traste, dará una sexta mayor en su máxima separación (Ej.s 72, 73, 74, 75 y 76). La disposición

Intervalo de cuarta
Intervalle de quarte



Ej. / Ex. 72

Intervalo de cuarta aumentada
Intervalle de quarte augmentée

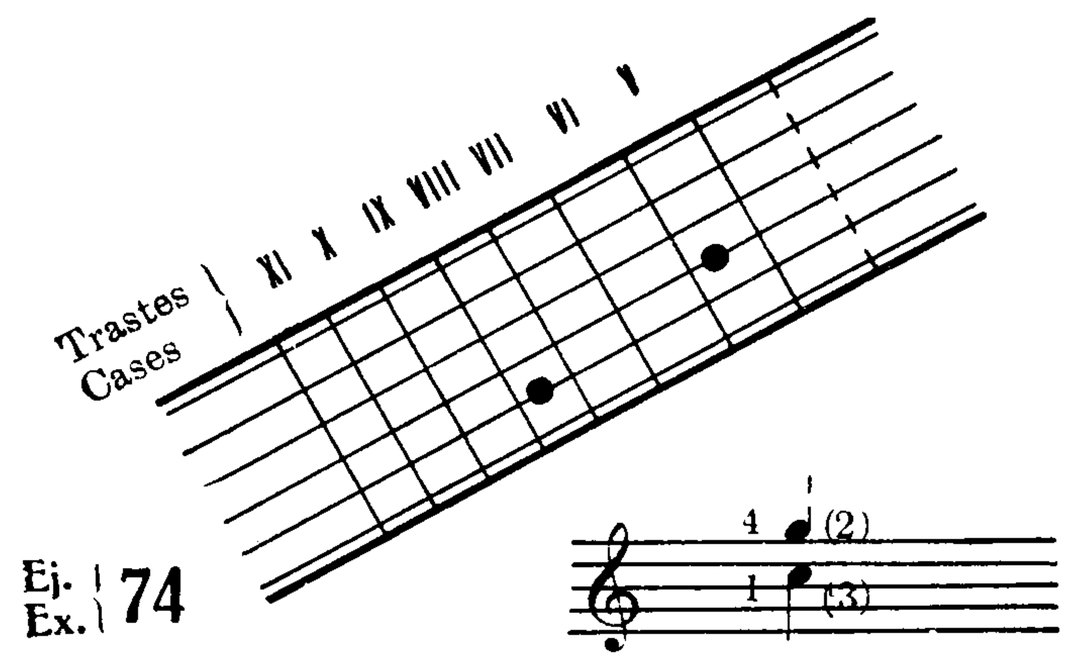


Ej. / Ex. 73

de los intervalos entre estas dos cuerdas puede estar formada proporcionalmente sobre cualquier grado comprendido en la extensión de estas cuerdas, pero no fuera de ellas, por ser las únicas afinadas a distancia de tercera mayor.

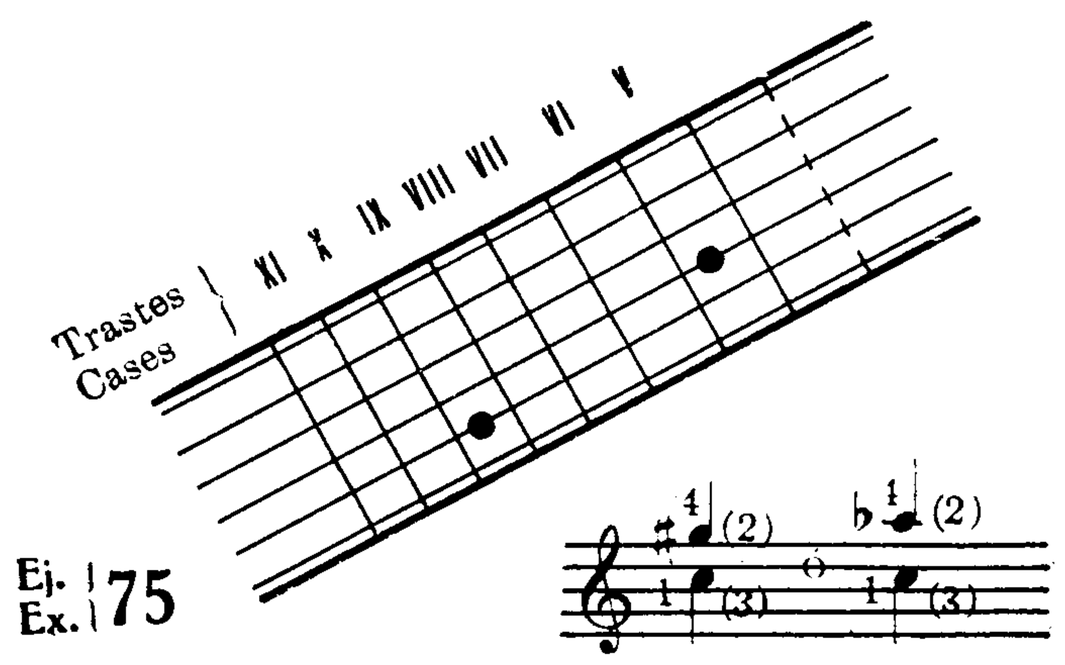
d'une même touche donnera au plus grand écartement une sixte majeure (Ex. 72, 73, 74, 75 et 76).

Intervalo de quinta
Intervalle de quinte



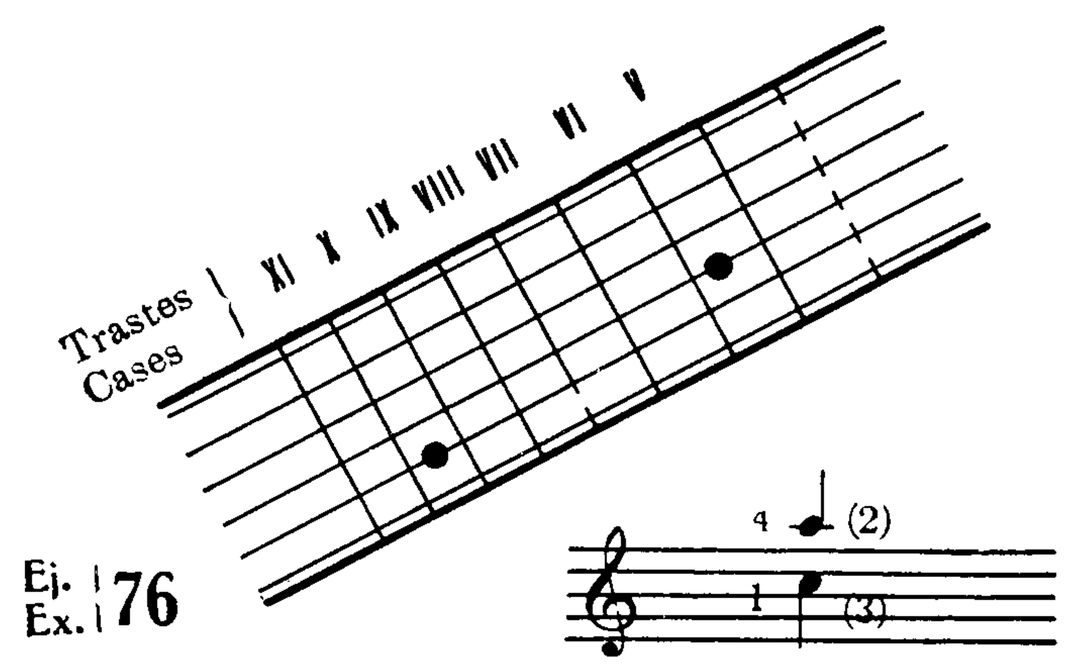
Ej. / Ex. 74

Intervalo de quinta aumentada o sexta menor
Intervalle de quinte augmentée ou de sixte mineure



Ej. / Ex. 75

Intervalo de sexta mayor
Intervalle de sixte majeure



Ej. / Ex. 76

La disposition des intervalles entre ces deux cordes peut être formée proportionnellement sur n'importe quel degré compris sur l'étendue de ces cordes mais non en dehors d'elles car elles sont les seules accordées à une distance de tierce majeure.

129 Les intervalles de tierce majeure ou mineure, ceux de quarte et de quinte sont obtenus généralement sur des cordes voisines; ceux de sixte et

129 Los intervalos de tercera (mayores o menores), los de cuarta y de quinta, se realizan generalmente sobre cuerdas inmediatas; los de sexta y séptima, sobre cuerdas alternas; las octavas, entre cuerdas alternas o cuerdas más distantes, según convenga a la digitación. Los de mayor separación, conviene buscarlos dentro del mismo cuádruplo ó quíntuplo, a lo más. Los de segunda mayor o menor se producen sobre dos cuerdas inmediatas, ya sea pisando cada cuerda o utilizando si es posible una cuerda al aire.

130 Todo intervalo formado entre dos notas pisadas sobre dos cuerdas inmediatas o separadas, podrá repetirse sobre las mismas en distinto tono. Para ello deberá conservarse la misma disposición de trastes a la altura que el tono deseado exija.

La misma disposición de los dedos en igual proporción de trastes y de cuerdas, dará siempre el mismo intervalo aunque cambie de altura en el diapasón.

Cuadro sintético de intervalos (Ejs. 77 y 78).

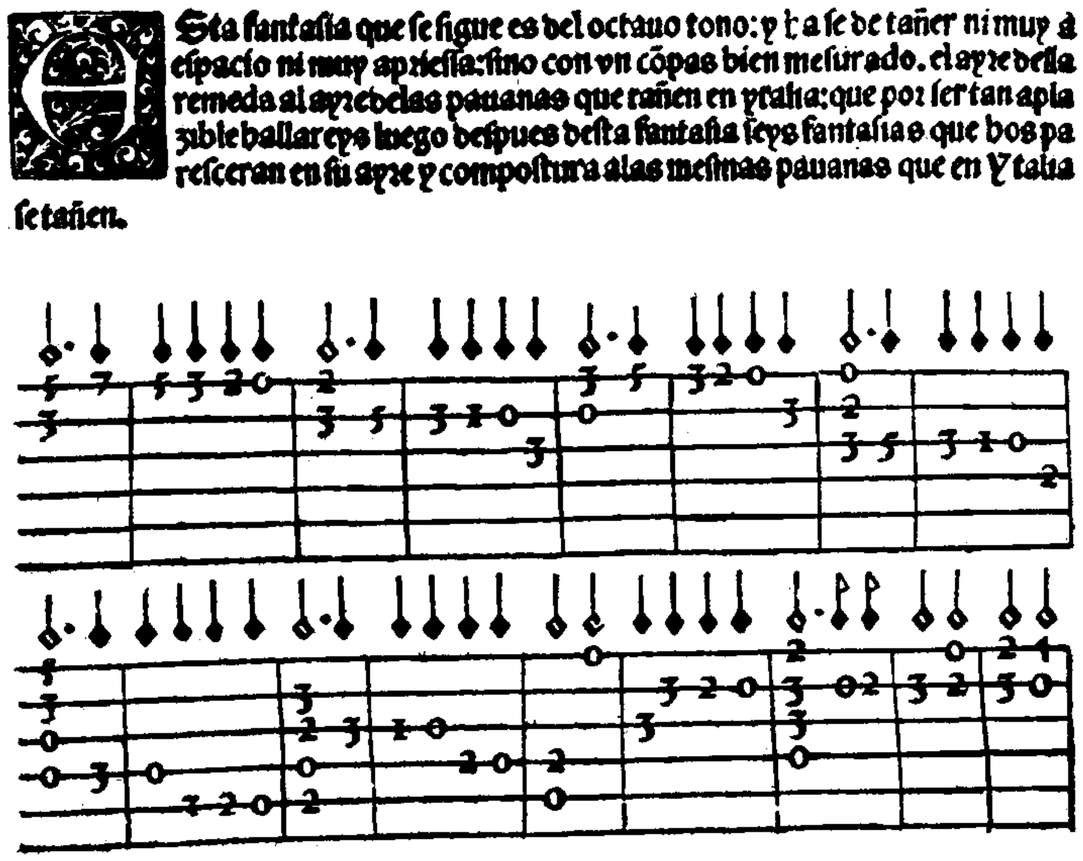
CAPITULO IX.

La escritura para guitarra

a) *Sistemas antiguos.*

131 La música para guitarra así como para los demás instrumentos de viento, tecla o cuerdas pulsadas, se escribía antiguamente en *cifra* o *tablatura*. El objeto de ésta era representar la ejecución de la música sobre el instrumento.

Todas las obras escritas para guitarra por autores del siglo XVI y XVII están escritas en dicha notación. Según las investigaciones del Conde de Morphy, las primeras tablaturas fueron impresas en Venecia a principios del siglo XVI en casa de Octaviano Petrucci (25).



(25) Conde de Morphy. *Die Spanischen Lautenmeister des 16 Jahrhunderts.* Breitkopf. Leipzig 1902.
Lavoix. *Histoire de la musique.* Paris, Pág. 123.

de septième sur des cordes alternées; les octaves, sur des cordes alternées ou sur des cordes *plus* éloignées si cela convient au doigté. Les intervalles de plus grande étendue doivent être recherchés dans les limites du même quadruple, ou tout au plus du même quintuple. Ceux de seconde majeure ou mineure sont obtenus sur deux cordes voisines, soit en appuyant sur chaque note, soit en utilisant la note d'une corde à vide.

130 Tout intervalle formé entre deux cordes voisines ou separées par l'appui des doigts sur les touches pourra être répété sur elles dans un ton différent. Pour cela on devra garder le même ordre de succession des touches à la hauteur exigée par le ton desiré.

Le même arrangement des doigts sur le même ordre de succession des touches et des cordes donnera toujours le même intervalle, quoique la hauteur sur la plaque de touche varie.

Tableau synthétique des intervalles (Exs. 77 et 78).

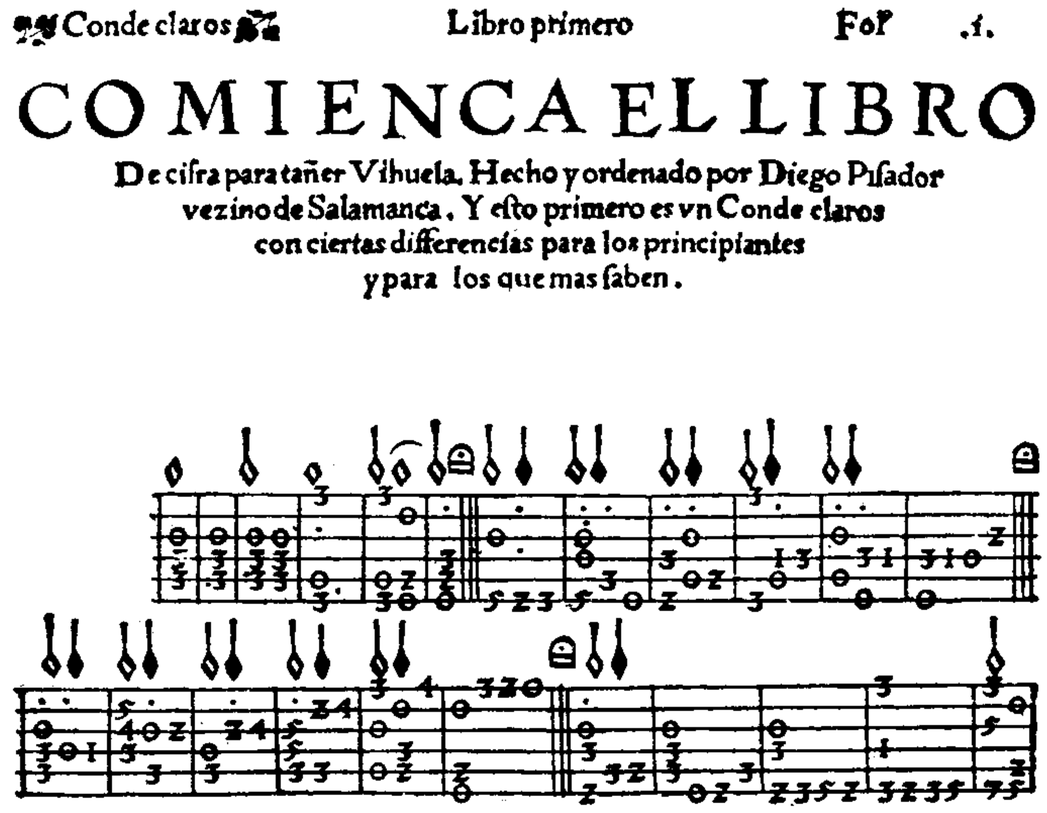
CHAPITRE IX.

L'ecriture pour guitare

a) *Ecriture ancienne.*

131 La musique pour guitare ainsi que celle concernant les autres instruments à vent, à touches ou à cordes pincées, s'écrivait anciennement en *chiffre* ou *tablature*, son objet étant de représenter l'exécution de la musique sur l'instrument.

Toutes les oeuvres écrites pour guitare par les auteurs du XVIème et XVIIème siècles sont écrites en cette notation. Suivant les investigations du comte de Morphy les premières tablatures furent imprimées à Venise au commencement du XVIème siècle par la maison Octaviano Petrucci (25).



(25) Conde de Morphy. "*Die Spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts*". Breitkopf. Leipzig 1902.
Lavoix. "*Histoire de la musique*". Paris. Pág. 123.

Ej. | Ex. | **77** Disposición de lo intervalos comprendidos en una octava sobre cuerdas inmediatas y alternas afinadas por cuarias.
Disposition des intervales compris dans une octave, sur des cordesimmediates ou alternatives acordeés par quartes.

UNISONO UNISSON	SEGUNDAS SECONDES	TERCERAS TIERCES	CUARTAS QUARTES	QUINTAS QUINTES	SEXTAS SIXTES	SEPTIMAS SEPTIÈMES	OCTAVA OCTAVE
RE - RE	Menor Mineure RE - MI♭	Disminuída Diminuée DO♯ - MI♭	Disminuída Diminuée DO♯ - FA	Menor Mineure SI - FA	Menor Mineure DO - LA♭	Disminuída Diminuée DO♯ - SI♭	SI - SI
	Mayor Majeure RE - MI♮	Menor Mineure DO♯ - MI♮	Menor Mineure DO♮ - FA	Mayor Majeure SI - FA♮	Mayor Majeure DO - LA♮	Menor Mineure DO♮ - SI♭	
	Aumentada Augmentée RE - MI♯	Mayor Majeure DO♯ - MI♯	Mayor Majeure DO - FA♯	Aumentada Augmentée SI♭ - FA♯	Aumentada Augmentée DO - LA♯	Mayor Majeure DO♮ - SI♮	

Ej. | Ex. | **78** Disposición de los intervalos comprendidos en una octava sobre las cuerdas tercera y segunda o tercera y prima.
Disposition des intervales compris dans une octave sur les troisième et deuxième cordes or troisième et première cordes.

UNISONO UNISSON	SEGUNDAS SECONDES	TERCERAS TIERCES	CUARTAS QUARTES	QUINTAS QUINTES	SEXTAS SIXTES	SEPTIMAS SEPTIÈMES	OCTAVA OCTAVE
SI - SI	Menor Mineure SI - DO	Disminuída Diminuée SI - RE♭	Disminuída Diminuée LA - RE♭	Menor Mineure SI - FA	Menor Mineure SI - SOL	Disminuída Diminuée LA - SOL♭	LA - LA
	Mayor Majeure DO - RE	Menor Mineure SI - RE♮	Menor Mineure LA - RE♮	Mayor Majeure SI - FA♯	Mayor Majeure SI - SOL♯	Mayor Majeure LA - SOL♮	
	Aumentada Augmentée DO - RE♯	Mayor Majeure SI - RE♯	Mayor Majeure LA - RE♯	Aumentada Augmentée SI♭ - FA♯	Aumentada Augmentée SI♭ - LA♭	Menor Mineure LA - SOL♯	

132 La tablatura para guitarra, *luth* o vihuela, consiste en un sistema de notación convencional, escrito sobre una pauta de tantas líneas horizontales como órdenes de cuerdas contiene el instrumento y sobre las cuales se indican por medio de números o letras, los trastes en que deberán pisarse las cuerdas para obtener las notas. Las figuras de valores rítmicos puestas encima de la pauta, representan la duración de cada nota o acorde escrito debajo de ellas; considerando como regla general, que el valor señalado para un acorde o nota, deberá prevalecer, mientras no aparezca otra figura encima de la pauta.

Según la época o el instrumento, país, género de música (*rasgueada o punteada*) y autor, varía la tablatura.

b) *Tablatura de la vihuela.*

133 Siendo la vihuela común de seis órdenes de cuerdas, la mayor parte de composiciones para éste instrumento están escritas sobre una pauta de seis líneas. Excepcionalmente se escribe sobre cinco o siete líneas cuando la composición es para vihuela de cinco o siete órdenes. La línea superior de dicha pauta representa la sexta cuerda y la inferior, la prima. Luis MILAN, contrariamente a los demás, invierte el orden representativo de las líneas, cifrando la prima en la línea superior y la sexta en la inferior (26). Los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y la cifra romana X, sirven para indicar respectivamente los diez trastes que contiene el instrumento. Un cero *0*, (con o sin una pequeña línea debajo) representa la cuerda al aire.

El tiempo se denominaba *perfecto* o *imperfecto* según fuese de medida binaria o ternaria (27). El primero, se indicaba por un círculo completo ○ y el segundo, por la mitad de un círculo (colocados en la pauta, al principio de cada obra.

Los valores están representados por los signos siguientes:

o breve, representa el valor de dos semibreves o sea de dos compases a dos o cuatro tiempos. En general, se les acompaña del rasgo ⌒ para indicar que la mitad de su valor pasa al compás siguiente.

◇ o semibreve, valiendo la mitad de la breve o sea, una redonda actual.

mínima, o blanca, cuyo valor equivale a la mitad de la semibreve o sea, dos tiempos.

(26) Luis MILAN. *Libro de música de vihuela de mano intitulado «El Maestro»*. Valencia 1535.

(27) H. RIEMANN. *Dictionnaire de musique*. Traduction du M. Georges Humbert. Paris, 1899. Tempus, pág. 819).

132 La tablature pour guitare, luth ou *vihuela* consiste en un système de notation conventionnelle écrite sur une portée d'autant de lignes horizontales que l'instrument contient de rangs de cordes, et sur lesquelles on indique, au moyen de chiffres ou de lettres, les touches ou doivent porter les doigts pour obtenir les notes. Les figures des valeurs rythmiques, semblables à celles d'aujourd' hui, placées sur la portée, représentent la durée de chaque note ou de l'accord écrits au dessous, en considérant d'une façon générale que les valeurs durent jusqu'à l'apparition d'une autre figure.

Suivant l'époque, le pays, ou le genre de musique (*rasgueado* ou *pincée* (*punteado*) ou l'auteur, la tablature change.

b) *Tablature de la vihuela.*

133 La *vihuela* courante ayant six rangs de cordes, la plupart de compositions qui lui sont destinées sont écrites sur une portée de six lignes. Si la vihuela a cinq ou sept rangs de cordes, les compositions sont écrites exceptionnellement sur cinq ou sept lignes. La ligne supérieure de la portée à six lignes représente la sixième corde et l'inférieure représente la première. Luis MILAN invertit l'ordre représentatif des lignes, chiffrant la première sur la ligne supérieure et la sixième sur la ligne inférieure (26). On se sert de chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et du chiffre romaine X pour indiquer respectivement les dix touches de l'instrument. Un zero *0* avec ou sans un trait au-dessous, représente la corde à vide.

On designait du nom *parfaite* la mesure binaire, et *imparfaite* la mesure ternaire (27). La première était répresentée par un cercle complet ○ et la deuxième par un demi-cercle (placés sur la portée au commencement de chaque oeuvre.

Les valeurs ou durées sont représentés par les signes suivants.

ou brève a la valeur de deux semibrèves soit la valeur de deux mesures à quatre ou à deux temps. En général on l'indique par une courbe ⌒ tracée au-dessus, signifiant que la moitié de sa valeur passe à la mesure suivante.

◇ ou semi-brève valant la moitié de la brève soit une ronde actuelle.

ou blanche actuelle valant la moitié de la semi-brève a une valeur de deux temps.

(26) Luis MILAN. "*Libro de música de vihuela de mano intitulado*" *«El Maestro»*. Valencia 1535.

(27) Voir H. RIEMANN. *Dictionnaire de musique*. Traduction de Georges HUMBERT, Paris 1899. Tempus, pág. 819.

seminima, o negra que vale la mitad de una blanca o sea, un solo tiempo.

corchea; vale la mitad de un tiempo o sea, la mitad de una negra. (28)

Los movimientos están indicados al principio de cada obra por los signos siguientes:

significa *deprisa.*

» *menos deprisa.*

» *despacio.*

» también *deprisa.*

» también *despacio.*

La medida tiene diferentes indicaciones. Una

C al principio de la obra, indica el compás a cuatro partes.

¢ el compás a dos. Un **3**, indica la medida del compás a tres partes. La disposición de números expresa que entran tres semibreves en cada compás. La disposición $\frac{3}{9}$ equivale a nueve negras por compás. Los números $\frac{3}{2}$ indican tres blancas por compás y los números $\frac{6}{4}$ seis negras dentro de un compás también.

Los puntitos que se encuentran en línea vertical entre los números o debajo de las figuras que corresponden a éstos, significan que dichos números o notas deben ser dados simultáneamente.

El signo indica repetición.

En las obras para canto y vihuela, unos escriben la melodía en notación corriente sobre un pentágrama separado, cuyos compases se corresponden verticalmente con los de la tablatura para el instrumento (29). Otros, suprimiendo dicho pentágrama, indican con tinta colorada en la misma pauta de la tablatura, las cifras representativas de las notas del canto (30).

c) *Tablatura de guitarra (Fig. 32).*

134 La tablatura que se empleaba para guitarra de cuatro órdenes, se escribía sobre una pauta de cuatro líneas horizontales. Adrien Le Roy, guitarrista francés (1551), indicaba los trastes por letras minúsculas colocadas como en muchas tablaturas inglesas y alemanas, en el espacio que se forma entre dichas líneas (31) (Ej. 79). Los vihuelistas españoles Mudarra, Fuenllana y Valderrábano,

(28) (H. Riemann. Op. cit. Notation proportionnelle. Pág. 647).
(29) Diego Pisador. *Libro de música de vihuela.* Salamanca 1552.
(30) Luis Milan. Obra citada.
(31) Adrien Le Roy. *Premier livre de tablature de guiterre.* París 1551.

ou noire a la valeur d'un temps soit la moitié d'une blanche.

ou croche a la valeur d'un demi-temps, soit la moitié d'une noire (28).

Les mouvements sont indiqués par les signes suivants au commencement de chaque oeuvre.

Signifie *vite.*

Signifie *moins vite.*

Signifie *lentement.*

Signifie *vite.*

Signifie *lentement.*

Un signe différent correspond à la valeur de chaque mesure.

C placé au commencement de l'oeuvre indique une mesure à quatre temps.

¢ une mesure à deux temps.

3 une mesure à trois temps indique trois rondes pour chaque mesure.

$\frac{3}{9}$ neuf noires pour chaque mesure.

$\frac{3}{2}$ trois blanches pour chaque mesure.

$\frac{6}{4}$ six noires pour chaque mesure.

Les points placés verticalement entre les chiffres ou au-dessous des signes correspondants, indiquent que ces chiffres seront émis simultanément.

Le signe signifie répétition.

Parmi les auteurs de chant et de vihuela, quelques-uns écrivent la mélodie en notation courante sur une portée dont les mesures correspondent verticalment aux mesures de la portée pour l'instrument et placée parallélement au-dessus de la tablature; (29) d'autres suppriment la portée mais indiquent à l'encre rouge sur la même tablature, les chiffres représentatives des notes du chant (30).

Pavane "Si je me'nuois" Adrien Le Roy

Ej. Ex. 79

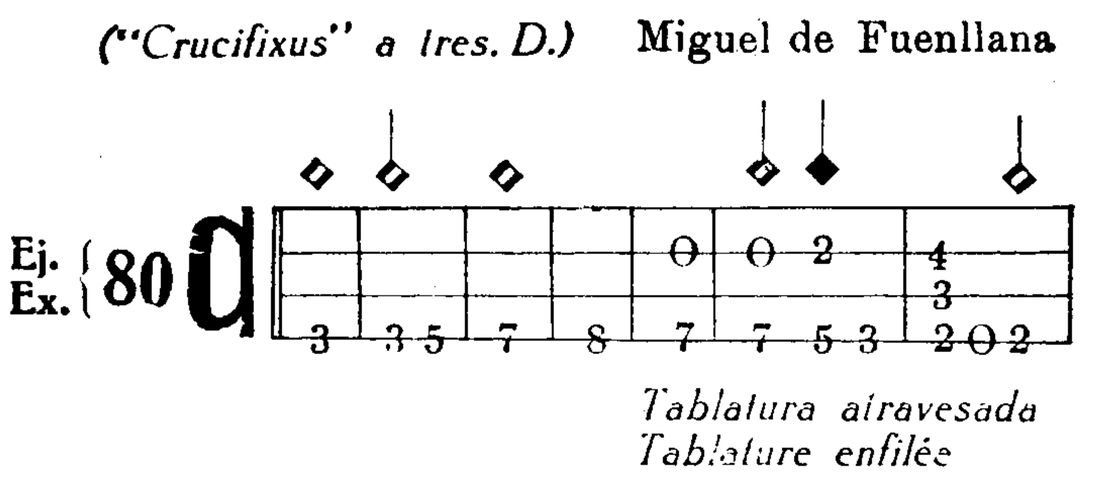
Tablatura interlineal
Tablature interlineaire

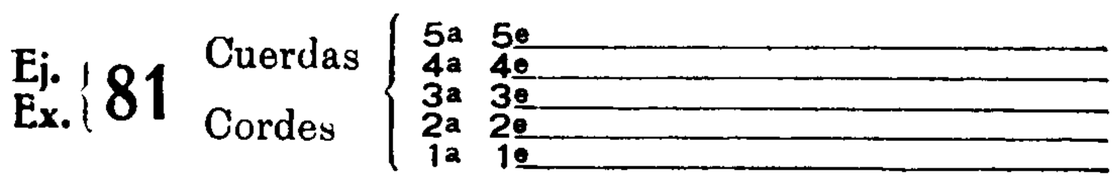
(28) H. Riemann. Op. cit. Notation proportionnelle. Pár. 647.
(29) Diego Pisador. "*Libro de música para vihuela*". Salamanca 1552.
(30) Luis Milan. Obra citada.

en las obras que escribieron para guitarra de cuatro y cinco órdenes, designaban las notas, como en la vihuela, por números cruzando las líneas (32). Estos dos géneros de escritura eran llamados en Francia «Tablature Interlineaire» (Tablatura Interlineal) (Ej. 79) y «Tablature Enfilée» (Tablatura Atravesada) (Ej. 80) (33).

Algunas de las tablaturas de guitarra aparecen con las líneas dispuestas en el mismo orden que presenta el instrumento en manos del artista, o sea (Ej. 81) mientras en otras, el orden está invertido; las líneas altas representan las cuerdas agudas y las bajas las de sonidos graves, o sea (Ej. 82).

Las tablaturas española e italiana, contrariamente a la francesa, consideran la línea inferior como la cuerda más aguda, o sea la prima (*cantino* en italiano) y la línea superior, como la más grave. Para indicar los trastes empleaban la numeración corriente: el 0 significaba la cuerda al aire; el número 1, el primer traste; el 2, el segundo; el 3, el tercero y asi sucesivamente. La tablatura francesa empleaba letras minúsculas en vez de números: la *a*,





(32) Alonso MUDARRA. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla, 1546.
M. de FUENLLANA. *Libro de música para vihuela titulado Orphénica Lyra*. Sevilla, 1554.
E. de VALDERRABANO. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid 1547.

(33) Michel BRENET. *Dictionnaire pratique et historique de la musique*. Paris, 1926.

Fig. 32.

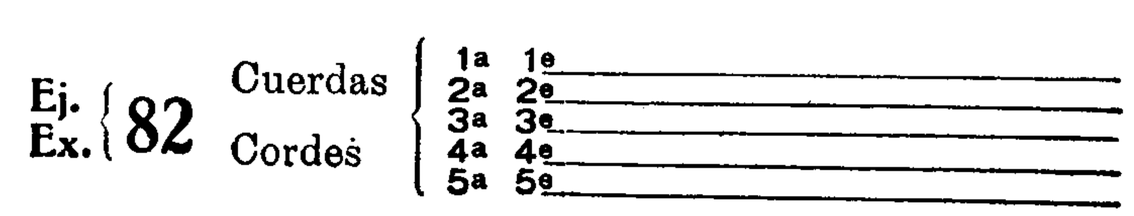
Lámina del libro de Pablo Minguet é Irol «Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte en la guitarra, clavicordio, órgano, harpa, cythara o cualquier otro instrumento».

Gravure du livre de Pablo Minguet é Irol «Règles et conseils pour accompagner sur la partie avec la guitare, clavecin, orgue, harpe, cythare ou n'importe quel instrument.

c) *Tablature de guitare* (*Fig. 32*).

134 Celle que l'on employait pour la guitare de quatre rangs était écrite sur une portée de quatre lignes horizontales. Adrien LE ROY, guitariste français (1551), indiquait les touches par des lettres minuscules placées dans les espaces compris entre les lignes (Ex. 79) (31), à la manière des tablatures anglaises et allemandes. Les vihuelistes espagnols. MUDARRA, FUENLLANA, et VALDERRABANO, qui écrivirent pour des guitares de quatre et de cinq rangs de cordes, désignaient les notes commes pour la *vihuela* avec des chiffres croisant les lignes (32). Ces deux genres d'écriture étaient appelés en France «tablature interlinéaire» et «tablature enfilée» (Ex. 80) (33).

Sur quelques tablatures de guitare les lignes sont traitées dans la disposition même presentée par l'instrument aux mains de l'artiste; soit (Ex. 81) tandis que d'autres altèrent l'ordre, représentant sur les lignes inférieures les sons graves, et sur les lignes supérieures les sons aigus (Ex. 82).

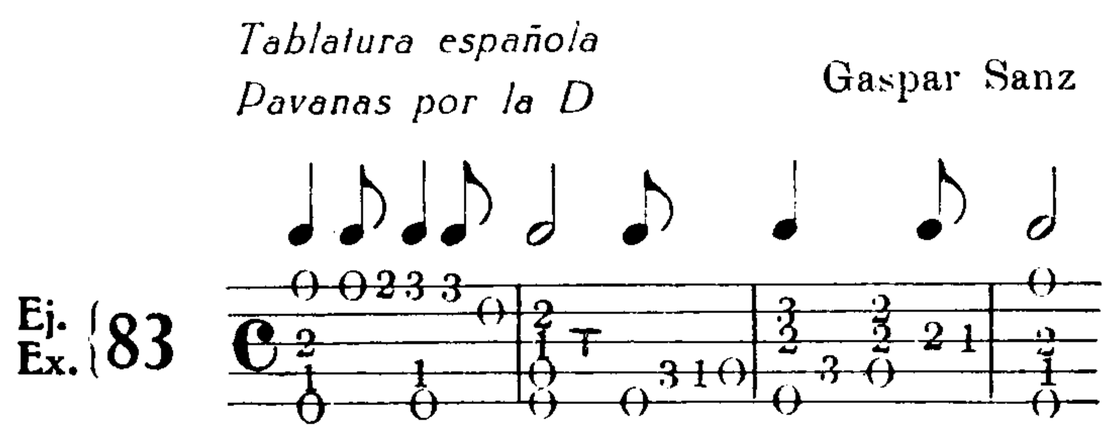


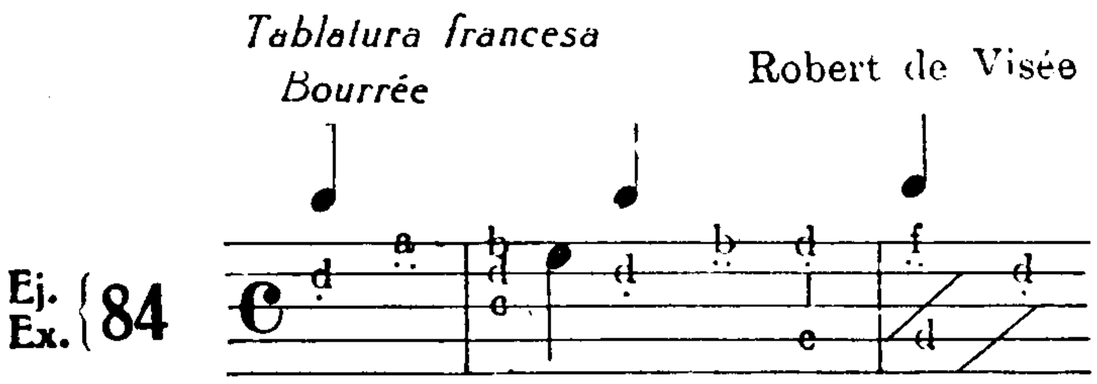
(31) Adrien LE ROY. "*Premier livre de tablature de guiterre*". Paris 1551.

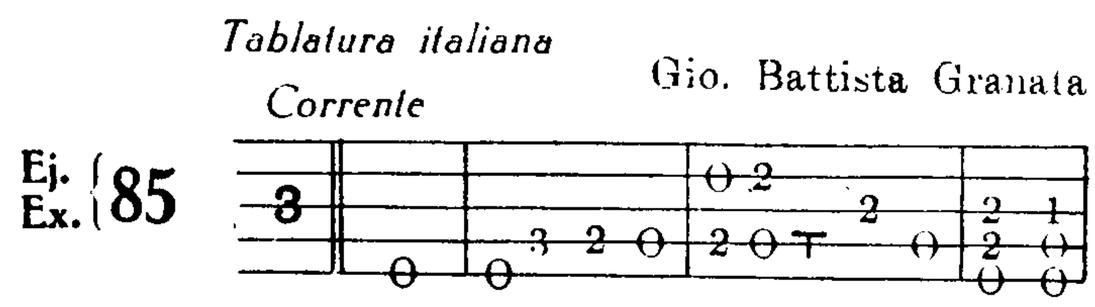
(32) Alonso MUDARRA. "*Tres libros de música en cifra para vihuela*". Sevilla 1546.
M. de FUENLLANA. "*Libro de música para vihuela titulado Orphénica Lyra*". Sevilla 1554.
E. de VALDERRABANO. "*Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*". Valladolid 1547.

(33) Michel BRENET. "*Dictionnaire pratique et historique de la musique*". Paris 1926.

representaba la cuerda al aire; la *b*, el primer traste; la *c*, el segundo; la *d*, el tercero y las letras siguientes, los trastes correlativos. (Ejs. 83, 84 y 85).







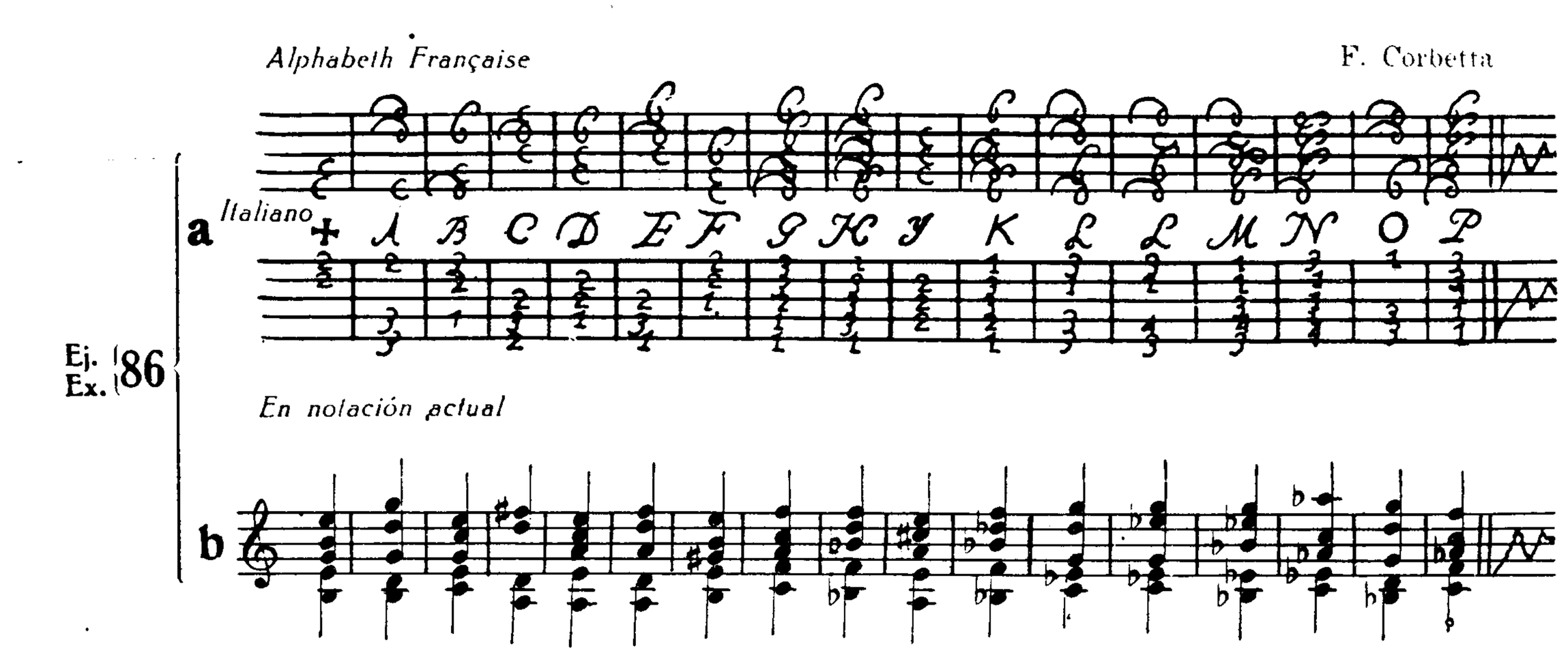
135 Los maestros del siglo XVII, para designar los acordes mayores y menores que podían hacerse sobre todas las cuerdas a la vez, se servían de un *Alfabeto* o *Abecedario* por medio de cuyas letras, representaban la posición de los dedos sobre las cuerdas y trastes que cada acorde exigía; (Ej. 86ª) cuya equivalencia en notación moderna es: (Ej. 86ᵇ).

Les tablatures espagnole et italienne, contrairement à la française considéraient la ligne inférieure comme représentant la corde la plus aiguë et la ligne supérieure comme la plus grave. Elles employaient la numération courante pour indiquer les touches: la O indiquait la corde à vide, le numéro 1 la première touche, le 2 la deuxième, le 3 la troisième et ainsi de suite. La tablature française se servait de lettres minuscules au lieu de chiffres; c'est ainsi que l'*a* répresentait la corde à vide, le *b* la primière touche, le *c* la deuxième, le *d* la troisième et les lettres suivantes, les touches correlatives. (Exs. 83, 84 y 85).

135 Les maîtres du XVIIème siècle pour désigner les accords majeurs et mineurs pouvant se faire sur toutes les cordes à la fois, employaient un *alphabet* dont les letres indiquaient la position des doigts sur les cordes et les touches dans chaque arrangement (Ex. 86ª) dont l'équivalence en notation moderne est (Ex. 86ᵇ).

Ce système, qui était généralement employé pour des simples accompagnements rasgueados (à accord rabattu) permettait de lire et d'apprendre facilement les arrangements ou accords nécéssaires à l'accompagnement de simples mélodies et danses populaires. Le docteur CARLES y AMAT utilisant ce procédé créait en 1586 un système ingénieux pour moduler et accompagner (34).

136 MONTESARDO, ainsi que les guitaristes italiens de son époque et Gaspar SANZ synthétisent en une seule ligne horizontale les cinq rangs de cordes. Une majuscule de l'alphabet établi indique les cordes et les touches où les doigts de la main gauche doivent être placés, et des petits traits



Este sistema que era generalmente empleado para simples acompañamientos arpegiados, permitía leer y aprender fácilmente las posiciones o acordes que eran necesarios para acompañar melodías sencillas verticaux dans la division de chaque mesure les coups (rasgueado) à frapper. Si le trait est au

(34) J. CARLES y AMAT. Obra citada.

y danzas populares. Valiéndose de este procedimiento, AMAT, daba en 1586, una clave ingeniosa para modular y acompañar (34).

136 MONTESARDO, como los guitarristas italianos de su época y Gaspar SANZ, sintetizan por una sola línea horizontal los cinco órdenes de cuerdas. Una letra mayúscula del alfabeto establecido, indica sobre cuales cuerdas y trastes hay que colocar los dedos de la mano izquierda y unas pequeñas líneas verticales dentro de la división de cada compás, los *golpes* (acordes de *rasgueado seco*) que hay que dar. Si la pequeña línea aparece en dirección hacia arriba de la horizontal, el rasgueo deberá hacerse en dirección de la prima a los bordones y si está en dirección hacia abajo, de los bordones a la prima; (Ej. 87ª) que en notación moderna, resulta (Ej. 87ᵇ). Al principio de la línea, un número par o impar indica si la medida deberá ser binaria o ternaria. Para más fácil comprensión, algunos autores como AMAT y SANZ, incluyen un cuadro de figuras representando las posiciones de los dedos sobre las cuerdas y trastes que corresponden a cada acorde, y la letra del alfabeto con que se representan. Los dedos que no intervienen en la posición, llevan un anillo dibujado a su alrededor (Fig. 33).

137 En la tablatura de guitarra del siglo XVII, aparecen por primera vez, los signos representativos de los recursos instrumentales con que se adorna la música de aquel tiempo; recursos que los vihuelistas y guitarristas del siglo anterior, desconocían o dejaban de indicar en sus composiciones. Son signos que variando de forma, disposición y nombre según la tablatura o el autor, corresponden a las *cejas*, *apoyaturas*, o a los *mordentes*, *trinos*,

(34) J. CARLES y AMAT. Obra citada.

dessus de l'horizontale, le rasgueado devra se faire de la chanterelle aux bourdons; s'il est au dessous de l'horizontale, le rasgueado ira des bourdons à la chanterelle. (Ex. 87ª) ce qui est representé en notation moderne par (Ex. 87ᵇ). Un numero pair ou impair au commencement de la ligne indique si la mesure doit être binaire ou ternaire. Quelques auteurs, tels AMAT et SANZ ajoutent pour plus de clarté un tableau des figures dans lesquelles sont dessinés les arrangements des doigts sur les cordes et les touches relatives à chaque accord, et les lettres de l'alphabet qui les représentent. Les doigts qui n'interviennent pas dans la disposition sont encerclés d'un anneau. (fig. 33).

137 On voit paraître au XVIIème siècle pour la première fois sur la tablature pour guitare, les signes représentatifs des ressources instrumentales qui ornent la musique d'alors, et que les guitaristes ou vihuelistes du siècle antérieur ne connaissaient ou n'indiquaient pas dans leurs compositions. Ce sont des signes qui sous forme, disposition et nom différents suivant la tablature ou l'auteur, correspondent aux barrés, appoggiatures, mordants, trilles, coulés, arpèges, vibrato et rasgueado (accords rabattus) usités de nos jours. (§ Chap. XV).

138 La dernière des oeuvres connues écrites en tablature est celle de Santiago de MURCIA: «Pasacailles et oeuvres pour guitare dans tous les tons naturels et accidentels.» L'exemplaire manuscrit que noux reproduisons (Fig. 34) est de 1732; il se trouve à la Bibliothèque du British Museum de Londres.

Les oeuvres de cette époque-là étant du plus grand intérêt historique musical, instrumental et artistique, nous en ferons par la suite l'objet d'une dissertation plus étendue.

ligados, arpegios, vibratos y *rasgueados* de hoy, (§ Cap. XV).

138 La última de las obras escritas en tablatura que se conoce, es la de Santiago de MURCIA, titulada

d) *Ecriture moderne.*

139 Bien que dans les livres de tablature de Gaspar SANZ et Robert de VISÉE publiés à la fin du XVIIème siècle paraîssent déjà les premiers traits de no-

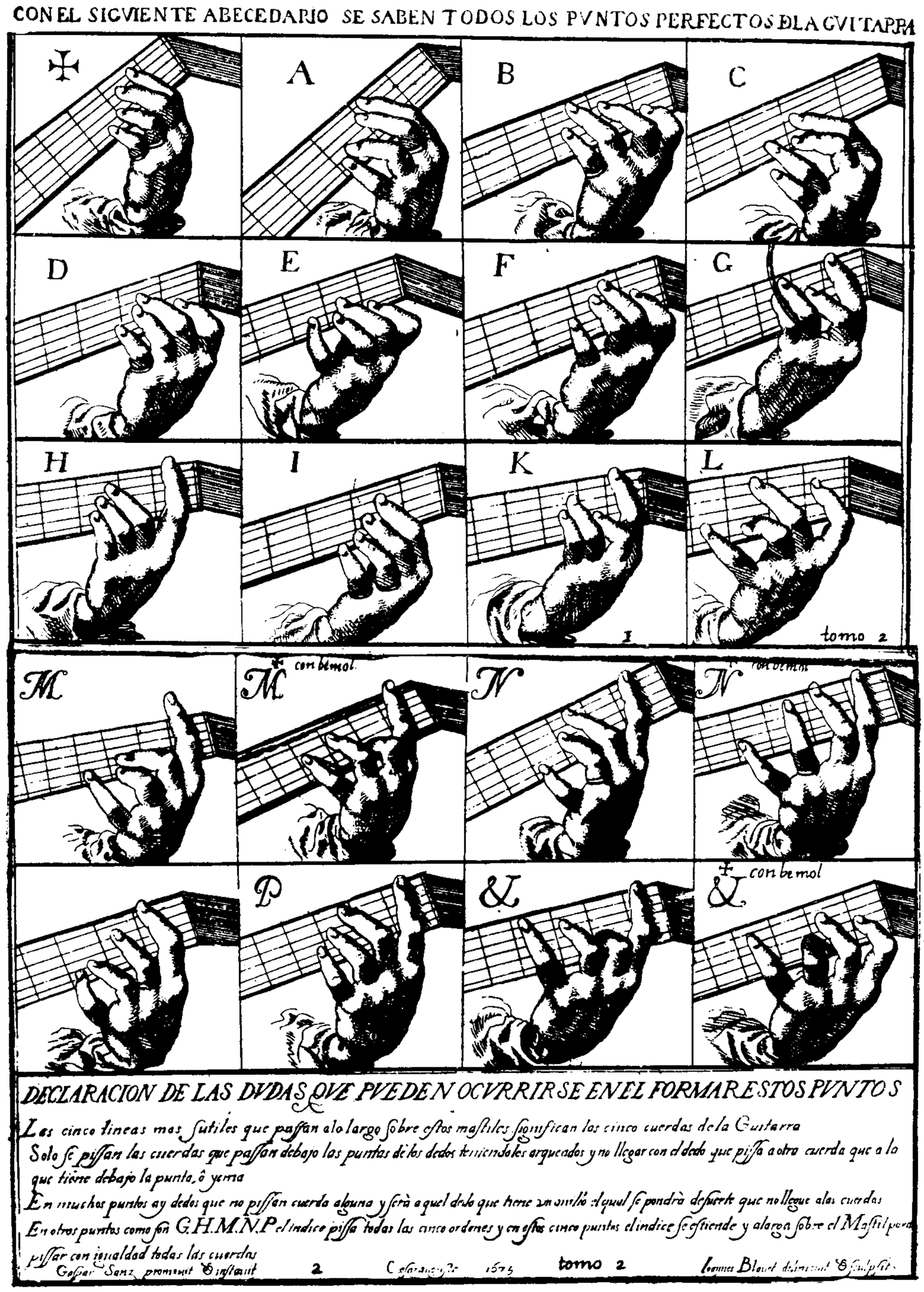


Fig. 33.
Cuadro de las posiciones de los dedos sobre el diapasón.
Tableau des arrangements des doigts sur la plaque de touches pour composer les accords de l'Alphabet.
Gravure dans l'oeuvre de Gaspar Sanz «Instruction de musique sur la guitare espagnole et méthode depuis ses premiers rudiments jusqu'à pouvoir la jouer avec dextérité.

Passa-calles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales. El ejemplar manuscrito cuya portada reproducimos (Fig. 34) data de 1732 y se encuentra en la Biblioteca del British Museum de Londres.

Como las obras de esa época, son, desde el punto de vista histórico, musical, instrumental y artístico, del mayor interés, trataremos de ellas más adelante, con la debida extensión.

tation moderne, celle-ci n'est acceptée définitivement comme écriture générale d'oeuvres pour guitare qu'au XVIIIème siècle.

Le plus ancien exemplaire à l'appui de notre thèse est une oeuvre du Pére BASILIO reproduite par Rafael Mitjana dans *La Musique en Espagne* (35).

(35) R. MITJANA. «*La Musique en Espagne*». *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Première partie. Espagne et Portugal. Paris 1920, pág. 2192. Exemple XV).

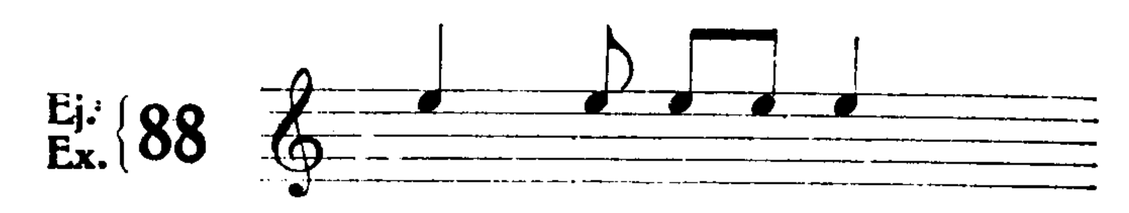
d) *Escritura moderna.*

139 Aunque en los libros de tablatura de Gaspar SANZ y Robert de VISÉE publicados a fines del siglo XVII aparecen ya los primeros trazos de notación moderna, hasta el siglo XVIII no se adopta definitivamente esta notación para la escritura general de obras para guitarra.

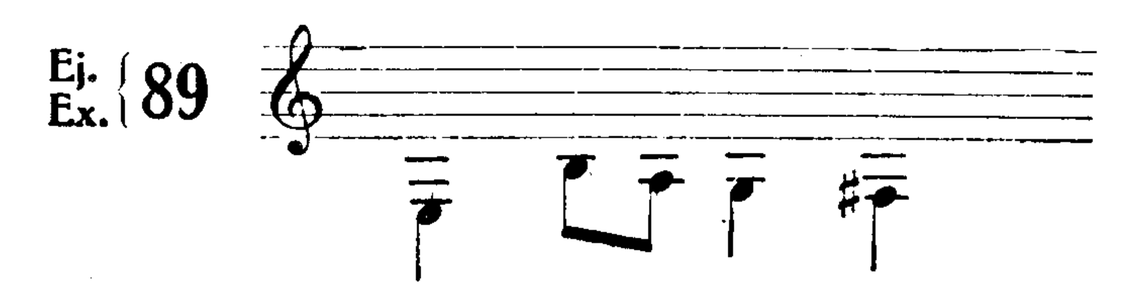
El ejemplar más antiguo que nos sirve de comprobación es la reproducción de una obra del padre BASILIO que aparece en *La música en España* de Rafael MITJANA (35).

El Padre BASILIO, como los guitarristas posteriores hasta la actualidad, escriben sobre un solo pentágrama en clave de SOL y distribuyen las voces dando diferente dirección a las colitas de las notas que les corresponden; es decir, que las que pertenecen a la voz aguda llevan la colita hacia arriba y a la derecha (Ej. 88); las de los bajos, hacia abajo y a la izquierda (Ej. 89); y las intermedias uniéndolas a una de las dos voces extremas si son simultáneas (Ej. 90) o destacándolas particularmente por una colita de distinta disposición, si son de valores diferentes (Ej. 91).

Le Père BASILIO, ainsi du reste que les guitaristes qui se sont succédés après lui jusqu'à nos jours écrivirent sur une seule portée en clef de SOL. Ils indiquèrent les voix en imprimant aux queues des notes qui les représentent, des directions diverses; pour les voix aiguës les queues sont dirigées en haut et à droite (Ex. 88); pour les basses en



bas et à gauche (Ex. 89); pour les intermédiaires



on les unit à l'une de deux voix extrêmes si elles sont simultanées (Ex. 90) ou les détachant par

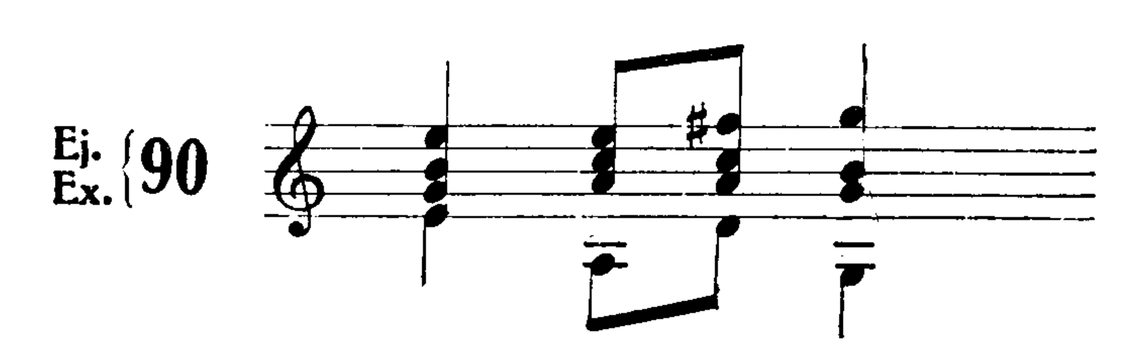


Fig. 34.

Portada del libro de Santiago de Murcia. «Passa-calles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y acidentales».
Frontispice du livre de Santiago de Murcia «Passacailles et oeuvres de guitare pour tous les tons naturels et accidentels.

(35) R. MITJANA. *La Musique en Espagne. Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Première Partie. Espagne et Portugal. París 1920, pág. 2192. Exemple XV).

140 La música actual se escribe a una, dos, tres o cuatro voces. Estas pueden ser reforzadas en ciertos casos por acordes de cinco y seis notas. La tesitura real que representan las figuras es de una octava inferior a la que aparece escrita (§ 91).

141 Como todas las notas, salvo las que no tienen equísonos, pueden ser dadas sobre distintas cuerdas, la comodidad de la ejecución o la conveniencia de un contraste en el timbre, hacen que la nota que podría darse en una cuerda sea preferible obtenerla en otra. En este caso, la cuerda con la que debe darse, se indica por un número encerrado dentro de un pequeño círculo o paréntesis, a la derecha de la nota escrita.

142 Los números (1), (2), (3), (4), (5), (6) a la derecha y debajo de las notas, indican las cuerdas prima, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta respectivamente. Las que no tienen a su derecha numeración alguna, deben pisarse en el traste más próximo a la cejuela en que pueden producirse. Un 0 colocado a la izquierda de una nota o dentro de un círculo o paréntesis a su derechá, indica siempre que dicha nota deberá ser pulsada al aire.

143 Aunque muchos autores designan los trastes por medio de números árabes, nosotros, (sin atribuirnos la innovación), adoptaremos las cifras romanas para evitar toda confusión posible con los que se refieren a los dedos de la mano izquierda.

144 Los dedos índice, medio, anular y meñique de dicha mano, se indican por los números 1, 2, 3 y 4 respectivamente.

145 Los dedos pulgar, índice, medio y anular de la mano derecha, se designan por las iniciales minúsculas de su nombre; así, *p*-pulgar; *i*-índice; *m*-medio; *a*-anular. El dedo meñique, excepcionalmente usado en casos determinados, lo indicaremos con una *e* inicial de dedo *extremo*.

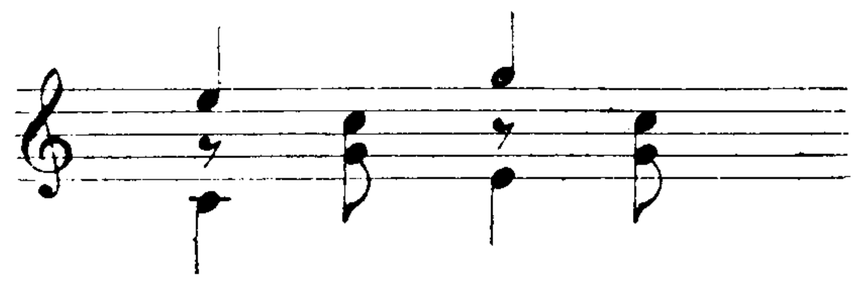
En algunas ediciones antiguas, y aun en muchas obras modernas de diferentes países, el pulgar está indicado por una pequeña cruz (+) o (×), el índice por un punto (.), el medio por dos puntos (. .) o (:) y el anular por tres (. . .) o (. ˙ .)

146 La **C** en ediciones españolas y **B** en ediciones francesas, indican igualmente la «Ceja» (Barré). Nosotros empleamos además la ₵ y ß (media-ceja) y la **c** y **b** (cejilla). El signo de Ceja va siempre seguido del número o cifra que indica el traste en el cual hay que aplicarla; asi **C** 7° o **C** VII (**B** 7° o **B** VII), ₵ 5° o ₵ V, (ß 5° o ß V), **c** 2° o **c** II, (**b** 2° o **b** II), habrá que interpretarlo como *Ceja en el séptimo traste, media Ceja en el quinto y Cejilla en el segundo* respectivamente.

147 Los elementos expresivos de que dispone el guitarrista, además de la variedad de pulsación en la

une petite queue dans une lautre direction lorsqu'elles ont des valeurs différentes (Ex. 91).

Ej. Ex. 91



140 La musique actuelle s'écrit à une, deux, trois ou quatre voix. Ces voix peuvent être renforcées en certains cas par des accords de cinq et de six notes. La tessiture réelle représentée par des figures est supérieure d'une octave à celle qui est écrite (§ 91).

141 Toutes les notes, à l'exception de celles qui n'ont pas d'équisons, pouvant être émises par des cordes différentes, la commodité de l'exécution ou la recherche d'un contraste dans le timbre permettent d'utiliser une autre corde que celle qui devrait émettre la note. L'on indiquera alors par un numéro inscrit dans un petit cercle ou dans une parenthèse à droite de la note écrite, la corde qui doit l'émettre.

142 Les numeros (1), (2), (3), (4), (5), (6) à droite et au dessous des notes indiquent respectivement les cordes première, deuxième, troisième, quatrième, cinquième et sixième. Les notes qui n'ont pas de numéro à leur droite doivent être appuyées sur la touche correspondante, mais le plus près du sillet. Un 0 placé à gauche d'une note ou le même enfermé dans un cercle ou une parenthèse à droite de la note, indiquera toujours que cette note doit être émise par la corde à vide.

143 Quoique plusieurs auteurs désignent les touches par des chiffres arabes nous (sans nous attribuer cette innovation) adopterons les chiffres romains afin d'éviter toute confusion avec les chiffres qui correspondent aux doigts de la main gauche.

144 En effet les doigts index, majeur, annulaire et auriculaire de cette main sont indiqués par les numeros 1, 2, 3 et 4 respectivement.

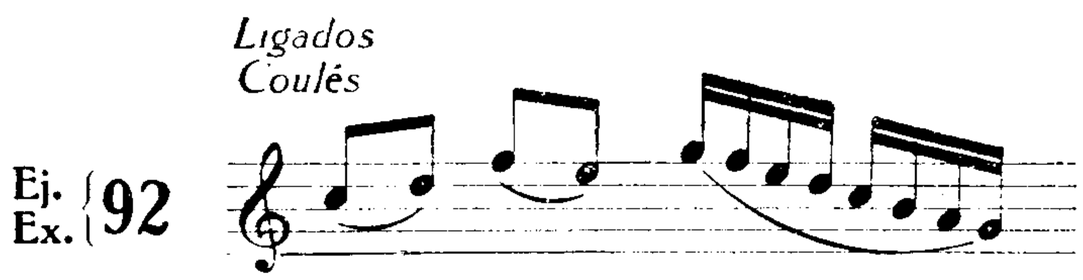
145 Les doigts pouce, index, majeur et annulaire de la main droite sont designés par les initiales minuscules de leurs nom; ainsi *p* = pouce, *i* = index, *m* = majeur, *a* = annulaire. Nous indiquerons l'auriculaire employé exceptionnellement dans des cas déterminés, par la lettre *e* initiale du mot extrême (doigt extrême).

Dans quelques éditions anciennes et même modernes parues dans des pays différents le pouce est indiqué par une petite croix + ou ×, l'index par un point (.), le medius par deux points (. .) ou (:), et l'annulaire par trois points (. . .) ou (. ˙ .)

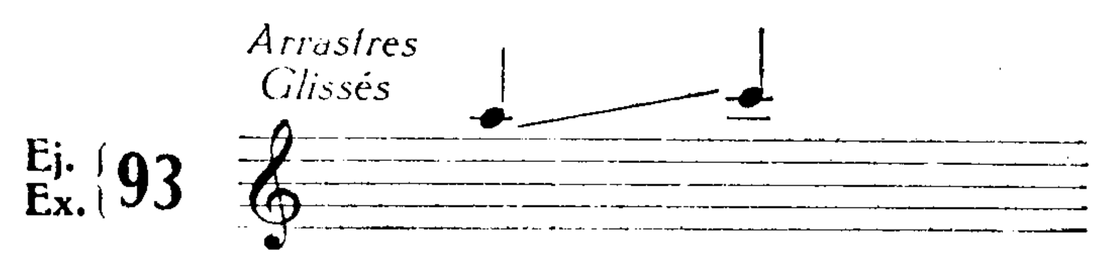
146 Le **C** des éditions espagnoles et le **B** des éditions françaises indiquent respectivement les synonymes *ceja* et *barré*. Nous emploierons aussi le ₵ et le ß (demi barré) et le **c** et **b** (petit barré). Le signe

mano derecha, son: el *ligado*, el *arrastre*, el *portamento* y el *vibrato*, que corresponden a la mano izquierda.

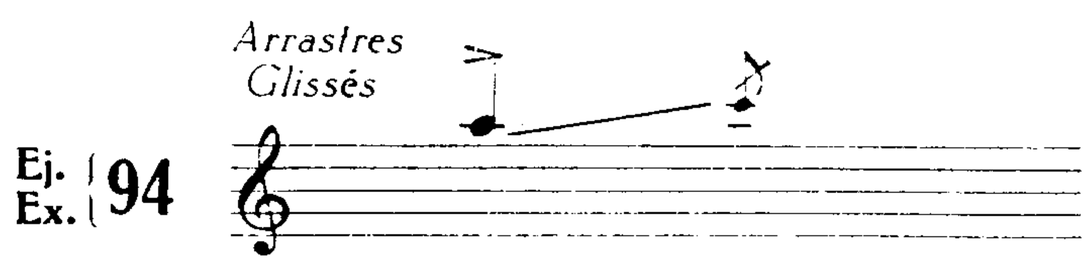
148 El *ligado* se indica por una curva abarcando las dos o más notas que deben ser ligadas (Ej. 92).



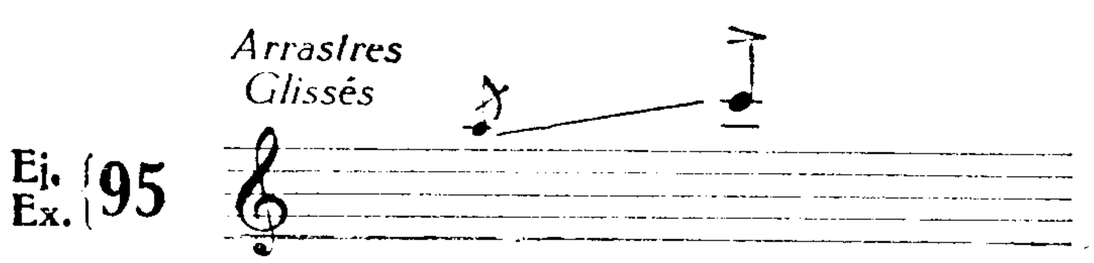
149 El *arrastre*, por una línea recta entre la nota de partida y la nota terminal (Ej. 93). *En los casos*



en que la segunda nota sea de adorno, deberá acentuarse la nota de partida; (Ej. 94). *Si al contrario*



la nota de adorno precede a la nota real, el acento caerá sobre ésta última; (Ej. 95). Para los efectos



de la expresión, el arrastre viene a ser un ligado hecho por un mismo dedo. Por esta razón, *solamente se pulsa la primera nota.* Para los casos en que la segunda nota tenga que ser también pulsada, se antepone a ésta una nota de adorno igual a la misma (Ej. 96). Sin embargo, para mayor claridad en la escritura, sería conveniente evitar dicha nota de adorno indicando simplemente el dedo de la mano derecha que debe pulsar la segunda nota del arrastre, cuando sea necesario (Ej. 97).

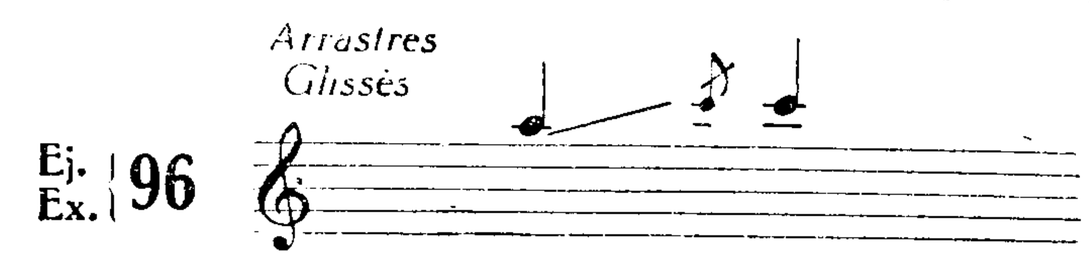
150 El *portamento*, generalmente escrito como el ligado corriente, lo indicaremos con una línea mixta, por componerse de arrastre en su movimiento de partida y de ligado, en el de su terminación. El *portamento ascendente* lo escribiremos (Ej. 98) y el *descendente* (Ej. 99). Los autores de música para guitarra en general, lo indican con una línea recta como el arrastre o con una línea curva como el ligado.

B du barré est toujours suivi du chiffre indiquant la touche où il doit se faire, par exemple: **B 7** ou **B** VII, **B** 5° ou **B** V, **b** 2° ou **b** 2° doivent être interprétés *barré á la septième touche, demi-barré á la cinquième* et *petit barré à la deuxième.*

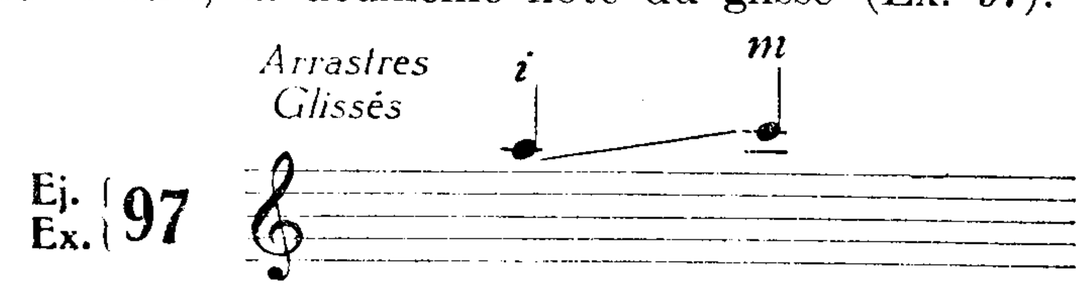
147 Les élements expressifs dont le guitariste dispose en dehors des nuances tactiles de la main droite sont: le *coulé*, le *glissé*, (arrastre) le *port de voix*, (portamento) et le *vibrato* exécutés par la main gauche.

148 Le *coulé* est indiqué par une courbe embrassant les deux notes ou plus qui doivent être liées (Ex. 92).

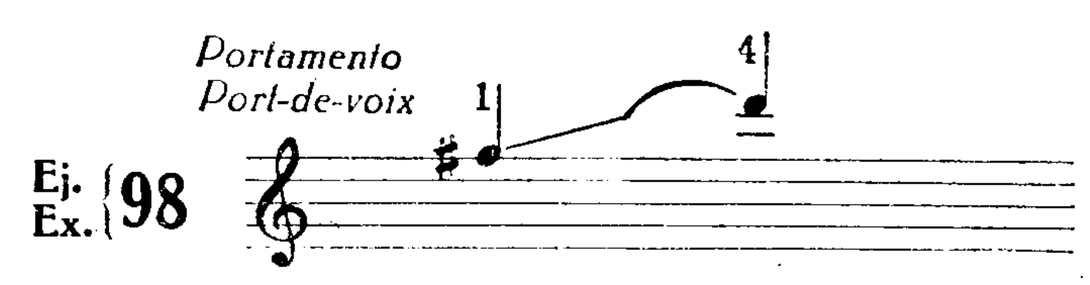
149 Le *glissé* est indiqué par une ligne droite entre la note de départ et la note finale. (Ex. 93). *Si cette dernière est une note d'agrément, on doit accentuer la note de départ* (Ex. 94). *Si par contre la note d'agrément précède la note réelle, cette dernière sera accentuée* (Ex. 95). Pour les effets d'expression le glissé est en somme un coulé fait par le même doigt; c'est seulement pour cette raison que la première note est pincée. Si la deuxième note devait être aussi pincée on la fait précéder par une note d'agrément égale (Ex. 96). Néanmoins pour ne pas trop



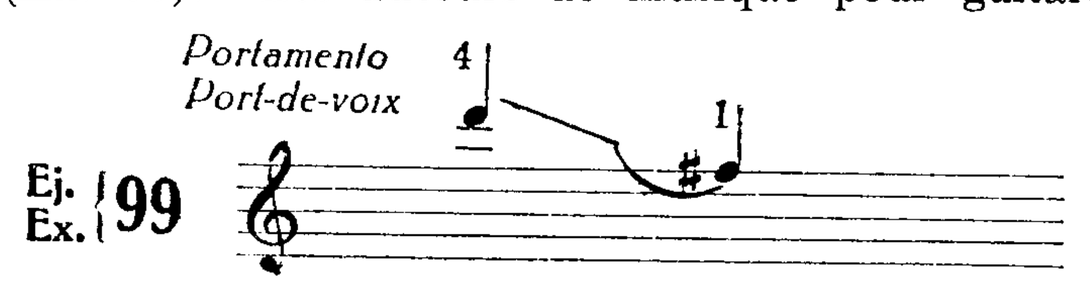
surcharger l'écriture, il conviendrait d'éliminer cette note d'agrément, indiquant tout simplement le doigt de la main droite qui doit pincer, quand il le faudra, la deuxième note du glissé (Ex. 97).



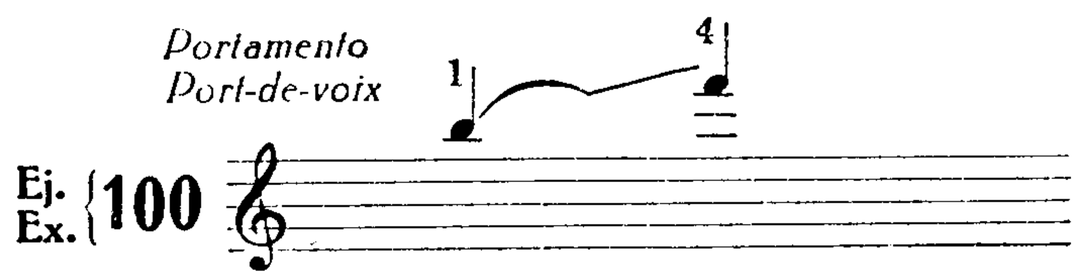
150 Nous indiquerons le *port de voix* ou *portamento* généralement designé comme le *coulé* par une ligne mixte, étant composé effectivement d'un glissé dans son mouvement de départ, et d'un coulé dans son mouvement final. Nous indiquerons le *port de voix ascendant* par (Ex. 98) et le *descendant* par



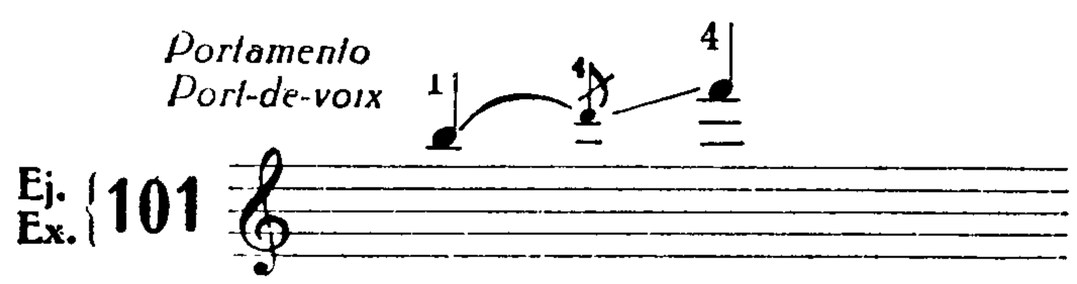
(Ex. 99). Les auteurs de musique pour guitare



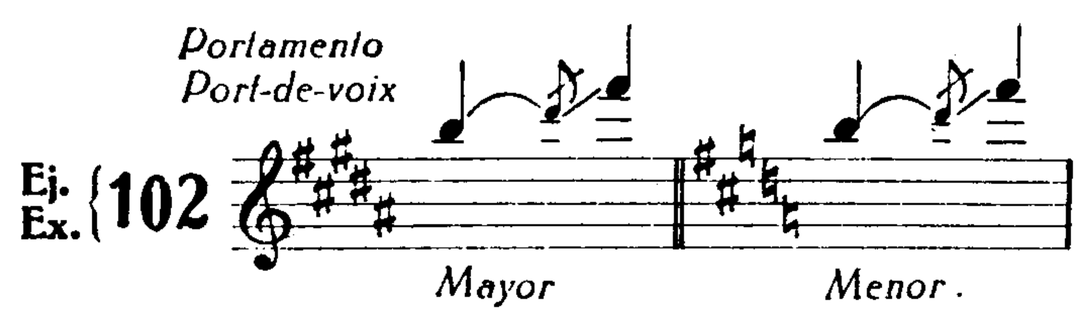
151 Para ciertos efectos de expresión puede ser a veces necesario invertir los movimientos del portamento iniciándolo como ligado y terminándolo como arrastre. En este caso, lo indicaremos, invirtiendo el signo del portamento; (Ej. 100) equi-



valente de (Ej. 101) Generalmente la nota en la



cual termina el ligado y empieza el arrastre, es la tercera (mayor o menor, según la tonalidad del pasaje), anterior de la nota terminal; (Ej. 102).



En casos excepcionales indicaremos dicha nota encima del signo de portamento en esta forma: (Ej. 103).

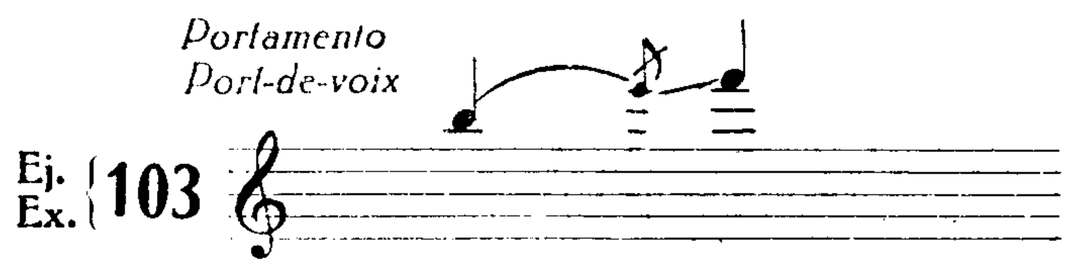
152 El *vibrato*, siendo discrecional, no se indica.

153 Los *harmónicos* se indican de diferentes maneras. Algunos autores escriben la nota representativa del sonido, expresando encima o debajo, el traste y cuerda en que deberá obtenerse. Otros escriben la nota de la cuerda al aire en la cual debe producirse el harmónico, indicando encima o debajo, la abreviación *harm.*, *arm.* o *ar.* acompañada de un número que se refiere al traste en el cual deberán producirse: *harm. 7*, *arm. 5* o *ar. 12*, etc Nosotros indicaremos los harmónicos con notas cuadradas acompañando encima o debajo de cada nota, la cifra correspondiente al traste en que debe producirse y a la derecha, si es necesario, la cuerda. Además, podremos indicar el número correspondiente al dedo de la mano izquierda y la letra que indique el de la mano derecha, sin que pueda haber por ello, confusión alguna (Ej. 104).

154 El signo ⎧ a la izquierda y abarcando varias notas de un mismo acorde, significa que dichas notas deberán ser dadas por un solo impulso del dedo pulgar de la mano derecha.

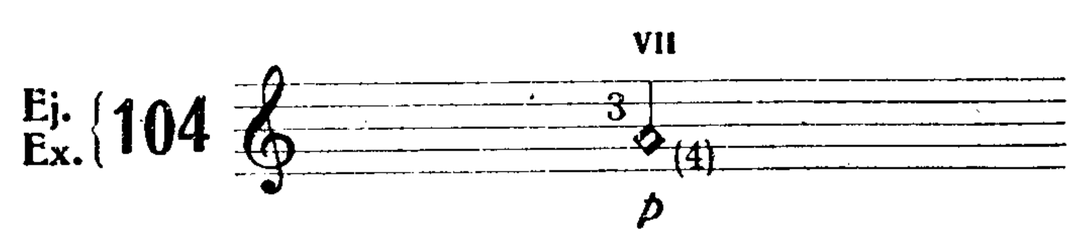
l'indiquent communement comme pour le glissé, au moyen d'une ligne droite, ou comme pour le coulé au moyen d'une ligne courbe.

151 Il est parfois nécessaire, pour les effets d'expression, d'invertir les mouvements du portamento en le commençant comme un coulé, pour le terminer en glissé; en ce cas cette inversion correspondante du signe (Ex. 100) équivalant au (Ex. 101). Généralement la note finale du coulé et première du glissé est la tierce (majeure ou mineure suivant le tonalité du passage) qui précède la note finale (Ex. 102). Nous indiquerons, dans des cas exceptionnels, la dite note au-dessus du signe de portamento sous cette forme: (Ex. 103).



152 Le *vibrato*, étant facultatif' n'est pas indiqué.

153 Les *harmoniques* sont indiqués de façons diverses. Quelques auteurs écrivent la note représentative du son en marquant au-dessous ou au-dessus d'elle la touche et la corde qui doivent intervenir. D'autres indiquent la note de la corde à vide où doit se produire l'harmonique, plaçant au-dessous ou au-dessus l'abréviation «harm», «arm» ou «ar» accompagnée d'un numéro qui se rapporte à la touche à appuyer. Ex. harm 7 ou arm 12 ou ar 5. Nous indiquerons les harmoniques par des notes carrées au-dessous ou au-dessus de chaque note; nous placerons le chiffre correspondant à la touche où il doit se produire, et à droite la corde (s'il est nécessaire). Nous pourrons en outre indiquer le numéro correspondant au doigt de la main gauche qui doit l'émettre et aussi la lettre correspondante à la main droite sans qu'il se produise ancune confusion (Ex. 104).



154 Le signe ⎧ à gauche et embrassant plusieurs notes d'un même accord signifie que ces notes doivent être émises par une seule impulsion du pouce de la main droite.

155 Un accord précédé de ⎨ doit être arpégé.

156 L'abréviation *rasg* sous un accord veut dire qu'il doit être *rasgueado*. Une flêche la pointe en haut

155 Un acorde precedido del signo ⁞ deberá ser arpegiado.

156 La abreviación *rasg.* debajo de algún acorde significa que éste debe ser rasgueado. Una flecha ↑ precediendo dicho acorde o encima de él, indica que el rasgueo ha de efectuarse con dirección a las cuerdas altas y al contrario ↓ hacia los bajos. Generalmente, junto a las flechas se indican los dedos que han de rasguear el acorde *i*↓. Si estas flechas son en zig-zag ⁞↑, el rasgueado deberá ser arpegiado es decir, *graneado* (36). Si son rectas ↓↑, ha de ser golpeado; es decir, *seco*. Una serie de flechas combinadas (Ej. 105), designa el rasgueado contínuo o *doble*, por el movimiento combinado del rasgueo arpegiado hacia las cuerdas agudas y el rasgueo del pulgar hacia las cuerdas graves.

157 El cuadrado □ debajo o encima de una nota cualquiera, indica un pequeño efecto de percusión sobre el puente (37) dado con la yema del dedo medio o anular al mismo tiempo que la nota o acorde sobre los cuales se indica.

158 *Tamb.* es la abreviatura de Tambora.

159 *Pizz.* la de Pizzicato llamado también «Figle» o «Fagot» por algunos autores españoles del siglo XIX.

160 Siendo las indicaciones de expresión musical las mismas para todos los géneros de música, nos abstenemos de incluirlas. En su lugar, recomendaremos al que desee aprender, procure estudiar la teoría de la música con el mayor aprovechamiento posible.

CAPITULO X

Digitacion

161 De una digitación correcta dependen, no solamente la solución de muchas dificultades de ejecución, sino el mejoramiento en el fraseo, y en la sonoridad y posibilidades de cada obra.

Casi todos los instrumentos están sometidos a teorías que procuran establecer de una manera lógica, las razones que aconsejan el empleo de tal

(36) Marin (Rafael). *Método de guitarra flamenco por música y cifra*. Madrid, 1902. Pág. 74.
Lavoix (H.). *Histoire de l'instrumentation*.
Praetorius (Michel Schultz). *Sybtagma musicum*. 1614-1621.

(37) Los «tocaores» de flamenco acostumbran a darlo sobre la tapa.

↑ précédent l'accord, indique que le rasgueado doit se faire vers les cordes aiguës, et vers les graves si la pointe est en bas ↓. L'on indique généralement près des flêches les doigts qui doivent intervenir dans le rasgueado *i*↓. Si les flêches sont en zig-zag ⁞↑ le rasgueado doit être arpégé, c'est-à-dire *egrainé* (36). Si elles sont droites ↓↑ le rasgueado doit être frappé, c'est-à-dire, *sec*. Une série de flêches combinées (Ex. 105) designe le rasgueado

Ej. Ex. 105

continu, ou double' formé par le rasgueado arpégé vers les cordes aiguës et le rasgueado sec du pouce vers les cordes graves.

157 Le carré □ au-dessous ou au-dessus d'une note quelconque indique un petit effet de percussion sur le chevalet (37) obtenu avec la pulpe du majeur ou de l'annulaire simultanément avec la note sur laquelle il est placé.

158 *Tamb* est l'abréviation de *Tambora*.

159 *Pizz* est l'abréviation de Pizzicato appelé aussi *Figle* ou *Fagot* par quelques auteurs espagnols du XIX ème siècle.

160 Nous ne nous occuperons pas des indications concernant l'expression musicale, du moment qu'elles sont les mêmes que pour les autres genres de musique. Nous conseillerons en échange aux désireux d'apprendre, de tâcher de tirer le plus grand profit possible de l'étude de la *Théorie de la Musique*.

CHAPITRE X.

Doigte

161 Nous avons dit que correction est synonyme de facilité. D'un doigté correct dépendent non seulement la solution de plusieurs difficultés d'exécution mais aussi l'amélioration de la phrase, de la sonorité et des possibilités de chaque oeuvre.

Presque tous les instruments sont soumis à des théories qui tâchent d'établir d'une façon logique les raisons qui conseillent l'emploi d'un doigt ou

(37) Les guitaristes de genre «flamenco» ont l'habitude de l'obtenir en frappant sur la table d'harmonie.

o cual dedo para la realización de un intervalo determinado. En la guitarra, cuyas notas se prestan más que en otros instrumentos a variadas interpretaciones, se abandona muchas veces la digitación al libre albedrío del ejecutante.

Esta libertad que tantas vacilaciones e incorrecciones ocasiona, podría existir siempre que el guitarrista conociese las causas que determinan la correcta manera de digitar.

162 La digitación correcta nace, en primer lugar, del sentido cualitativo de la ejecución. El que quiera dar a cada nota, no solamente el sonido, sino el valor y la intención que le corresponde, tendrá qué ordenar previamente los movimientos de sus dedos. Es cierto que no todas las manos son del mismo tamaño, fuerza y habilidad y que por lo tanto, lo que es fácil para unos puede ser difícil para otros; sin embargo, hay movimientos, tensiones de músculos y disposiciones digitales, que representan violencia e incomodidad para todas las manos.

163 Existen dos géneros de dificultades para los dedos; unas, que apoyándose en movimientos naturales pueden ser vencidas por un trabajo consciente, y otras, arbitrarias y rebeldes, que por mucho que se trabajen, no logran vencerse nunca definitivamente.

164 Lo más lógico, nos parece regirse por un sentido que, respetando las conveniencias musicales y artísticas de cada pasaje, se adapte a la acción y posición natural de los dedos cuando caen sin contracción alguna sobre las cuerdas, evite toda violencia posible, los saltos de mano, las separaciones entre los dedos (cuya tendencia natural es de reunirse) y procure eliminar los esfuerzos inútiles, más bien que empeñarse en vencerlos por un trabajo obstinado.

Considerando necesario estar iniciado en la teoría y práctica general del instrumento para comprender las causas que determinan la correcta digitación de un pasaje, aplazaremos para el momento oportuno, la exposición y aplicación de las reglas que para ello rigen.

CAPITULO XI

Sonido

a) *Particularidades del sonido en cada cuerda.*

165 Cada cuerda es suceptible de producir distintos timbres según la índole del cuerpo que la impulsa, la parte de ella donde se efectúa la impulsión y la dirección que se dé a la misma.

d'un autre pour la réalisation d'un intervalle déterminé. Dans la guitare dont les notes se prêtent plus que dans les autres instruments à des interprétations variées on abandonne le doigté au gré de l'exécutant.

Cette liberté, cause de tant d'hésitations, et d'incorrections, pourrait exister toutes les fois que le guitariste connaîtrait les causes qui déterminent la manière correcte de doigter.

162 La correction dans le doigté naît en premier lieu du sens de la qualité dans l'exécution. Quiconque veut donner à chaque note non seulement le son mais aussi la valeur et l'intention qui lui échoit, devra préalablement arranger le mouvement des doigts. Il est bien vrai que toutes les mains n'ont pas les mêmes dimensions ni la même force ni la même habilité, et que souvent ce qui est facile pour les uns est difficile pour les autres; il y a cependant des mouvements, des tensions des muscles et des dispositions digitales qui se traduisent par de la violence et de l'incommodité pour toutes les mains.

163 Il y a deux genres de difficultés pour les doigts: les unes siégeant sur les mouvements naturels peuvent être vaincues par l'insistance du travail conscient, et les autres, arbitraires et rebelles, ne sont jamais définitivement vaincues malgré un travail acharné.

164 Il nous semble plus logique que l'on doit se guider par un sens qui respectant d'abord les exigences musicales et artistiques de chaque passage s'adapterait à l'action et à l'arrangement naturels des doigts tombant sans contraction aucune sur les cordes et eviterait en même temps toute violence possible, sauts de la main, séparations des doigts dont la tendance constante est de se reunir, et tâcherait enfin d'éliminer les efforts inutiles avant de s'acharner à les vaincre par un travail obstiné.

Considérant qu'il est nécessaire d'être initié à la théorie et à la pratique générale de l'instrument pour pouvoir comprende les raisons qui président au doigté correct d'un passage, nous exposerons au moment opportun les règles qui les concernent et leur application.

CHAPITRE XI.

Son

a) *Particularités du son dans chaque corde.*

165 Chaque corde est susceptible de vibrer avec des timbres différents suivant la nature du corps qui l'impulse et suivant le point où cette impulsion s'exerce et suivant sa direction.

166 Los dedos pueden atacar la cuerda con uñas o sin ellas (38). Cada uno de estos procedimientos obtiene de un mismo instrumento y de una misma cuerda. distinta sonoridad.

167 Cualquiera de estos sistemas logrará un timbre distinto de las cuerdas, según sean pulsadas en el centro o en cualquier punto intermedio entre éste y sus extremos.

168 Y esta variedad de timbres cambiará todavía si el dedo la impulsa en dirección perpendicular u oblícua, hacia dentro o hacia fuera de la caja armónica y según sea la calidad de impulsión dada por los dedos.

b) *El sonido considerado objetivamente.*

169 Siendo la uña un cuerpo duro, de superficie, espesor y consistencia diversas, da por su impulsión a la cuerda, una brillantez de timbre penetrante, expontáneo y un poco metálico. El sonido sin las uñas, producido por la impulsión de un cuerpo blando sutilmente sensible y de mayor espesor y anchura, da un timbre de mayor suavidad, amplitud y pureza.

El sonido producido por una cuerda al vibrar, es siempre compuesto por un sonido fundamental y por una serie de sonidos que se producen al mismo tiempo, de tono más elevado que el primero. Estos sonidos se llaman *armónicos auxiliares del sonido fundamental* y al acompañar a éste, modifican su calidad y le dan el caracter que distingue los sonidos producidos por distintos instrumentos. Este caracter, es, lo que se llama *el timbre* del sonido.

La cantidad y la intensidad de los armónicos que acompañan siempre al sonido fundamental de una cuerda, varía notablemente, según sea el procedimiento empleado en la pulsación de la misma, porque dichos armónicos, tanto en número como en intensidad, dependen exclusivamente de la forma que tome la cuerda al vibrar. La forma pura sería un arco absolutamente regular cuya parte más saliente ha de corresponder al punto por donde se pulsa la cuerda. Es evidente que, el efectuar la pulsación en el centro de la cuerda o en otro punto de su longitud, así como el efectuarla con un cuerpo duro o con un cuerpo blando, ha de ser causa de una variación en la forma de la onda. Un cuerpo duro y pequeño como la uña, ha de tener tendencia a producir un saliente anguloso en el lugar de la pulsación, al paso que un cuerpo blando y de mayor dimensión como es la yema del dedo, ha de tener tendencia a favorecer la formación de un arco de forma más regular. En el primer caso se obtiene

(38) AGUADO pulsaba con uñas en los dedos índice, medio y anular y con la yema en el pulgar. (Ver D. AGUADO. *Nuevo método para guitarra*. Cap. VII, pág. 6)

PUJOL. *El Dilema del sonido en la guitarra*. Romero y Fernández. Buenos Aires, 1934.

166 Les doigts peuvent attaquer *la corde avec ou* sans les ongles (38). Suivant l'un ou l'autre de ces procédés la sonorité diffère pour la même corde et le même instrument.

167 L'un ou l'autre de ces procédés produira un timbre différent suivant qu'il ait été appliqué sur le milieu de la corde ou sur un autre point entre ce milieu et les deux extrèmes.

168 Le timbre changera encore suivant l'intensité de l'impulsion produite par le doigt et sa direction, perpendiculaire ou oblique à la corde, vers la table d'harmonie ou dans un sens opposé.

b) *Le son consideré objectivement.*

169 L'ongle étant un corps dur, d'épaisseur et de consistence variables, produit par son action sur la corde un timbre éclatant, pénétrant, prompt et un tant soit peu métallique. Le son produit sans les ongles mais par l'impulsion d'un corps mou, subtilement sensible, plus épais et plus large, possède un timbre plus doux, plus pur et plus ample.

Le son émis par une corde qui vibre est toujours composé d'un son fondamental et d'une série de sons simultanés de tonalité plus haute.

On appelle ces derniers, *sons harmoniques auxiliaires du son fondamental*. En accompagnant le son fondamental ils modifient sa qualité et lui impriment le caractère qui différencie les sons produits par des instruments divers. Ce caractère constitue ce qu'on appelle le *timbre* du son.

La quantité et l'intensité des harmoniques qui accompagnent le son fondamental d'une corde varient d'une façon remarquable suivant le procédé de pincement employé, car ces harmoniques, aussi en nombre qu'en intensité, dépendent exclusivement de la forme prise par la corde en vibrant. La forme pure serait celle d'un arc régulier dont la partie la plus saillante correspondrait au point où la corde a été pincée. Il est donc évident qu'en pinçant la corde dans son milieu ou dans un autre point de sa longueur, ainsi qu'en le faisant soit avec un corps mou, soit avec un corps dur, la forme de l'onde variera. Un corps dur et petit, tel l'ongle, aura tendance à produire au point d'attaque un saillant aigu; tandis qu'un corps mou, de dimensions plus grandes, tel la pulpe du doigt, sera plus propre à faciliter la formation d'un arc plus régulier.

Sous l'ongle on obtient un son plus pénétrant accompagné d'une grande quantité d'harmoniques aigus qui ont tendance à métalliser le timbre. Sous la pulpe du doigt les vibrations sont moins aiguës; les harmoniques ne sont plus perçus, le timbre est moins éclatant mais plus doux

(38) AGUADO se servait des ongles pour le pincé de l'index, du majeur et de l'annulaire; et de la pulpe du doigt pour le pouce.

PUJOL. *El Dilema del sonido en la guitarra*. Romero y Fernández. Buenos Aires, 1934.

un sonido más penetrante acompañado de una cantidad de armónicos elevados que tienden a metalizar su timbre. En el segundo, dejan de percibirse dichos armónicos y el timbre es menos brillante, pero más suave y más amplio. Aunque en ambos casos el sonido fundamental es más intenso que el de dichos sonidos auxiliares, a medida que se endurece el cuerpo que las ataca, se acentúan éstos, en detrimento del sonido fundamental (39).

Pruébese de atacar la cuerda con un objeto duro y se observará que el sonido resulta más agudo y metálico; prestando la necesaria atención de oído se distinguirá una cantidad de notas más elevadas que la del sonido principal. Si se pulsa la misma cuerda con la yema del dedo, algunas de estas notas dejan de oirse y el sonido resulta menos brillante, pero más amplio y de mayor pureza.

De ahí el sentido de vaciedad y metálico del sonido producido con la uña, enemiga del sonido fundamental y protectora de los sonidos secundarios en oposición al sonido lleno y puro producido con la yema del dedo, totalmente favorable a aquél en perjuicio de estos últimos.

El cambio de timbre que con el mismo sistema de pulsación puede obtenerse de una misma cuerda, está igualmente relacionado con la teoría de los armónicos naturales. El sonido más puro, lo da la pulsación a la mitad de la cuerda que es donde se forma el nodo de su primer armónico y el sonido es tanto más vacío y gangoso, cuanto más se separa la pulsación de este punto.

170 Generalmente para pulsar con uñas se procede en la forma que AGUADO indica en su Método: «Se toca *primeramente* la cuerda con la yema «*por la parte de ella que cae hacia el dedo pulgar;* «teniendo el dedo algo tendido (no encorvado co- «mo cuando se toca con la yema) *y en seguida* «*se desliza la cuerda por la uña* (40).» Esta manera de pulsar, si bien atenúa la dureza del sonido de la uña sola, no por eso logra disimular las características de su timbre. (38)

c) *El sonido considerado subjetivamente.*

171 Si en vez de observar el sonido en su aspecto físico nos abandonamos a esa divina facultad de evocación propia del alma sobre la que se apoya el más elevado concepto de la música, cada sonoridad sugerirá en nuestro subconsciente, un sentido paralelamente distinto, que será el reflejo espiritual — el más persuasivo acaso — de cada procedimiento.

Aunque una y otra pulsación ofrecen al artista paralelamente la misma proporción de medios y

(39) H. HELMHOLTZ. *Théorie phisiologique de la musique.* Traduction de M. G. GUEROULT. París, 1874. Págs. 109 a 113.

(40) AGUADO. Obra citada. Pág. 7, párrf. 37.

et plus sonore. Bien que dans les deux cas le son fondamental soit plus intense que ne le sont ses auxiliaires, au fur et à mesure que la dureté du corps attaquant augmente, les harmoniques s'accroissent au dépens du son fondamental (39).

Que l'on essaie la corde avec un corps dur et l'on observera que le son est plus aigu et plus métallique, et si l'on prête attentivement l'oreille on percevra de nombreuses notes aiguës surajoutées au son principal. Si l'on attaque la corde avec la pulpe du doigt ces notes s'effacent, le son est moins éclatant, mais plus doux et plus ample.

De là cette sensation de vide dans le son métallique produit par l'ongle ennemi du son fondamental et protecteur des sons auxiliaires, en opposition au son plein et pur émis sous la pulpe du doigt, son fondamental mis en valeur par l'absence des sons secondaires.

Le changement de timbre d'une même corde soumise à des pincés identiques est également lié à la théorie des harmoniques naturels. Le son le plus pur est obtenu en pinçant la corde au milieu de sa longueur, là où se forme le premier noeud de son premier harmonique, et il devient d'autant plus vide et plus nasillard que l'on s'écarte graduellement de ce point vers les extrémités.

170 Généralement pour attaquer la corde avec les ongles on procède de la manière indiquée par AGUADO dans sa Méthode: «on attaque *d'abord* la corde avec la pulpe du doigt *du côté qui regarde le pouce;* en tenant le doigt un peu tendu mais pas aussi recourbé que lorsque l'on joue avec la pulpe; ensuite on fait glisser l'ongle sur la corde» (40). Si cette façon d'attaquer la corde atténue en quelque sorte la dureté du son produit par l'ongle, elle laisse toutefois persister les caractéristiques qui lui sont propres (38).

c) *Le son consideré subjectivement.*

171 Si au lieu de considérer le son sous son aspect physique nous nous abandonnons dans notre âme à cette faculté divine d'évocation, base même du concept le plus élevé de la musique, chaque sonorité fera surgir parallèlement de notre subconscient un sentiment distinct qui sera peut-être le reflet le plus spirituel et persuasif de chaque procédé.

Quoique les deux manières de pincer la corde offrent à l'artiste égale proportion de moyens et de ressources d'expression, cette différence marquée met en relief la nature de certaines propriétés qui lui sont particulières.

172 L'ongle, par sa consistance spéciale, peut donner un relief plus marqué aux différentes nuances du

(39) H. HELMHOLTZ. *Théorie physiologique de la musique.* Traduction de M. C. GUEROULT. Paris 1874 págs. 109 a 113.

(40) AGUADO. Pag. 7, parrf. 37.

recursos de expresión, la naturaleza de esa pequeña diferencia acentúa ciertas propiedades particulares de cada una de ellas.

172 La uña, por su consistencia especial, puede dar mayor relieve a los distintos matices que el timbre de cada cuerda admite. Lo que pierde en suavidad, amplitud e igualdad, lo gana en brillantez, fuerza y contrastes. Tiende menos a *unificar* que a *disociar* sus timbres. Obedece menos en el artista a un sentimiento de recogimiento interior que de exteriorización. Su sonoridad general, se acerca más a la gangosidad del *luth* y de la espineta que al sonido puro del arpa (41).

173 La yema, en cambio, por su ductilidad especial, puede obtener de los diferentes timbres de cada cuerda, una calidad más homogénea. Lo que pierde en brillantez, fuerza y contrastes, lo gana en suavidad, amplitud e igualdad. Tiende menos a *disociar* que a *unificar* sus timbres. Obedece menos en el artista a un sentimiento de exteriorización que de recogimiento interior y emotivo. La sonoridad general que se consigue se acerca más a la del arpa y a la que produce el martillo afelpado en los instrumentos de tecla, que a la de los instrumentos de púa. Es como una inmaterialización del sonido; SOR y TÁRREGA, en su espiritualidad de «clásicos» procuraron obtener de la cuerda pulsada, la quinta esencia del sonido para mayor servicio de la música pura, ennobleciendo de paso la sonoridad del instrumento.

d) *Ventajas e inconvenientes de cada procedimiento.*

174 Como que la cuerda obedece a la uña instantáneamente, permite a los dedos de la mano derecha, con un mínimum de esfuerzo con respecto al otro procedimiento, obtener el efecto deseado y como consecuencia, la resistencia de los dedos de la izquierda resulta favorablemente disminuída por innecesaria. Y puesto que, disminución de peso o de resistencia es sinónimo de velocidad, resultarán favorecidas las posiciones abiertas de los dedos, los pasajes de ceja, ligados, saltos de mano izquierda, etc., y con ello, la precisión y claridad en las notas y la agilidad en los movimientos de ambas manos.

175 Siendo la yema un cuerpo blando más ancho que la uña, al desplazar la cuerda tiene que emplear mayor esfuerzo y este esfuerzo de impulsión, exige a la mano izquierda, mayor presión y resistencia para las notas pisadas. De ahí que, cualquier pasaje de ceja, ligados, posiciones abiertas o forzadas y ciertos pasajes de virtuosidad resulten más difíciles de vencer.

176 Debiendo considerar el sonido un medio y no una finalidad, el guitarrista deberá optar entre

(41) En ciertos casos de estilización personal y carácter la uña nos parece insustituíble; no vemos además la posibilidad de dar al "flamenco" toda la fuerza de su carácter, sin el acento áspero que da la uña a sus bordoneos, la gracia ligera a sus arpegios, ni la violenta estridencia de sus rasgueados.

timbre de chaque corde. Ce qu'il fait perdre en douceur, amplitude et unité il le fait gagner en éclat, en force et en contrastes. Il tend moins à unifier qu'à dissocier le timbre. Il obeit chez l'artiste moins à un sentiment de recueillement intérieur qu'à un sens d'extériorisation. La sonorité ainsi produite approche plus du nasillement du luth et de l'épinette que du son pur de la harpe. Il nous semble que dans certaines formes de stylisation et caractère l'ongle est irremplaçable (41).

173 La pulpe du doigt peut au contraire obtenir par sa propre ductilité une qualité plus homogène dans les différents timbres de chaque corde. Tout ce qu'elle fait perdre en éclat, force et contrastes, le recupère en douceur, amplitude et unité. Elle tends moins à *dissocier* qu'à *unifier* le timbre. Elle obéit moins chez l'artiste à un sens d'extériorisation qu'à un sentiment émotif et de recueillement intérieur. La sonorité ainsi produite en général se réclame plus de la sonorité de la harpe et de celle émise sous le marteau moelleux des instruments à plectre: c'est du son inmatérialisé. SOR et TARREGA, obéissant à leur spiritualité de classiques ont essayé d'obtenir de la corde pincée la quintessence du son, pour mieux servir la musique pure, ennoblissant en même temps la sonorité de l'instrument.

d) *Avantages et inconvenients de chaque procédé.*

174 La corde obèissant à l'ongle instantanément, les doigts de la main droite obtiennent l'effet désiré avec un minimum d'effort, et il résultera que la résistance opposée aux doigts de la main gauche sera favorablement diminuée comme n'ayant plus d'objet. Et puisque diminution de poids ou de résistance sont synonymes de rapidité, les positions ouvertes des doigts, les coulés, les barrés, les sauts de la main gauche en sont facilités; ainsi que la précision et la netteté des notes et la dextérité des mouvements des deux mains.

175 La pulpe du doigt est un corps mou, plus large que l'ongle qui en attaquant la corde doit faire un plus grand effort. A cet effort dans l'impulsion correspond nécessairement une plus grande pression et une plus grande résistance à vaincre du côté de la main gauche. Il découle de ce fait que les barrés, les gammes, les coulés, les écarts difficiles et certains passages de virtuosité sont moins faciles à vaincre par ce dernier procedé.

176 Considérant le son comme un moyen et non comme un but, le guitariste devrait adopter l'un ou l'autre de ces deux procédés, le plus conforme

(41) Ainsi nous ne voyons pas la possibilité de donner au *flamenco* toute l'intensité de son caractère sans faire intervenir l'ongle imprimant l'âpreté d'accent aux bourdons, la grâce légère aux arpèges, et la stridente violence au rasgueado.

estos dos procedimientos según su criterio, finalidad o medio, y convendrá que fije de antemano su atención sobre este punto, a fin de evitarse más tarde, rectificaciones enojosas.

177 Para pulsar con uñas hay que cuidar que éstas excedan del dedo lo menos posible y que su forma siga con igualdad el borde de la yema.

Para atenuar la dureza del sonido es preferible atacar la cuerda con la yema primero, deslizándola enseguida sobre la cuerda hasta sentir a ésta, impulsada por la uña.

178 Para tocar sin uñas deben limarse éstas, hasta el límite de su parte libre. Con la práctica asídua de la pulsación, llegará a formarse la consistencia necesaria en las yemas de los dedos de modo que sin alterar su sensibilidad, permita impulsar la cuerda con más facilidad y exactitud.

179 El principiante debería observar durante un cierto período, las diferencias que particularizan cada procedimiento probandolo el mismo y escuchando a otros que puedan exponerle las posibilidades de cada uno. Siempre que haya que adoptar un procedimiento de manera provisional, será mejor decidirse por *sin* unas que *con* ellas. Si más tarde hay que variar, más ventajoso será pasar de una pulsación de resistencia a otra de menor resistencia, que viceversa.

La sonoridad constituye en el instrumentista, un elemento importantísimo para el complemento de su obra artística. Del carácter de ésta depende pues, en parte, el procedimiento que deba usar. Las más firmes convicciones no deberían ser en arte, motivo de exclusivismos herméticos. La guitarra ofrece una paleta rica de sonoridades y un espíritu único de adaptación a todos los géneros, temperamentos y estilos.

Fig. 35.
Tárrega (Modelo para la posición de la guitarra y colocación de las manos).
Tárrega (Modèle pour la tenue de l'instrument).

à ses sentiments, à ses finalités et à ses moyens. Il doit par avance concentrer son attention sur ce point, afin d'éviter plus tard des rectifications fâcheuses.

177 Pour pincer avec des ongles il faut avoir soin que ceux-ci dépassent à peine la pulpe des doigts, étant arrondis bien uniformement en suivant les bords de la chair. Pour atténuer la dureté du son il est préférable d'attaquer la corde avec la pulpe d'abord et de glisser ensuite jusqu'à sentir l'impulsion de l'ongle, sur leur longueur et sur leur forme déjà mentionnées.

178 Pour jouer sans ongles on doit les limer à fond dans toute leur partie libre. Avec la pratique continuelle du pincé se formera la consistance nécessaire dans la pulpe des doigts qui permettra de posser la corde plus facilement et avec plus d'exactitude sans que la sensibilité se modifie autrement.

179 Le débutant devra observer pendant une certaine période les différences qui caracterisent les deux procédés, en s'y exerçant lui-même et en écoutant ceux qui pourront lui exposer les possibilités des deux aspects. S'il s'agit d'adopter l'un des deux procédés de façon toute provisoire, il vaudrait mieux s'arrêter au procédé sans ongle, car il vaut mieux passer d'un pincé qui offre de la résistance à un autre qui n'en offre guère, plutôt que d'agir contrairement.

La sonorité constitue pour l'instrument un élément très important pour compléter son oeuvre artistique. Le procédé à adopter dépend en partie du caractère de cette oeuvre.

Les plus fermes convictions en art ne doivent pas se traduire par des exclusivités hermétiques. La guitare offre une palette riche en sonorités et un esprit unique d'adaptation à tous les genres, tous les temperaments et tous les styles.

CAPITULO XII

Colocacion de la guitarra

180 El guitarrista debe tocar sentado en silla fuerte, sin muelles ni brazos, de altura proporcional a su estatura y sobre la cual pueda tener el cuerpo, una estabilidad perfecta (Fig. 35).

181 Apoyará la guitarra por la curva cóncava de su aro inferior, sobre el muslo izquierdo, arrimando suavemente el dorso de la caja armónica hacia el pecho; dejará el busto inclinado ligeramente hacia adelante y los hombros en posición natural.

182 La pierna izquierda formará con el cuerpo un ángulo ligeramente agudo, descansando el pié sobre un taburete. A fin de que su estabilidad sea perfecta y para evitar las contracciones nerviosas que produce una posición incómoda, es conveniente que el taburete sea de quince a diez y siete centímetros de altura en la parte anterior (la que corresponde a la extremidad del pie) y de doce a catorce en la parte posterior (la que sirve de apoyo al talón) (Fig. 36). Estas dimensiones deberán aumentarse o disminuirse según sea la altura de la silla y la estatura del ejecutante.

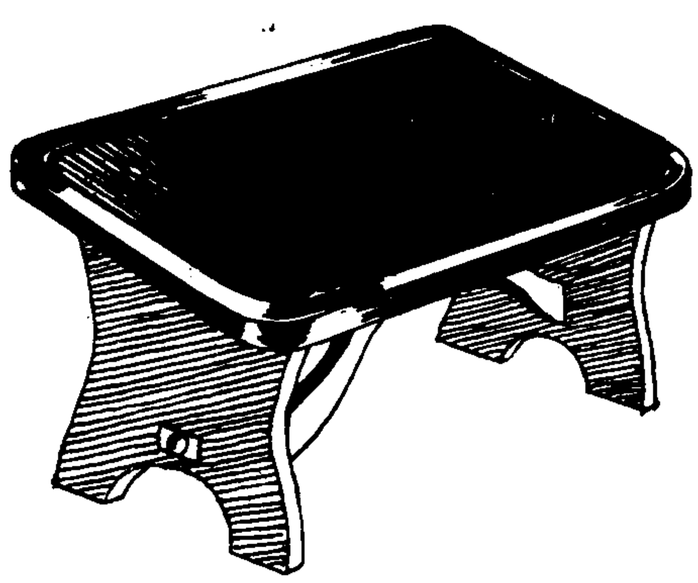


Fig. 36.
Taburete plegable, modelo J. V.
Taburet pliable. Modèle J. V.

183 La pierna derecha debe separarse de la izquierda para dejar espacio suficiente a la parte inferior del instrumento prestándole ligeramente apoyo y sujeción. Las señoras inclinan graciosamente esta pierna apoyándola sobre la extremidad del pie, sin separarla ni acercarla de la otra, oponiendo a la curva inferior de la guitarra, la misma seguridad y resistencia.

184 El brazo izquierdo paralelo al cuerpo; el antebrazo separado del brazo; la muñeca arqueada y la mano colocada por la parte exterior del mástil, de manera que cerrando con naturalidad los dedos, el pulgar quede colocado en la mitad inferior del mástil y los demás curvados sobre el diapasón, hagan presión con el extremo de su última falange sobre las cuerdas (Figs. 37 y 38).

185 El brazo derecho se separará suficientemente del cuerpo para que el ante-brazo pueda apoyarse sobre la curva más ancha del aro superior

CHAPITRE XII

Manière de tenir la guitare

180 Le guitariste doit jouer sur un siège solide, sans ressorts ni bras, de hauteur proportionné à sa taille et sur lequel le corps puisse avoir une stabilité parfaite (fig. 35).

181 La guitare reposera par la concavité de son éclisse inférieure sur la cuisse gauche, le fond de la caisse d'harmonie s'approchant doucement de la poitrine, le buste penché légèrement en avant, et les épaules dans leur pose naturelle.

182 La cuisse gauche formera avec le corps un angle légèrement aigu, la jambe étant fléchie et le pied s'appuyant sur un tabouret. Afin que sa stabilité soit assurée et pour éviter les contractions nerveuses produites par une position incommode, il convient que la partie antérieure du tabouret, qui sert d'appui à la pointe du pied, soit d'une hauteur de quinze à dix-sept centimètres, et la partie postérieure, où s'appuie le talon, de douze à quatorze (fig. 36). Ces mesures augmenteront proportionnellement à la hauteur du siège et diminueront en raison inverse de la taille de l'exécutant.

183 La jambe droite doit s'écarter de la gauche juste le nécessaire pour laisser de l'espace à la partie

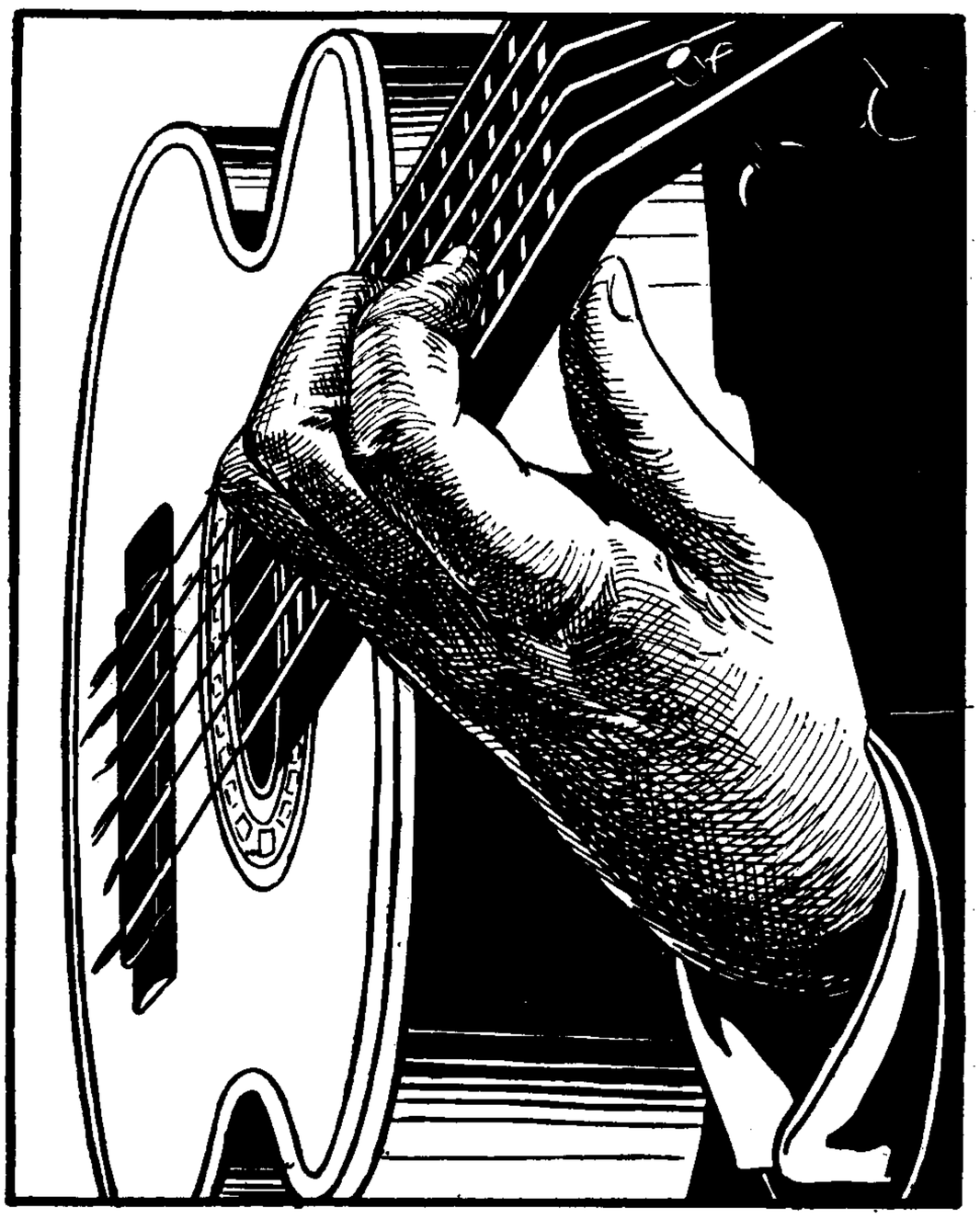


Fig. 37.
Posición de la mano izquierda y del pulgar.
Position de la main gauche et du pouce.

Fig. 38.
Posición de los dedos de la mano izquierda.
Position des doigts de la main gauche.

(Figs. 39 y 40). El ángulo formado por el codo, vendrá a quedar situado a pocos milímetros de distancia del borde de la tapa. El apoyo del ante-brazó constituye uno de los puntos de sujeción del instrumento.

186 La necesidad de ver las cuerdas y los trastes inducen al principiante a ciertos defectos que conviene evitar. La cabeza y el cuerpo deben inclinarse hacia delante *lo menos posible*. Procúrese tener sujeto el instrumento en su posición correcta, que no resbale hacia la rodilla y que las clavijas no sobrepasen la línea de los hombros. Evítese asimismo que, salvo en casos excepcionales, el codo del brazo derecho sobresalga del borde del aro superior, que la muñeca se acerque demasiado a la superficie de la tapa y que la mano tome una dirección diagonal a la línea de las cuerdas.

CAPITULO XIII

Las manos

a) ***Causas que determinan su posición y acción.***

187 Las disposiciones que rigen la acción de cada mano y de los dedos, son las que procuran el mayor dominio del instrumento, no sólo por las

inférieure de l'instrument, lui servant d'appui léger et le fixant en même temps. Les dames inclinent gracieusement cette jambe, s'appuyant sur la pointe du pied sans l'éloigner ni l'approcher de l'autre, accordant à la courbe inférieure de la guitare la sureté et fixité nécessaires.

184 *Le bras gauche doit être paralèlle au corps,* l'avant-bras surélevé, le poignet incurvé et la main placée du côte extérieur du manche de façon qu'en serrant naturellement les doigts, le pouce y reste placé sur la partie centrale de la face postérieure, et les autres doigts, ployés sur la plaque de touches exercent sur celles-ci leur pression avec les extrémités de leurs dernières phalanges (fig. 37 et 38).

185 Le bras droit s'écartera du corps suffisamment pour permettre à l'avant bras de se placer sur la grande courbure de l'éclisse supérieure (fig. 39 et 40). L'angle du coude gardera une distance de peu de millimètres du rebord de la table d'harmonie. La pression de l'avant-bras sert aussi à maintenir l'instrument en place.

186 Le besoin de voir les cordes et les touches pousse le débutant à acquérir certains défauts qu'il convient d'éviter. La tête et le corps doivent pencher en avant *le moins possible*. Il faut tâcher de maintenir l'instrument dans une position correcte sans qu'il glisse vers les genoux. Les chevilles ne doivent dépasser la ligne de l'épaule. Sauf en cas exceptionnels il faudra aussi éviter que le coude du bras droit dépasse le niveau de l'éclisse supérieure, que le poignet s'approche trop de la table d'harmonie, et que la main prenne une position oblique par rapport à la ligne des cordes.

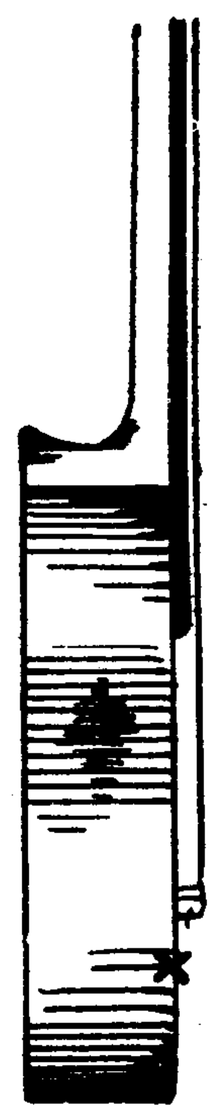


Fig. 39.
Punto de apoyo del brazo derecho (parte del aro).
Point d'appui du bras droit. (Partie de la table d'harmonie)

CHAPITRE XIII

Les mains

a) ***Causes qui déterminent leur pose et leur action.***

187 Les dispositions qui régissent l'action de chaque main et des

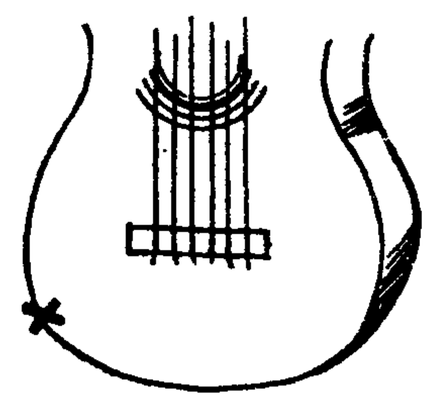


Fig. 40.
Punto de apoyo del brazo derecho (parte de la tapa).
Point d'appui du bras droit. (Partie de l'éclisse).

dificultades que permiten vencer, sino por las que logran evitar.

188 De la colocación de la mano derecha dependen, además de la calidad, volumen y variedad de los sonidos, la facilidad en los movimientos de los dedos, y de su acción, el ritmo, la expresión, los matices, y toda la gama de sonoridades que exige una ejecución esmerada.

189 La mano izquierda es la que distribuye la fuerza y el movimiento de los dedos sobre el diapasón. De su posición dependen la facilidad e independencia de los movimientos de los dedos, y su acción contribuye a la claridad, prolongación, rapidez y variedad en los sonidos.

190 «Las cuerdas vibran o producen sonidos en vir-«tud de la impulsión que les es dada por los dedos «de la mano derecha — dice AGUADO — (42) y «en tesis general, de la fuerza con la cual esas mis-«mas cuerdas son pisadas por los dedos de la mano «izquierda.

«El concurso simultáneo de las dos manos es «absolutamente necesario; la derecha produce las «vibraciones, la izquierda las sostiene y prolonga; «de esta manera, para cada sonido, las funciones «de la primera son instantáneas mientras que las «de la segunda, se prolongan todo lo que las vi-«braciones tengan que durar.

«La cuerda debe ser sujetada por la mano iz-«quierda en el mismo instante en que la derecha «le da la impulsión; lo cual constituye para las dos «manos una estrecha correspondencia de acción.

«La mayor fuerza en la mano izquierda nunca «estará de más; la mano derecha debe administrar «la suya a fin de producir según convenga sonidos

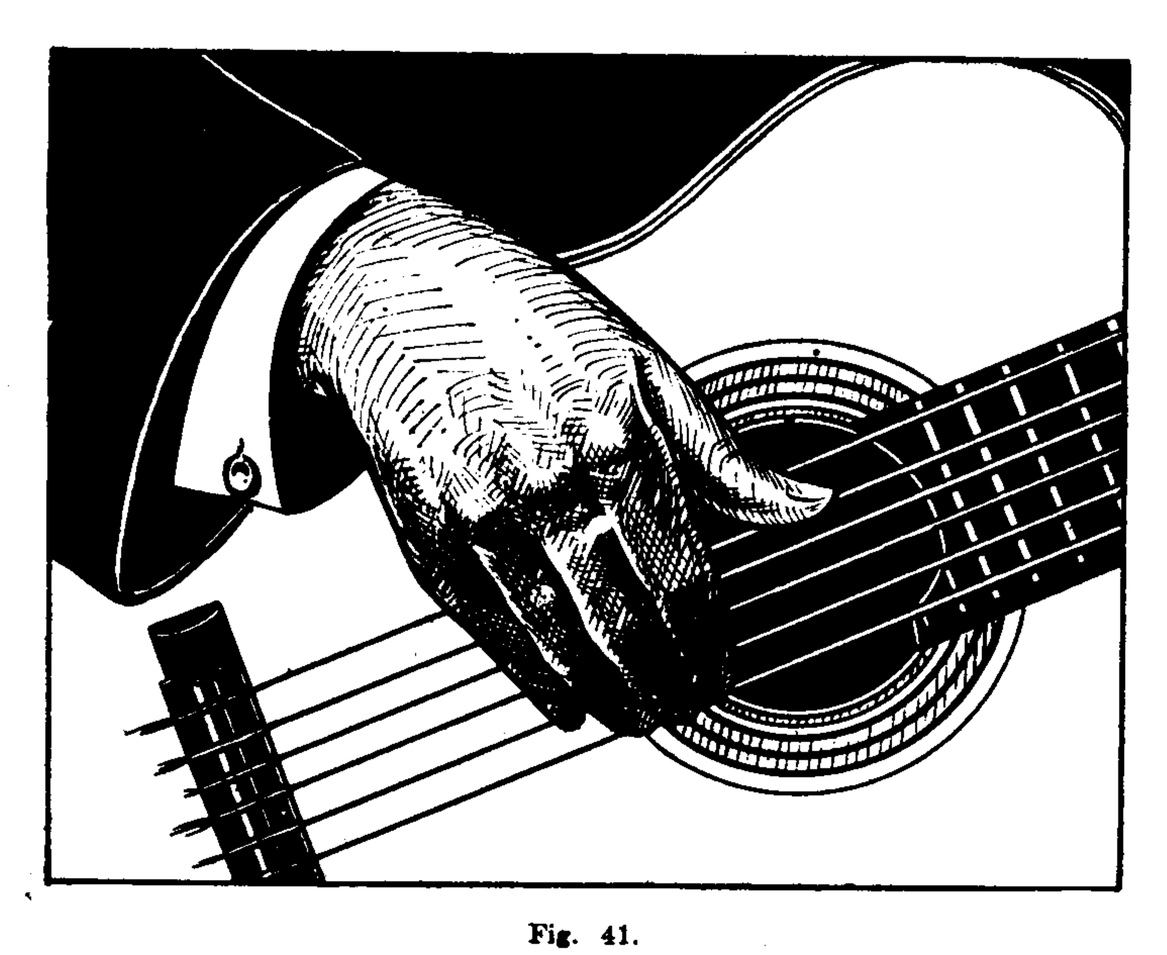


Fig. 41.
Posición de la mano derecha.
Position de la main droite. (Face).

(42) F. de FOSSA. *Méthode complète pour la guitare publiée en espagnol par* D. D. AGUADO. París. Pág. 5, párrafos 29, 30, 31 y 32.

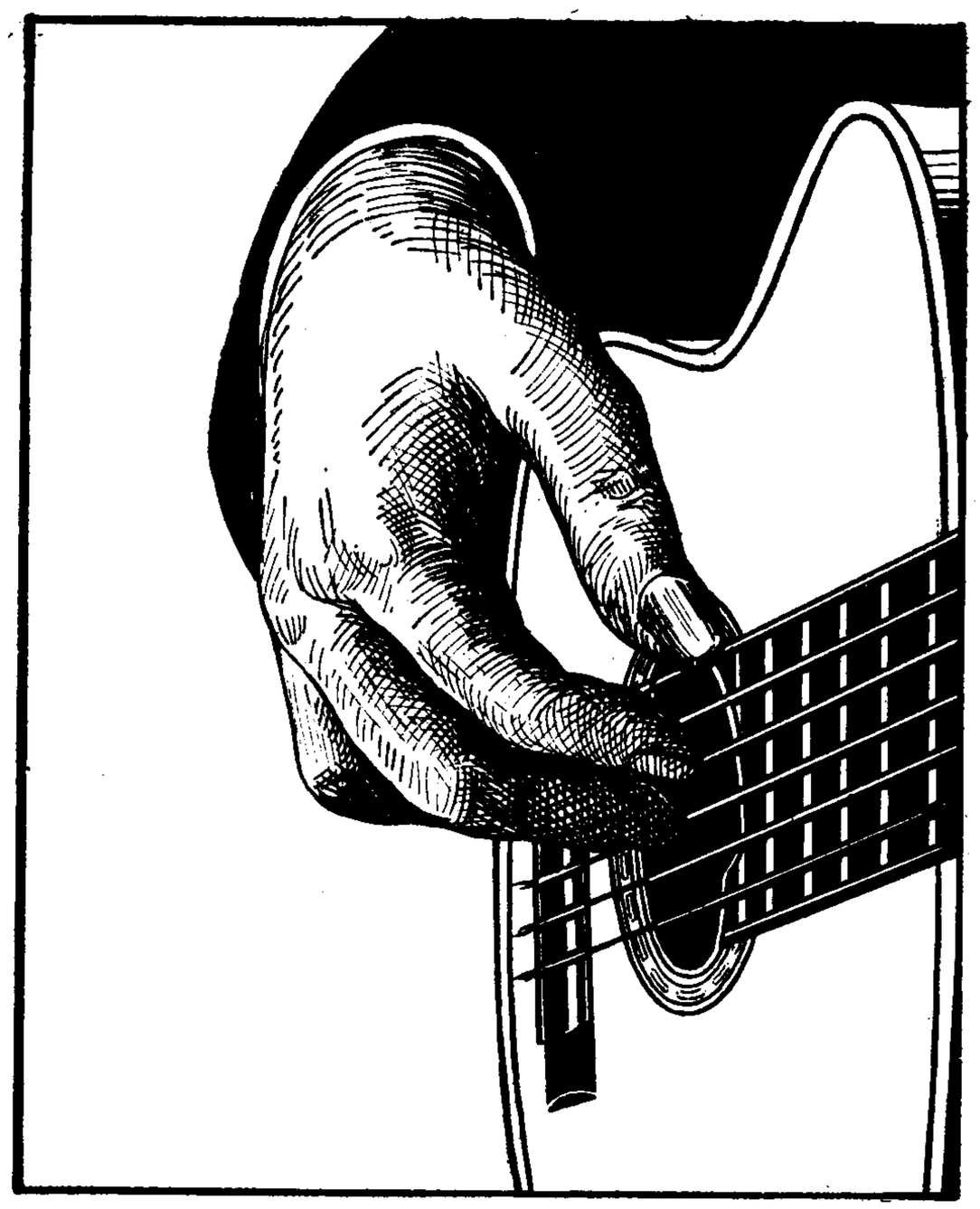


Fig. 42.
Posición de la mano derecha.
Position de la main droite. (Profil), et distance entre le poignet et la table d'harmonie.

doigts ont pour but de faciliter la possession complète de l'instrument, ceci non seulement à l'égard des difficultés à vaincre mais aussi de celles à éviter.

188 Du placement de la main droite dépendent, outre la qualité, volume et varieté des sons, la facilité des mouvements de ces doigts; de son action, le rythme, l'expression, les nuances et toute la gamme de sonorités nécessaires à une éxecution soignée.

189 La main gauche distribue la force et le mouvement des doigts sur la plaque de touches. A son arrangement sont liées la facilité et l'indépendance dans les mouvements des doigts, et par son action contribue à la clarté, durée, rapidité et variété des sons.

190 «Les cordes vibrent ou rendent des sons en »vertu de l'impulsion qui leur est donnée par les »doigts de la main droite — dit AGUADO (42) — »et, en thèse générale, de la force avec laquelle »ces mêmes cordes sont comprimées par les doigts »de la main gauche.

«Le concours simultané des deux mains est »absolument nécessaire; la droite produit les vi-»brations, la gauche les soutient et les prolonge; »ainsi, pour chaque son, les fonctions de la premiè-»re sont instantanées, au lieu que celles de la se-

(42) F. de FOSSA. *Méthode complète pour la guitare publiée en espagnol par* D. D AGUADO. París. Pág. 5, párrafos 29, 30, 31 y 32.

«claros, brillantes y fuertes sin que sean duros; «claros, blandos y suaves sin que sean débiles».

b) *Mano derecha.*

191 Si teniendo apoyado el ante-brazo abandonamos la mano a su propio peso, la muñeca quedará arqueada. Aproximándola luego hacia la tarraja, un ligero movimiento de muñeca de izquierda a derecha dará a su anchura una posición paralela al plano de las cuerdas (Fig. 41). La parte cóncava de la muñeca deberá quedar a una distancia aproximada de cuatro centímetros de la superficie de la tapa (Fig. 42). La línea que forma la articulación de los dedos índice, medio, anular y meñique con la palma de la mano, deberá ser paralela a la línea de las cuerdas (Fig. 43).

192 Los dedos reunidos por sus extremos y encorvados con flexibilidad, quedarán en dirección paralela a las divisiones de los trastes. Procúrese que el índice, medio y anular coincidan por sus extremos en un mismo plano a fin de que estén a igual distancia de las cuerdas. El pulgar, conservado paralelamente al índice, coincidirá con éste en el borde de su falange extrema.

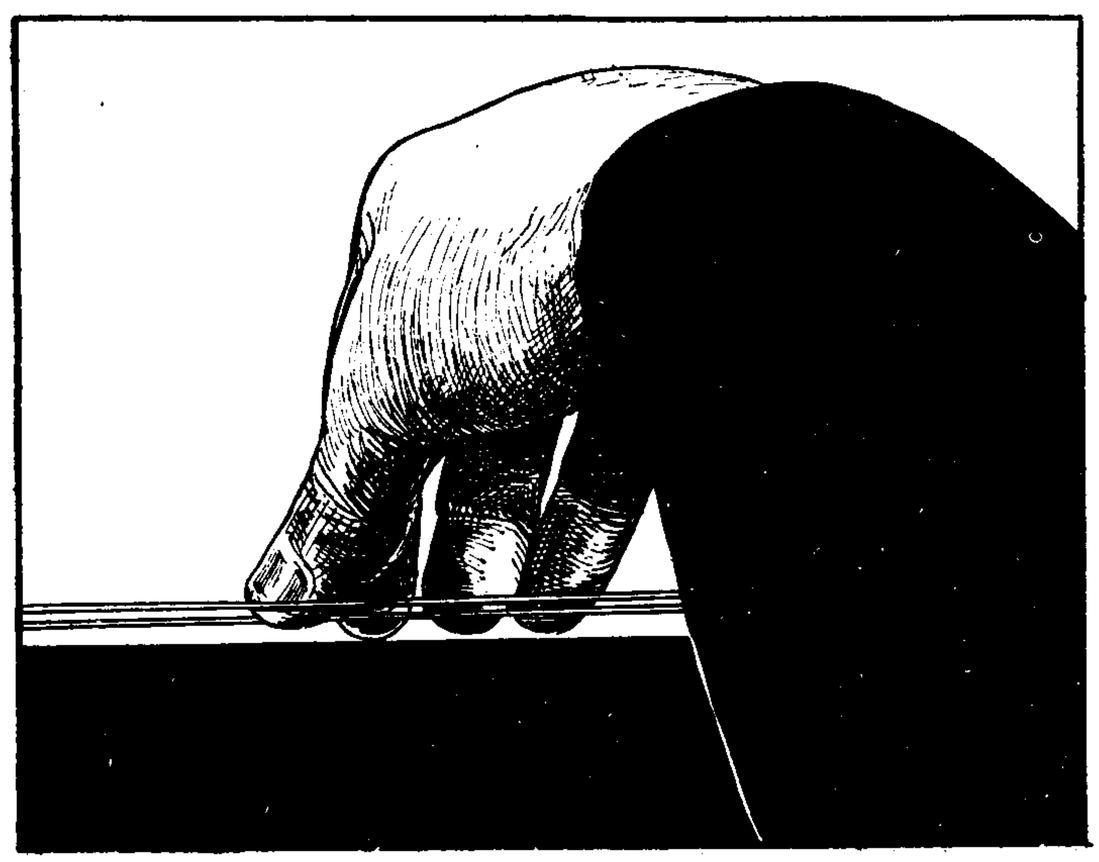


Fig. 43.
Posición de mano paralela a las cuerdas.
Position de la main droite par rapport aux cordes.

193 Esta colocación de mano característica de la escuela de TÁRREGA, es la más lógica, dada la disposición del instrumento, de la mano y de los dedos, para obtener la facilidad y firmeza de pulsación que exigen una sonoridad amplia y robusta.

c) *Acción de la mano y de los dedos.*

194 Convendrá dejar la mano en la posición expresada, con la mayor naturalidad posible; o sea que tanto por estar suspendida de la muñeca como por estar apoyada por la extremidad de los dedos sobre las cuerdas, se sienta cómodamente en reposo.

195 La parte comprendida desde el hombro al borde de los dedos, es productora y conductora de la fuerza y sensibilidad que actúa contra la resistencia de las cuerdas. Toda rigidez o contracción es perjudicial a la elasticidad de los músculos y a la flexión de las articulaciones; impide la libertad de movimientos y la estabilidad de la mano, a la vez

»conde durent autant que les vibrations à pro»longer.

«La corde doit être attaquée et pressée par la »main gauche au même instant que la main droite »lui donne l'impulsion, ce qui constitue entre les »deux mains une étroite correspondance dans l'ac»tion.

«La main gauche ne saurait employer trop de »force; la main droite doit ménager la sienne afin »de produire suivant les cas des sons clairs, bri»llants et forts sans être durs; clairs, doux et moe»lleux sans être faibles».

b) *Main droite.*

191 Si l'avant-bras étant appuyé sur la guitare nous abandonnons la main à son propre poids, le poignet s'infléchira. En approchant alors le poignet de la rosace et en lui imprimant un léger mouvement de gauche à droite, son axe transversal demeurera parallèle au plan des cordes (fig. 41). La partie concave du poignet devra rester à peu près à une distance de quatre centimètres de la surface de la table d'harmonie (fig. 42). Le pli formé par l'index, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire avec la paume de la main, devra être parallèle aux cordes (fig. 43).

192 Les doigts réunis par leurs extrémités et ployés mollement, prendront une direction parallèle aux touches. L'on doit faire attention à ce que l'index, le majeur et l'annulaire coïncident par leurs extrémités sur un même plan de façon à maintenir invariable la distance qui les sépare du plan des cordes. Le pouce maintenu parallèlement à l'index atteindra celui-ci avec le bord de la dernière phalange.

193 Ce placement de la main caractéristique de l'école de TARREGA, est l'arrangement logique de l'instrument, de la main et des doigts à fin d'obtenir la facilité et la fermeté du pincement exigé par une sonorité ample et rubuste.

c) *Action de la main et des doigts.*

194 Cette pose de la main que nous venons de voir doit être aussi naturelle que possible. La main

que entorpece la sensibilidad, independencia y resistencia de los dedos (43).

El principiante podrá valerse de un espejo colocado a su derecha o izquierda para observar atentamente los movimientos de la mano.

196 Las cuerdas se pulsan normalmente entre la cuarta y quinta parte de su longitud total. La muñeca permite que la mano acompañe tanto el movimiento de los dedos hacia las cuerdas de tripa más agudas, como hacia los bordones más graves. Ciertos efectos de sonoridad especial obligan a la mano a cambiar de posición; en estos casos, el codo y la muñeca proporcionan a la mano, la necesaria libertad de movimientos sin alterar en los dedos su naturalidad de acción.

197 A estos dedos corresponden la pulsación y el movimiento, el ritmo y los matices propios de cada obra, y así mismo todas las combinaciones de acordes, escalas, trémolos o arpegios posibles en las seis cuerdas, y cuantos registros de sonoridades especiales puedan obtenerse por medio de pizzicattos, armónicos, rasgueados y efectos de percusión.

198 En la pulsación intervienen solamente cuatro dedos: pulgar, índice, medio y anular. El meñique, reservado a ciertos pasajes de rasgueado o para servir de apoyo en el pizzicatto, sigue generalmente los movimientos del anular evitando toda rigidez inútil y con ella el peligro de afear la posición correcta de la mano.

199 Cada dedo tiene tres articulaciones. La primera, une éstos con la palma de la mano; la segunda se encuentra en el primer tercio del dedo y la tercera es la más próxima de la uña. La parte del dedo que media entre dichas articulaciones, forma las falanges (la última es la que constituye la extremidad del dedo); cada dedo tiene, pues, tres falanges (a excepción del pulgar que tiene dos); la mayor es la primera, a ésta sigue la segunda, (última en el pulgar) y en tercer lugar, la más corta, llamada también *falangeta*, que culmina en la extremidad del dedo. Estas falanges articuladas permiten que los dedos actúen con igual facilidad sobre cualquier cuerda, con movimientos independientes de los d' 'a mano. En el ángulo de cada articulación se atenúa, además el impulso necesario para vencer la resistencia de la cuerda; ello hace que la máxima intensidad de esfuerzo desarrollado por los dedos, pueda conseguirse sin intervención de esfuerzos de la mano ni del brazo.

200 La acción de pulsar contiene cuatro fases: 1.ª, la de poner el dedo en contacto con la cuerda que debe ser pulsada; (Fig. 44). 2.ª, concentrar la

(43) Ver J. Flesh. *Maladies professionnelles et Higiéne des musiciens*. Traductión du Dr. Pierre Hoff. Payot. Paris, 1929.

doit se sentir parfaitement en repos soit elle simplement pendante ou appuyée par l'extrémité des doigts sur les cordes.

195 Le bras entier, de l'épaule au bout des doigts, est producteur et interprète de la sensibilité agissant sur la résistance opposée par les cordes. Toute raideur ou contraction empêchent l'élasticité des muscles et le jeu des articulations de s'exercer convenablement, ce qui entrave la liberté des mouvements et la stabilité de la main, tout en troublant la sensibilité, l'indépendance et la puissance des doigts (43). Il convient que le débutant se voit dans une glace placée à sa droite ou à sa gauche afin de pouvoir suivre attentivement les mouvements de sa main.

196 Les cordes sont pincées normalement entre la quatrième et la cinquième partie de leur longueur totale en partant du chevalet. Le poignet suit les mouvements de la main accompagnant les mouvements des doigts, tant vers les cordes en boyau les plus aiguës, que vers les bourdons les plus graves. Certains effets de sonorité spéciale déplacent la main et changent sa position; dans ce cas le coude et le poignet entrent en jéu pour donner à la main la liberté nécéssaire à ses mouvements, sans influer sur l'action naturelle des doigts.

197 Aux doigts correspondent le pincement et le mouvement, le rythme et les nuances propres à chaque oeuvre, toutes les combinaisons d'accords, gammes, tremolo ou arpèges possibles sur les six cordes et les régistres de sonorités spéciales pouvant être obtenues au moyen des pizzicati, harmoniques, rasgueados et des effets de percussion.

198 Quatre doigts interviennent seulement dans le pincement: le pouce, l'index, le majeur et l'annulaire. L'auriculaire, reservé à certains passages de rasgueados ou destiné à servir d'appui dans le pizzicati, suit généralement les mouvements de l'auriculaire s'abstenant de toute raideur inutile, et par cela même évitant le danger d'enlaidir la pose correcte de la main.

199 Chaque doigt a trois articulations; la première articulation des doigts unit ceux-ci à la paume de la main; la deuxième se trouve aux tiers de la hauteur du doigt, et la troisième est la plus proche de l'ongle. Les phalanges sont comprises entre les articulations, sauf les dernières qui forment les extrémités des doigts. Chaque doigt comprend donc trois phalanges (sauf le pouce qui en a deux); la première à la base du doigt, la deuxième au milieu (dernière pour le pouce) et la troisième, la plus courte qui constitue le bout du doigt ou phalangette. Par conséquent, ces phalanges articulées permettent aux doigts d'agir avec facilité égale sur toutes les cordes, avec des mouvements indépendants de

(43) Voir. J. Flesh. "*Maladies professionnelles et Higiène des musiciens*". Traduction du Dr. Pierre Hoff. Payot. Paris 1929.

Fig. 44.
Posición del dedo antes de pulsar la cuerda.
Doigt sur la corde avant le pincé.

fuerza en la extremidad del dedo y desviar la cuerda de su posición de equilibrio, mediante un simple movimiento hecho con la última falange hacia la cuerda inmediata; 3.ª, continuar la presión hasta que la cuerda se deslice por debajo de la extremidad del dedo, y empiece a vibrar libremente, y 4.ª, dejar que la cuerda inmediata detenga la impulsión del dedo y le sirva así, de segundo apoyo para la mano (Fig. 45).

Por consiguiente, después de pulsar la prima, el dedo descansará en la segunda; después de pulsar ésta, en la tercera, y así sucesivamente hasta la sexta, que, por no tener cuerda inmediata, el movimiento del dedo terminará del modo excepcional que se indica en el párrafo siguiente.

De las cuatro fases referidas son fijas las tres primeras y variable la última. El dedo en este caso, se replegará hacia sí mismo sin rozar siquiera la cuerda inmediata, atenuando con esta inflexión el esfuerzo exigido por la resistencia de la cuerda pulsada (Fig. 46). En ningún caso, esta resistencia debe obligar a la última falange, a ceder en sentido contrario.

201 La actuación del dedo pulgar se basa principalmente en la flexión de su falange y en el juego de la articulación que lo une a la muñeca por medio del metacarpo (carpo-metacarpiana). La primera articulación de este dedo no toma parte nunca en su actuación. Mediante la articulación que une el metacarpo con la muñeca, el pulgar puede

la main. L'impulsion en retour causée par la résistance de la corde s'attenue aux angles des articulations. Ainsi donc la plus grande intensité de l'effort reste limitée à l'action autonome des doigts, sans que le reste de la main et le bras lui-même n'aient à intervenir en aucune sorte.

200 Le pincement d'une corde présente quatre phases. 1° Le doigt entre en contact avec la corde qui va être pincée (Fig. 44). 2° La force exercée par l'extremité du doigt devie la corde de sa position d'équilibre par une simple pression et un repliement des phalanges vers la corde suivante. 3° La pression cesse au moment où la corde glissant sous le doigt reste libre et en vibration. 4° La corde suivante arrête l'impulsion du doigt offrant ainsi à la main un deuxième point d'appui (Fig. 45).

Par conséquent si la chanterelle est la corde pincée, le doigt ira arrêter son élan contre la deuxième corde; si celle-ci est à son tour pincée, le doigt butant contre la troisième s'y arrêtera, et ainsi de suite, sauf pour la sixième qui n'ètant suivie d'aucune autre corde fera se resoudre autrement le mouvement.

En effet: des quatres phases que nous venons de voir, les trois premières restent invariables, mais la quatrième varie pour la sixième corde. Dans ce dernier cas le doigt se repliera sur lui-même, sans frôler nullement la corde voisine, amortissant ainsi l'élan de l'effort dépensé pour vaincre la résistance de la corde (Fig. 46). Dans aucun cas cette résistance ne doit jamais vaincre l'effort de

Fig. 45.
Apoyo del dedo después de haber pulsado.
Appui du doigt après avoir pincé.

moverse independientemente del resto de la mano; la articulación de la falangeta con la primer falange es la que concentra su fuerza en la extremidad del dedo. Pulsando normalmente, articulará dicha falange extrema viniendo a formar por continuidad de movimiento, una pequeña cruz con la extremidad del índice. En los pasajes de alguna rapidez, la acción del dedo se limita a iniciar este movimiento sin llegar a tocar el índice.

202 Para pulsar *sin* uñas hay que limar la superficie libre de la uña que pudiera rozar la cuerda al ser pulsada. (§ 178).

Para pulsar *con* uñas convendrá conservarlas cuidadosamente recortadas y redondeadas de manera que sobresalgan muy ligeramente siguiendo la forma del borde de los dedos. (§ 177). La impulsión de la cuerda deberá iniciarse con la parte de yema más próxima a la uña y reforzarse casi simultáneamente con la parte que sobresale de ésta, que es la que imprime a la cuerda su timbre característico. (§ 170).

203 La colocación de manos y la manera de pulsar indicadas, son aplicables a ambos procedimientos de pulsación. Para el segundo, sin embargo, la inflexión de los dedos deberá acentuarse menos a fin de que la uña pueda fácilmente deslizarse sobre la cuerda.

204 Todas las cuerdas pueden ser igualmente pulsadas por cada uno de los dedos pulgar, índice,

Fig. 46.
Pulsación sin apoyar.
Pincé sans appui du doigt.

Fig. 47.
Posición de la mano izquierda en la región aguda y sobre-aguda.
Position de la main gauche dans la region sur-aiguë.

la dernière phalange en l'obligeant à ceder en sens contraire.

201 L'action du pouce est basée principalement sur la fléxion de sa deuxième phalange et de l'articulation qui l'unit au poignet par l'intermediaire de son métacarpe (carpo-métacarpienne). La première articulation n'intervient pas dans cette action. Grâce à cette dernière le pouce, qui est le plus mobile des doigts, se meut indépendamment du reste de la main. L'effort de son pincement est localisé dans sa dernière phalange, et comme il est par sa fonction opposable aux autres doigts, quand il pince, sa dernière phalange formera une croix avec l'extrémité de l'index. Dans les passages de quelque rapidité l'action du pouce ne fait qu'ébaucher le mouvement, sans frôler l'index.

202 Pour pincer *sans* ongles il faut limer leurs bords pour que ceux-ci ne viennent pas gratter la corde (§ 178).

Pour pincer *avec* les ongles il faut les entretenir avec soin, les coupant et les arrondissant de façon qu'ils dépassent à peine et uniformément la pulpe des doigts (§ 177). L'impulsion sur la corde doit commencer avec la partie de la pulpe des doigts la plus proche de l'ongle. L'effort redoublera au moment où la corne saillante frappera la corde lui imprimant son timbre caractéristique (§ 170).

203 Le placement des mains et la façon de pincer s'appliquent de la même manière dans chaque procédé. Pour le second cependant l'inflexion des

medio o anular. Sin embargo, la disposición de éstos con respecto a las cuerdas y al carácter musical de las vibraciones, aconseja una distribución ordenada en la actuación de aquéllos. De ahí la digitación basada en fórmulas de movimientos alternativos que permiten establecer la movilidad fácil y segura de los dedos.

La guitarra no admite una fórmula exclusiva para procedimientos generales sino un orden lógico que va resolviendo sistemáticamente cada caso. Un mismo pasaje podrá digitarse de varias maneras sin desviarse de las normas que rigen la digitación; pero habrá sin embargo, una solución más correcta que otra, solución que convendrá adoptar, porque corrección es sinónimo de facilidad y de perfección.

205 Como principio fundamental, un dedo no debe pulsar nunca dos notas consecutivas. Lo contrario, sería como si al andar, diéramos dos pasos seguidos con un mismo pie.

d) *Mano izquierda. Posición.*

206 Separando el ante-brazo con naturalidad se colocará la mano a la altura de los primeros trastes y se apoyará el pulgar por la parte blanda de su extremidad hacia la mitad inferior del mástil (Fig. 37). Una ligera flexión de la muñeca hacia afuera, permitirá encorvar los dedos y con el borde de su falange extrema (falangeta) pisar las cuerdas contra el diapasón (Fig. 38).

207 La parte ancha de la mano, por causa de la desigualdad de los dedos, deberá quedar paralela al mástil. La libertad en los movimientos de cada dedo, exige que entre el borde del mástil y la mano, haya un espacio libre. Quedando así todos los dedos equidistantes del plano de las cuerdas, cada uno de ellos podrá actuar con la misma facilidad sobre todas ellas y abarcar igualmente las mayores distancias.

208 Hay que evitar que la mano se aproxime al mástil por el lado del índice. Este defecto, además de dificultar la acción del cuarto dedo imposibilitaría al índice para sostener correctamente la *ceja* sobre todas las cuerdas.

e) *Acción de la mano y de los dedos.*

209 La acción de esta mano es la resultante de la aplicación de sus facultades naturales a los principios fundamentales de la vibración de la cuerda.

210 «Si pulsamos una cuerda puesta en regular ten-«sión — dice Aguado — producimos por medio de «sus vibraciones un sonido que se prolonga hasta «que la cuerda cesa de vibrar. Cuando es toda «la cuerda la que vibra, los dos puntos de apoyo «son el puente y la cejuela. A esto se le llama

doigts doit être moins prononcée afin que l'ongle puisse facilement glisser sur la corde.

204 Toutes les cordes peuvent être également pincées par chacun des doigts, pouce, index, majeur ou annulaire. Cependant l'arrangement de ceux-ci par rapport aux cordes et au caractère musical de leurs vibrations, conseille une distribution ordonnée dans leurs fonctions. Nous avons donc un doigté qui répond à des formules de mouvements alternatifs permettant d'établir la mobilité facile et sûre des doigts. La guitare n'admet pas une formule unique pour des procédés généraux mais un ordre logique résolvant systématiquement chaque cas. Un même passage peut se doigter de plusieurs façons sans s'écarter des normes qui régissent le doigté. Une solution sera néanmoins plus correcte qu'une autre, alors elle doit donc être adoptée car correction, dans ce cas, est synonyme de facilité et de perfection.

205 Principe fondamental: le même doigt ne doit jamais pincer deux notes consécutives; car se serait comme si en marchant on faisait deux pas de suite avec le même pied.

d) *La main gauche. Pose.*

206 Ecartant l'avant-bras avec naturel, placer la main à hauteur des premières touches et appliquer sa partie du côté du pouce sur la moitié inférieure du manche (Fig. 37). Porter le poignet en dehors pour permettre aux doigts de plier et, avec leur dernière phalange de presser les cordes contre la plaque de touches (Fig. 38).

207 La partie large de la main devra rester parallèle au manche à cause de l'inégalité des doigts. La liberté des mouvements des doigts exige un espace libre entre le bord du manche et la main. Chaque doigt gardant une distance égale au plan des cordes pourra agir avec la même facilité sur elles et embrasser également les plus fortes distances.

208 Il faut éviter que la main, par le côté de son index, ne se rapproche du manche. Ce défaut, qui contrarierait l'action du quatrième doigt, rendrait de plus impossible pour l'index, le maintien correct du barré sur toutes les cordes.

e) *Action de la main et des doigts.*

209 L'action de cette main est la résultante de l'application de ses moyens naturels aux principes fondamentaux de la vibration des cordes.

210 «Si nous pinçons une corde tendue d'une façon »regulière, dit Aguado, nous produisons au mo-»yen de ses vibrations un son qui se prolonge tant »que la corde ne cesse de vibrer. Quand toute »la corde vibre, ses points d'appui sont constitués

«*cuerda al aire.* Pero si se coloca un dedo sobre «la cuerda de manera que quede aprisionada so«bre un traste, se disminuye la extensión de la «parte vibrante que se apoya por un lado sobre el «traste y por otro sobre el puente.

«De estos hehos se deducen las siguientes re«glas esencialísimas: 1.° El dedo que pisa debe «apretar con fuerza la cuerda para fijar bien uno «de los puntos de apoyo de su parte vibrante. «2.° Esta fuerza debe ser igual y constante todo «el tiempo que la cuerda tenga que vibrar. 3.° «Para que el sonido cese bastará interrumpir las «vibraciones.»

211 La mano izquierda se mueve en sentido diagonal al cuerpo y paralelo al mástil y a las cuerdas. No debe alterar nunca dicha posición ni hacer esfuerzos o contracciones inútiles que impidan su elasticidad. Su misión es la de conducir los dedos al nivel de los trastes en que deban pisar las cuerdas, ofreciéndoles la ductilidad y fuerza necesarias para que puedan actuar libremente en cualquier región del diapasón y sobre cualquier cuerda.

212 El pulgar, además de fijar la mano dándole seguridad y apoyo, contrarresta con su resistencia la presión de los demás dedos. Cuando la mano desciende hacia la tarraja, el pulgar se desliza por el mástil siguiendo los movimientos de la mano. En los casos contrarios, desprendiéndose o no del mástil viene a fijarse simultáneamente contra los demás dedos al nivel de la mano.

213 Conseguida la naturalidad de acción de la mano en su posición normal, será preciso conservarla siempre en todos sus movimientos y a cualquier altura del diapasón. El pulgar, en los casos en que la mano deba sobrepasar el traste doce, deslizándose por la parte posterior del mástil y siguiendo los movimientos de la mano, vendrá a apoyarse contra el borde del diapasón que sobresale de la tapa (Fig. 47). Estos movimientos no deben impedir la curvatura de los dedos sobre las cuerdas.

214 Los cuatro dedos encorvados y separados entre sí frente a otros tantos trastes correlativos, pisarán las cuerdas perpendicularmente a manera de martillo articulado, junto a la barrita del traste inmediato más agudo.

Colocados en esta forma y a la menor distancia posible de las cuerdas, se logra actuar sobre ellas por movimientos breves que se traducen en economía de tiempo y de esfuerzo.

215 Los dedos de esta mano actúan en dos sentidos; uno transversal a las cuerdas (de prima a sexta o viceversa) y otro paralelo a ellas (desde la cejuela a la tarraja). A estos movimientos de conjunto y dependientes del de la mano, se unen otros dos que son independientes y propios de cada dedo; uno de aproximación de los dedos entre

»par le sillet et le chevalet: c'est ce qu'on appelle »*une corde à vide.* Mais si l'on place un doigt sur une »corde de manière à la serrer sur une touche, on »diminue par le fait la longueur de sa partie vi»brante qui aura donc comme point d'appui, d'un »côté le chevalet et de l'autre le doigt.

«De ces faits nous déduisons les principales rè»gles suivantes: 1° Le doigt qui presse la corde »doit le faire avec force pour bien fixer l'un des »deux points d'appui de la partie vibrante. 2° Cette »force doit être égale et constante pendant toute »la durée de la vibration utilisée. 3° Pour faire »cesser le son il suffira d'arrêter les vibrations».

211 La main gauche agit obliquement par rapport à l'axe du corps, en s'accommodant de la direction du manche et des cordes. Elle ne doit jamais s'écarter de cette position parallèle au manche, ni faire des efforts ou des contractions inutiles qui lui enlèvent de sa souplesse. Sa mission est de mener les doigts au niveau des touches, sur lesquelles ils doivent presser les cordes, et favoriser leur ductilité et leur effort pour pouvoir agir librement sur n'importe quel endroit de la plaque de touches et sur n'importe quelle corde.

212 Le pouce, qui soutient la main lui offrant sureté et appui, neutralise aussi par son effort la pression des autres doigts. Quand la main descend vers la rosace, le pouce glisse le long du manche, solidaire des mouvements de la main. Dans des cas contraires, se détachant ou non du manche il vient à la rencontre simultanée des autres doigts.

213 Une fois l'action naturelle dans la position normale de la main acquise, il faut la lui conserver toujours dans tous ses mouvements et à n'importe quelle hauteur de la plaque de touches. Quand la main doit avancer au delà de la douzième touche le pouce, après avoir glissé le long de la partie postérieure du manche, ira chercher un appui sur le rebord de la plaque qui fait saillie sur la table d'harmonie, en suivant les mouvements de la main (Fig. 47). Cette manoeuvre ne doit pas empêcher le pliement des doigts sur les cordes.

214 Les quatre doigts courbés et écartés en face d'autant de touches corrélatives presseront, à la façon de marteaux articulés, perpendiculairement sur les cordes et tout près de la petite barre de la touche voisine la plus aiguë.

Les doigts étant ainsi placés à la moindre distance possible des cordes, on arrive à pouvoir agir sur elles par des mouvements brefs qui se traduisent par une économie de temps et de forces.

215 Les doigts de cette main agissent en deux sens; transversalement (de la chanterelle à la sixième ou inversement) et parallèlement aux cordes (du sillet à la rosace). Ces mouvements dépendant de la main comprennent deux autres mouvements indépendants et propres à chaque doigt: l'un de

sí, y otro de separación. La combinación de estos movimientos independientes con los anteriores, dan todos los movimientos de los dedos sobre el diapasón.

216 Aunque la presión de los dedos se ejerza sobre cuerdas alejadas (quinta o sexta) *la última falange deberá martillar siempre las cuerdas.* Cuando se trate de cuerdas cercanas (prima o segunda) retirando ligeramente el codo y la muñeca se acentuará cerrándose algo más, la curva de los dedos.

217 El esfuerzo de los dedos ha de concentrarse en la extremidad de cada uno de ellos, en proporción a la resistencia que exigen la intensidad y duración de cada nota.

218 Para procurar la mayor continuidad en el sonido, hay que levantar los dedos de las cuerdas la menor cantidad de veces posible.

219 En principio, *una cuerda pisada no deberá ser abandonada salvo que el límite de duración de las notas lo exigiera.* Cuando un mismo dedo tuviese que pisar dos notas consecutivas sobre una misma cuerda, si no hay razón expresa que aconseje lo contrario, *se desplazará suavemente sobre la cuerda, sin abandonar su contacto.*

220 El orden en los movimientos de los dedos obedece a un sentido lógico y natural que rige sistemáticamente todos los casos. Solamente la práctica de ejercicios dirigidos a exponer los principios en que se fundan sus leyes generales, podrá explicar claramente todo lo que este orden significa para la facilidad de una buena ejecución.

CAPITULO XIV.

Advertencia sobre la manera de estudiar

a) *Estudio y ejecución.*

221 La guitarra embellece todos los géneros de música a condición de que estén bien interpretados. Lo esencial no es tocar *mucho* sino tocar *bien.* Más admiración merece la ejecución perfecta de una obra sencilla, que la interpretación defectuosa de una obra difícil.

222 Es temeridad creer que se pueda ejecutar correctamente una obra, si los dedos no están en condiciones de dominar las dificultades que contiene.

223 El estudio consta de un aspecto físico que radica en la fuerza, agilidad tacto y precisión de los dedos y otro, de carácter psíquico, que depende de la inteligencia, intuición musical, sensibilidad emotiva y temperamento. Aunque un mismo concepto los reune, la dificultad se encuentra a veces

rapprochement entre eux, l'autre d'écartement. La combinaison de ces mouvements indépendants avec les antérieurs donne tous les mouvements des doigts sur la plaque de touches.

216 Quoique la pression des doigts puisse s'exercer sur des cordes éloignées (cinquième ou sixième), *la dernière phalange devra toujours marteler les cordes.* S'il s'agit de cordes proches (chanterelle ou deuxième) en ècartant légèrement le coude et le poignet on accentuera la courbe des doigts, en les ployant devantage.

217 L'effort doit se concentrer dans le bout de chaque doigt; il doit être proportionnel à l'énergie dépensée suivant l'intensité et la durée de chaque note.

218 Pour obtenir une plus grande continuité des sons il faut retirer les doigts le moins possible de dessus les cordes.

219 En principe *une corde appuyée ne doit pas être lâchée tant que la durée de la note l'exige.* Dans le cas où le même doigt devrait intervenir sur une même corde pour deux notes consécutives, si rien ne conseille le contraire, *il doit abandonner la pression en se déplaçant* mais sans quitter la corde.

220 L'ordre dans les mouvements des doigts obèit à un sens logique et naturel qui régit systématiquement tous les cas. Seule la pratique des exercices conduisant à ètablir ses principes, pourra expliquer clairement tout ce que cet ordre signifie pour la facilité d'une bonne exécution.

CHAPITRE XIV.

Avis sur la conduite a suivre dans les etudes

a) *Travail et exécution.*

221 La guitare embellit toutes les musiques à la condition qu'elles soient bien exécutées. L'essentiel n'est pas de jouer *beaucoup,* mais de *bien* jouer. La parfaite exécution d'une oeuvre simple est plus digne d'admiration que la laborieuse interprétation d'une oeuvre difficile.

222 C'est de la témérité de croire que l'on peut jouer correctement une oeuvre quand les doigts ne sont pas en état de surmonter les difficultés qui s'y trouvent.

223 L'étude a son aspect physique qui siège dans la force, l'agilité, le tact et la précision des doigts, et son aspect psychique qui est fonction de l'intelligence, de l'intuition musicale, de la sensibilité émotive et du tempérament. Et bien qu'un même concept réunit ces deux aspects, la difficulté est parfois plus prononcée dans l'un que

acentuada en uno de los dos aspectos. En estos casos, deberá combatirse con preferencia el aspecto rebelde a fin de equilibrar el resultado del conjunto.

224 El que quiera poner todos los medios para trabajar con provecho, tenga por preceptos las observaciones siguientes:

1.° — Saber *lo que* se estudia y *para qué se* estudia.

2.° — *Comprender*, no basta para que el estudio sea útil; hay que *realizar* del mejor modo posible.

3.° — *Corrección* es sinónimo de *facilidad.*

4.° — Más se consigue trabajando *una hora diaria,* que *siete horas en un sólo día de la semana.*

5.° — Todas las dificultades de mecanismo pueden vencerse; ello depende de *los medios* que se empleen.

6.° — La *flexibilidad, elasticidad, y fuerza de los dedos,* son la base de la virtuosidad más asombrosa. La *memoria, agilidad mental y audacia,* son sus complementos.

7.° — *Evitar esfuerzos y movimientos inútiles.*

8.° — *Observar con el mayor cuidado las indicaciones del autor o del profesor.*

9.° — *Escucharse constantemente para corregirse o mejorarse.*

10.° — Tocar *poco y bien* es más difícil que *tocar mucho.* El mérito está en tocar *mucho* y *bien.*

b) *Manera de trabajar los ejercicios, estudios y obras. - Ejercicios.*

225 Los ejercicios o mecanismos, tienen por objeto desarrollar la fuerza, agilidad, tacto y seguridad de los dedos, asi como el dinamismo mental que necesita al ejecutante para poder interpretar todo género de obras.

Consejos útiles.

1.° — Conocidas las instrucciones generales expuestas en la parte teórica con respecto a una y otra mano, hay que leer con atención la parte de texto que en cada capítulo se refiere a los ejercicios que lo integran. 2.°—Leer mentalmente la parte musical que compone el ejercicio. 3.° — Ejecutar despacio cada nota con el dedo que esté indicado para cada mano. 4.° — Sabidas las cuerdas, trastes y dedos con que deberá realizarse, apréndase de memoria. 5.° — Trabajarlo repetidamente procurando observar para cada mano las reglas generales de la ejecución y las que se refieran particularmente al ejercicio. 6.° — Procurar la mayor claridad e igualdad en las notas y exactitud en la

dans l'autre. Dans ce cas il faut de préférence combattre l'aspect rebelle pour équilibrer l'ensemble.

224 Celui qui veut mettre en jeu tous ses moyens pour travailler profitablement, devrait prendre comme des preceptes les observations suivantes:

1°. — *Connaître* ce que l'on étudie et en savoir le *pourquoi.*

2°. — Il ne suffit point de comprendre pour que l'étude soit utile; il faut réaliser, et de la meilleure façon possible.

3°. — *Correction* est synonyme de *facilité.*

4°. — L'on obtient plus de résultat en travaillant une heure par jour que sept heures dans un seul jour de la semaine.

5°. — Toutes les difficultés du mécanisme *peuvent être vaincues; cela* dépend des *moyens* employés.

6°. — *La flexibilité, l'élasticité et la force* des doigts sont à la base de la virtuosité la plus étonnante. *La mémoire, l'agilité mentale et l'audace* sont leurs compléments.

7°. — *Eviter des efforts et des mouvements inutiles.*

8°. — *Suivre attentivement les indications de l'auteur ou du professeur.*

9°. — *S'écouter constamment pour pouvoir se corriger ou s'améliorer.*

10°. — Jouer *peu et bien* est plus difficile que jouer *beaucoup.* Jouer *beaucoup et bien,* voilà le vrai mérite.

b) *Manière de travailler les exercices, les etudes et les oeuvres. Exercices. Conseils utiles.*

225 Les exercices ou mécanismes ont pour but de développer la force, l'agilité, le tact et la sureté des doigts, ainsi que le dynamisme mental nécessaire à l'élève pour pouvoir interpréter tout genre d'oeuvres. I°. Les dispositions générales exposées dans la partie théorique concernant l'une ou l'autre main étant connues, il faut lire attentivement la partie du texte qui se rapporte aux exercices de chaque chapitre. 2°. Lire mentalement la partie musicale composant l'exercice intégrant. 3°. Exécuter lentement chaque note avec le doigt indiqué pour chaque main. 4°. Les cordes, les touches et les doigts qui doivent intervenir étant connus, l'*apprendre par coeur.* 5°. La travailler en la répétant à plusieurs reprises, ayant soin d'observer pour chaque main les règles générales de l'exécution surtout celles qui concernent l'exercice. 6°. Tâcher d'obtenir la plus grande netteté et la plus grande égalité dans les notes ainsi que l'exactitude dans la mesure. 7°. Augmenter graduellement l'intensité et le mouvement quand ils sont indiqués.

medida. 7°. — Aumentar gradualmente la intensidad y el movimiento, siempre que esté indicado.

c) *Estudios.*

226 Los estudios tienden a someter los elementos de técnica adquiridos a formas musicales rigurosas como preparación al trabajo interpretativo de las obras.

Consejos útiles.

1.° — Leer mentalmente la parte musical y tratar de imaginar los trastes en que se encuentran las notas que lo componen y cuáles son los dedos que deberán ejecutarlas. 2.° — Solfear la parte melódica midiendo el valor de las notas que integran cada compás, tratando de concretar en la imaginación antes de que actúen los dedos, cómo deberá ser ejecutado el Estudio. 3.° — Leerlo prácticamente en el instrumento, cuidando de emplear para todas las notas los dedos indicados para cada mano. 4.° — Aprenderlo de memoria por compases o períodos cortos, hasta saberlo por completo. 5.° — Observar cuáles son las dificultades e insistir en cada una de ellas repetidamente hasta poder realizarlas con la misma naturalidad que el resto del Estudio. 6°. — Trabajarlo desde el principio hasta el fin, procurando sujetarse rigurosamente a la medida. 7.° — Una vez dominado de manera que las notas salgan claras, a tiempo y sin interrupción alguna, cuídese la acentuación rítmica y los matices que estén indicados.

d) *Obras.*

227 Las obras exigen el dominio absoluto de la técnica que las integra. Para que sean bien ejecutadas, ha de cuidarse igualmente su aspecto instrumental, musical y artístico.

Consejos útiles.

1.° — Fijarse en el título de la obra y nombre de su autor. Lo primero revelará su género (artístico o popular), forma o movimiento (preludio, allegro, minueto, sonata, etc.) o su carácter sugestivo (serenata, evocación, nocturno, homenaje). El nombre del autor (MILAN, CORBETTA, SOR, ALBENIZ, TÁRREGA, GRANADOS, o anónimo si es popular), la época a la cual pertenece, el estilo personal propio de cada uno o el carácter que le corresponde si es popular. 3.° — La obra puede ser original o transcripción, impresa o manuscrita. Hay que desconfiar, en general, de los manuscritos que no sean de puño y letra del autor. Nunca deberá utilizarse para el estudio, la versión manuscrita de una obra que haya sido editada. 4.° — Antes de empezar a descifrarla sobre el instrumento, deberá observarse el tono y compás en que

c) *Etudes. Conseils utiles.*

226 Les études ont pour tendance de soumettre les éléments acquis de technique à des formes musicales rigoureuses, comme préparation au travail interprétatif des oeuvres. I°. Lire mentalement la partie musicale et tâcher d'imaginer les touches correspondant aux notes la composant, et les doigts qui doivent intervenir. 2°. Solfier la partie mélodique en mesurant la valeur des notes qui intègrent chaque mesure, s'efforçant de reconstituer dans l'imagination l'exécution de l'étude avant l'intervention des doigts. 3°. Lire l'étude sur l'instrument lui-même, en ayant soin d'employer pour toutes les notes les doigts indiqués de chaque main. 4°. L'apprendre par coeur par mesures ou périodes jusqu'à la savoir en entier. 5°. Remarquer les difficultés et insister sur elles continuellement, jusqu'à pouvoir les jouer avec le même naturel que pour le reste de l'étude. 6°. La travailler du comencement jusqu'à la fin en tâchant toujours de se soumettre rigoureusement à la mesure. 7°. Une fois bien apprise jusqu'à émettre les notes nettes, à temps et sans accrocs, revenir sur les parties fortes et leur donner les nuances indiquées.

d) *Oeuvres. Conseils utiles.*

227 Les oeuvres exigent le domaine absolu de leur technique intégrante. Pour leur bonne exécution il faut soigner leur aspect instrumental, musical et artistique.

1°. Remarquer le tître de l'oeuvre et le nom de l'auteur: le premier nous révélera son genre (artistique ou populaire), forme ou mouvement (prélude, allegro, menuet ou sonate), ou son caractère suggestif (sérénade, évocation, nocturne, hommage etc). Le nom de l'auteur (MILAN, CORBETTA SOR, ALBENIZ, TÁRREGA, FALLA, ou anonyme si l'oeuvre est populaire); nous révélera l'époque à laquelle elle appartient, le style personnel propre à chaque auteur, ou le caractère qui lui correspond s'il est populaire. 3°. L'oeuvre peut constituer un original ou une transcription, peut être imprimée ou manuscrite. Il faut en principe se méfier des manuscrits qui ne sont pas de la propre main de l'auteur. Jamais on ne doit utiliser la version manuscrite d'une oeuvre qui a été editée auparavant. 4°. Avant de commencer à la déchiffrer sur l'instrument, on doit remarquer le ton et la mesure employés et la solfier mentalement en tâchant de comprendre le sens de l'ensemble et des idées principales. 5°. Si l'oeuvre n'a pas été doigtée, il faudrait étudier à l'avance le doigté qui lui serait le plus approprié. 6°. On travaillera la suite en suivant le même ordre que pour les études, en répétant séparément les difficultés jusqu'à les vaincre

está escrita y solfearla mentalmente, tratando de comprender el sentido del conjunto y de las ideas principales. 5.° — Si la obra no estuviese digitada, habría que estudiar con anticipación la digitación que más pudiera convenirle. 6.° — Se trabajará seguidamente con el mismo orden empleado en los Estudios, repitiendo aisladamente las dificultades hasta vencerlas completamente; es decir, que podamos ejecutarla con una interpretación que refleje fielmente el sentido con que la concibió el autor, y, al mismo tiempo, tal como la sentimos interiormente. 7.° — Si es transcripción, caso de que la autoridad del transcriptor no fuese garantía suficiente, deberá verse el original (ya sea para piano, violín, violoncelo u otro instrumento) y tratar de dar a la interpretación, el sentido que pudo darle el instrumento para el cual fué creada y aun mejorarla si es posible.

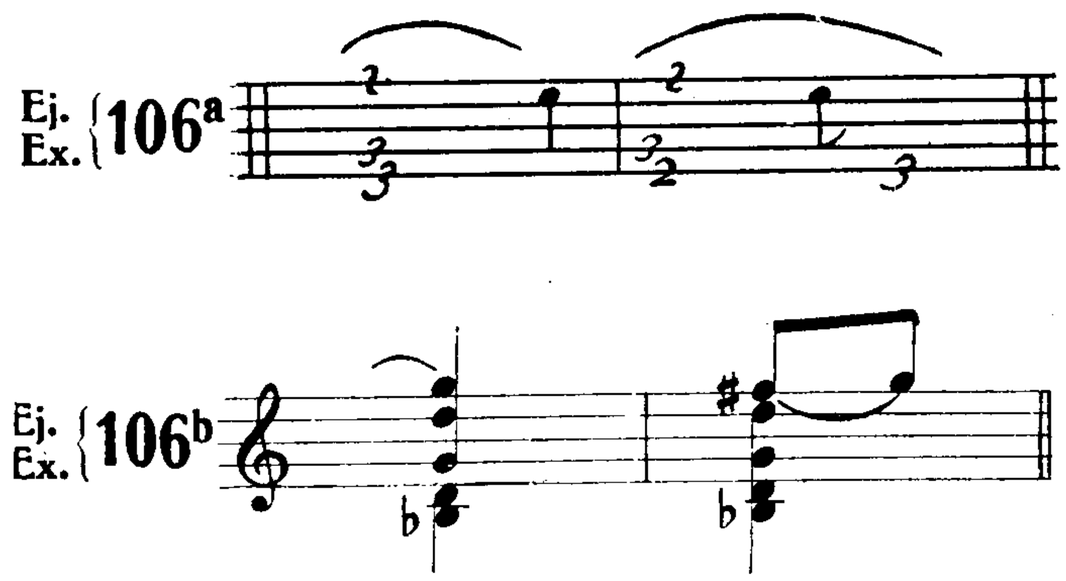
CAPITULO XV.

Signos, abreviaciones y terminos guitarristicos.

a) ***Explicación de los signos y vocablos mas usados en las tablaturas española, francesa e italiana.***

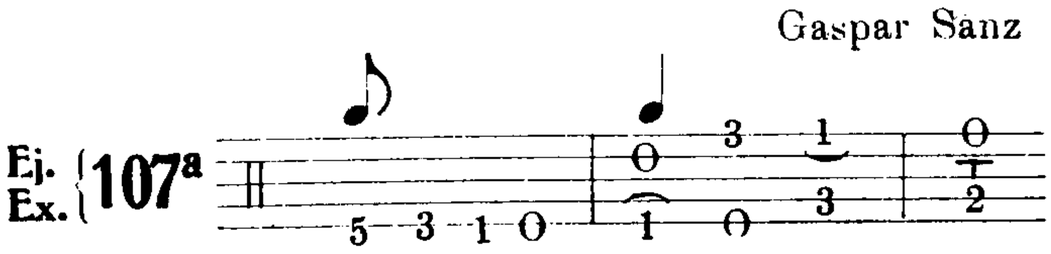
228 *Abelimenti*, (tab. it.) (44). Apoyatura ascendente. Ej. 106ª. Efecto 106ᵇ.

F. Corbetta



Apoyamento, (tab. esp.). Apoyatura o ligado ascendente de dos notas. Se indica 107ª se efectúa 107ᵇ.

Gaspar Sanz



(44) Tab. it. = tablatura italiana.
Tab. franc. o fr. = tablatura francesa.
Tab. esp. = tablatura española.

totalement, c'est-à-dire qu'en l'exécutant l'oeuvre soit un reflet fidèlement absolu de la conception de l'auteur et de la façon de le sentir subjectivement. 7°. S'il s'agit d'une transcription et si l'autorité du transcripteur n'est pas suffisamment garantie, on devra s'en référer à l'original (soit pour piano, violon, violoncelle ou autre instrument) et tâcher de donner à l'interprétation le sens que l'instrument, pour lequel il fut crèe, ait pu lui donner, et le rendre meilleur si possible.

CHAPITRE XV

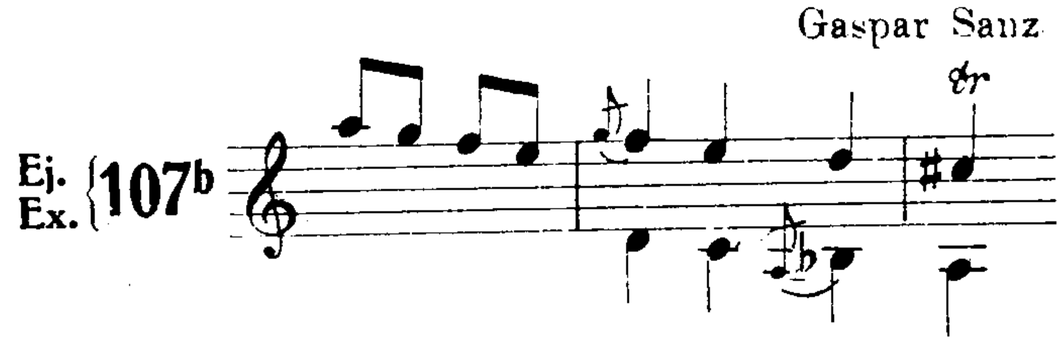
Signes, abreviations et termes concernant la guitare.

a) ***Signes et vocables les plus usités dans les anciennes tablatures espagnole, française et italienne.***

228 *Abelimenti.* (tab. it) (44) Appoggiature ascendante. Ex. 106ª Effet réel 106ᵇ.

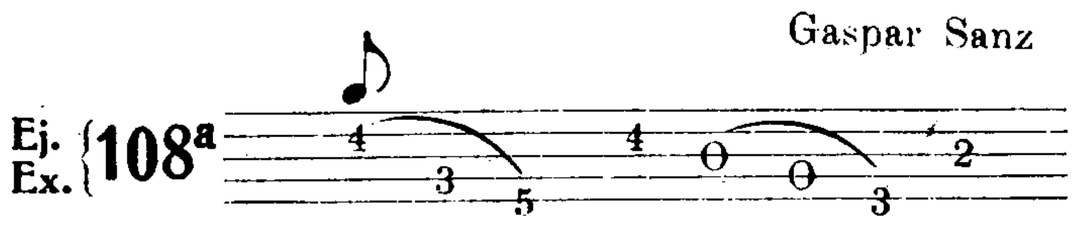
Apoyamento. (tab. esp.) Appoggiature ou coulé ascendant de deux notes. On l'indique Ex. 107ª et il se réalise 107ᵇ.

Gaspar Sanz

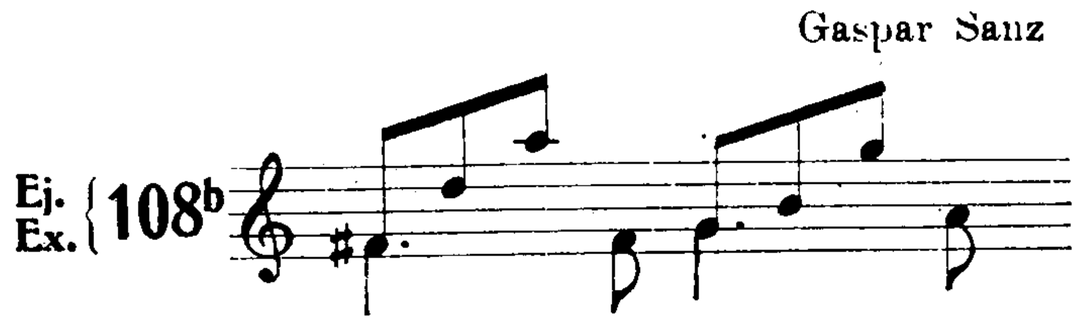


Arpeado, (tab. esp.) Arpège. Il est indiqué 108ª Son effet réel est 108ᵇ.

Gaspar Sanz



Gaspar Sanz



Cadenze, (tab. it.) Cadence. Notation conventionnelle 109ª. Effet réel 109ᵇ.

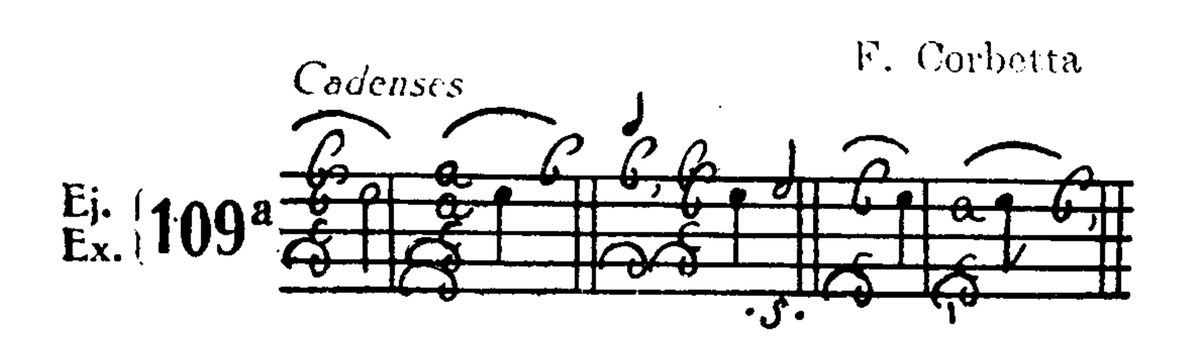
G Ceja, (tab. esp.) Barré.

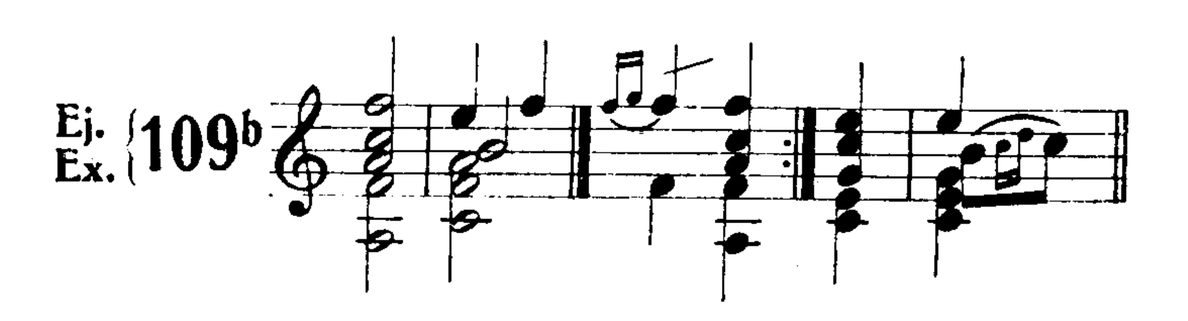
Cheutes ou *Chutes*, (tab. fr.) Coulés ascendants de plusieurs notes Ex. 110ª Effet 110ᵇ.

(44) tab. it. = tablature italienne.
tab. fr. = tablature française.
tab. esp. = tablature espagnole.

Arpeado, (tab. esp.). Arpegiado. Se indica 108ª; su efecto es: 108ᵇ.

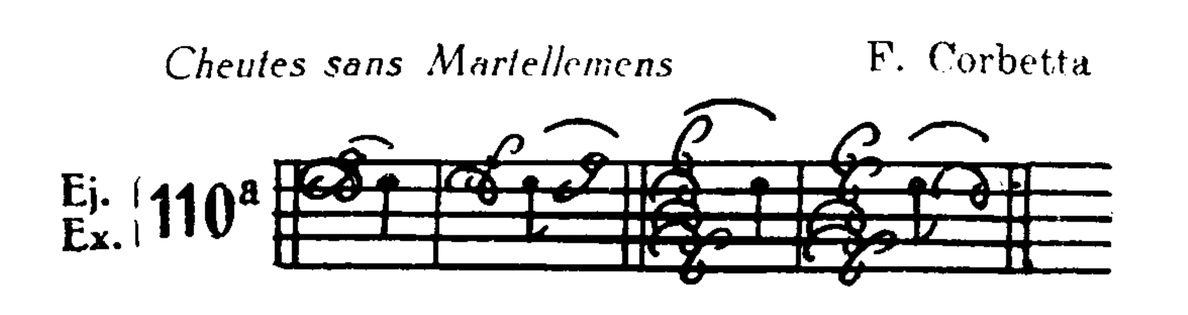
Cadenses, (tab. franc.). Terminaciones. Ej. 109ª Efecto 109ᵇ.

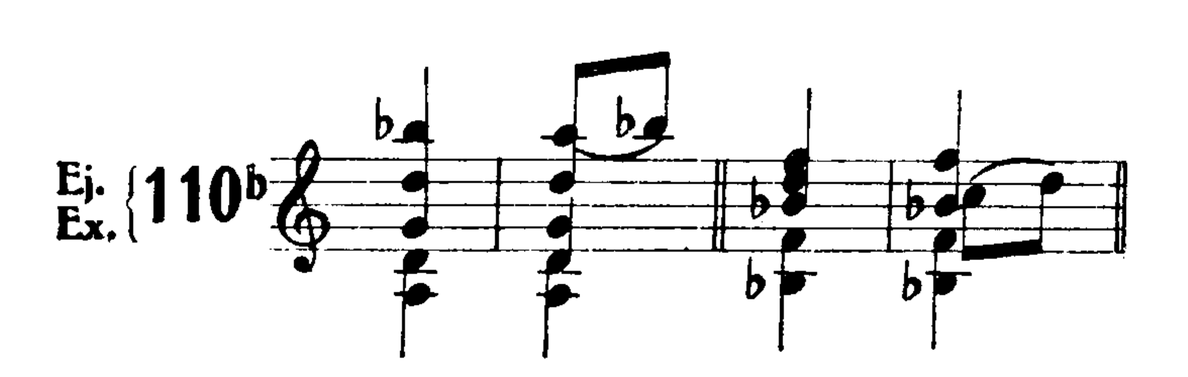




G (tab. esp.). Ceja.

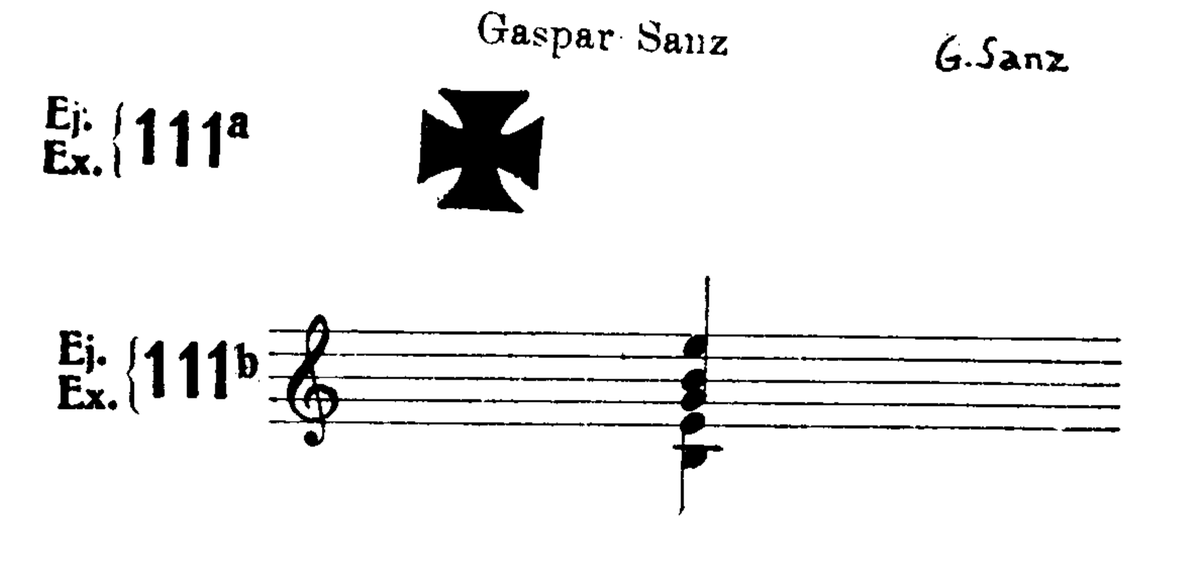
Cheutes o Chutes, (tab. fr.). Ligados ascendentes. Ej. 110ª. Efecto 110ᵇ.





Coucher le doigt. (tab. fr.) Ceja. Se indica como en la tablatura italiana. Ej. 124ª Ef. 124ᵇ.

Cruzado, (tab. esp.). Posición del acorde tonico de MI *menor* (segunda inversión). Se indica 111ª su efecto es 111ᵇ.



Dedillo, (tab. esp.). Movimiento alternado de dos dedos.

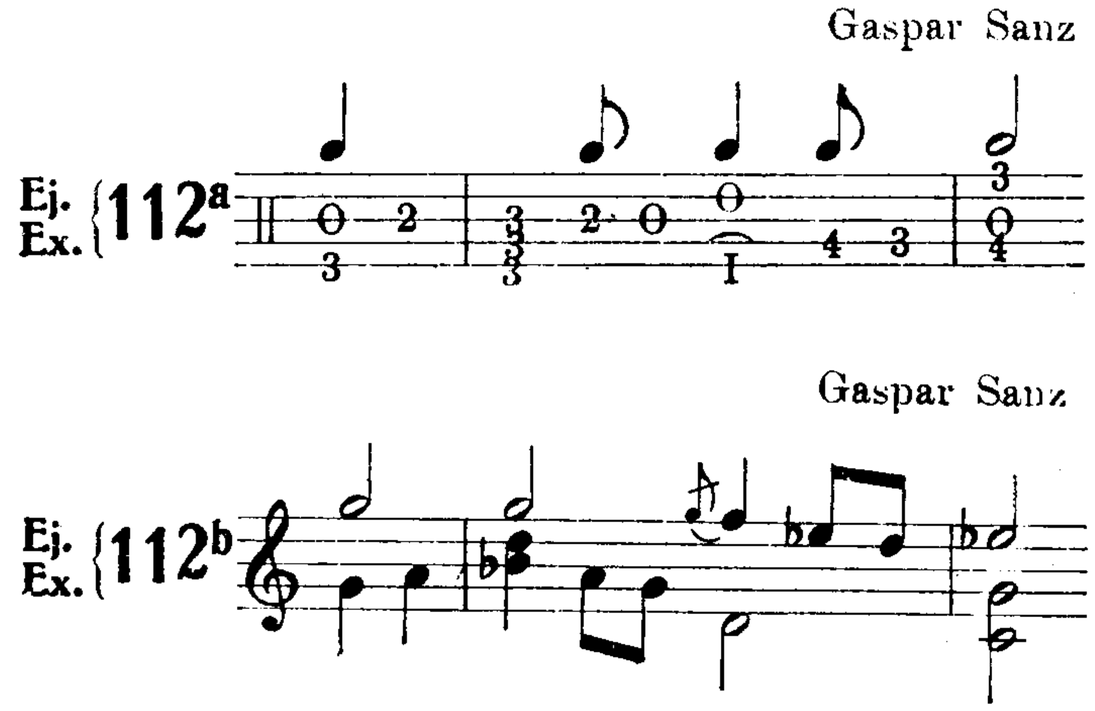
Esmorsata (tab. esp.). Apoyatura descendente. Ej. 112ª. Efecto 112ᵇ.

Coucher le doigt, (tab. fr.) Barré. On l'indique comme dans la tablature italienne. Ex. 124ª. Effet 124ᵇ.

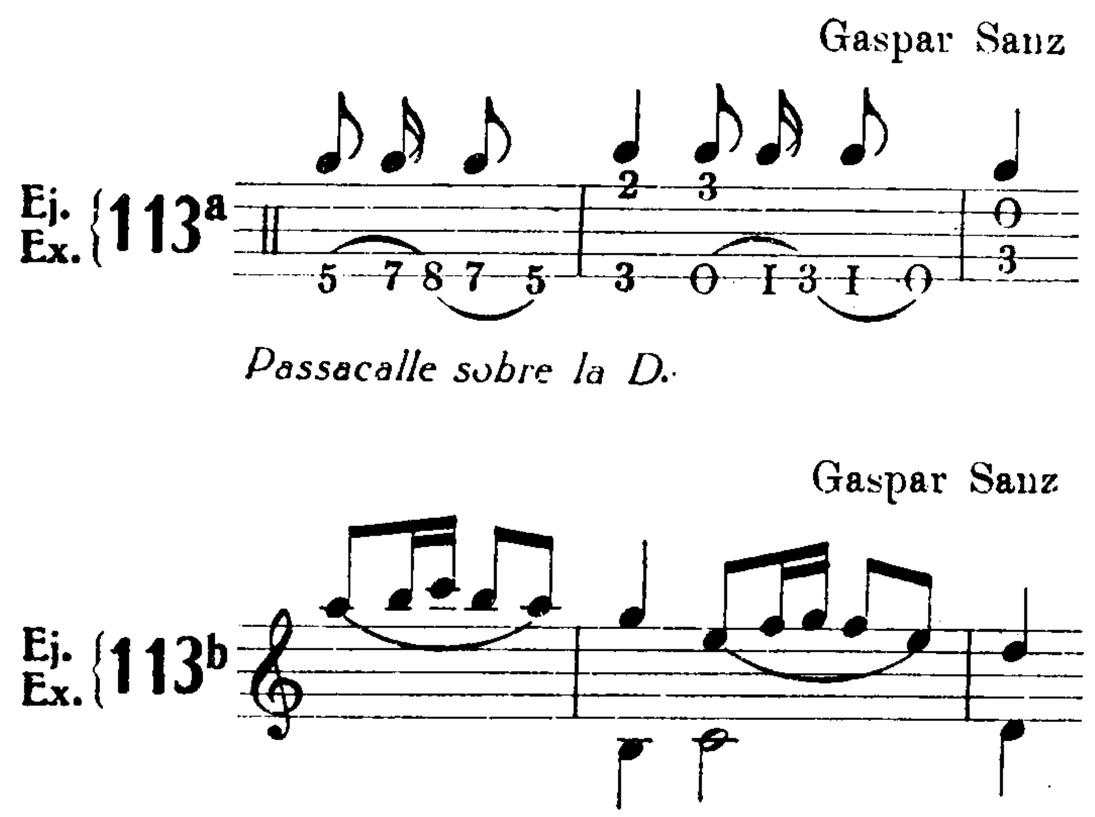
Cruzado, (tab. esp.) Position du ton de MI mineur deuxième inversion; on l'indique 111ª son effet est 111ᵇ.

Dedillo, (tab. esp.) Mouvement alterné de deux doigts.

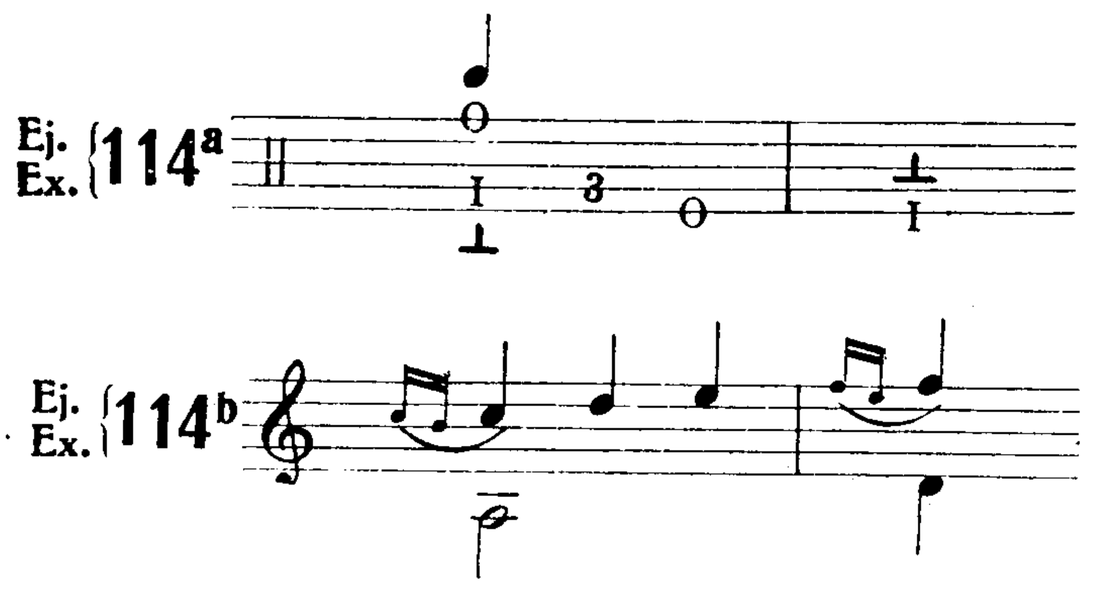
Esmorsata, (tab. esp.) Appoggiature descendante. Ex. 112ª. Effet 112ᵇ.



Extrasino, (tab. esp.) Coulé ascendent ou descendant de plusieurs notes. Ex. 113ª. Effet 113ᵇ.



Flatement, (tab. fr.) Vibrato. On l'indique (45).



(45) La Guitare royale, F. CORBETTA.

Extrasino, (tab. esp.). Ligado ascendente o descendente de varias notas. Ej. 113ª. Efecto 113ᵇ.

Flatement, (tab. fr.). Vibrato. Se indica ⋇ (45).

Martellement, (tab. fr.). Apoyatura doble a la nota superior o inferior. Ej. 115ª. Ef. 115ᵇ. Algunos autores lo indican, Ej. 129ª. Efecto 129ᵇ. Ej. 130. Ef. 131.

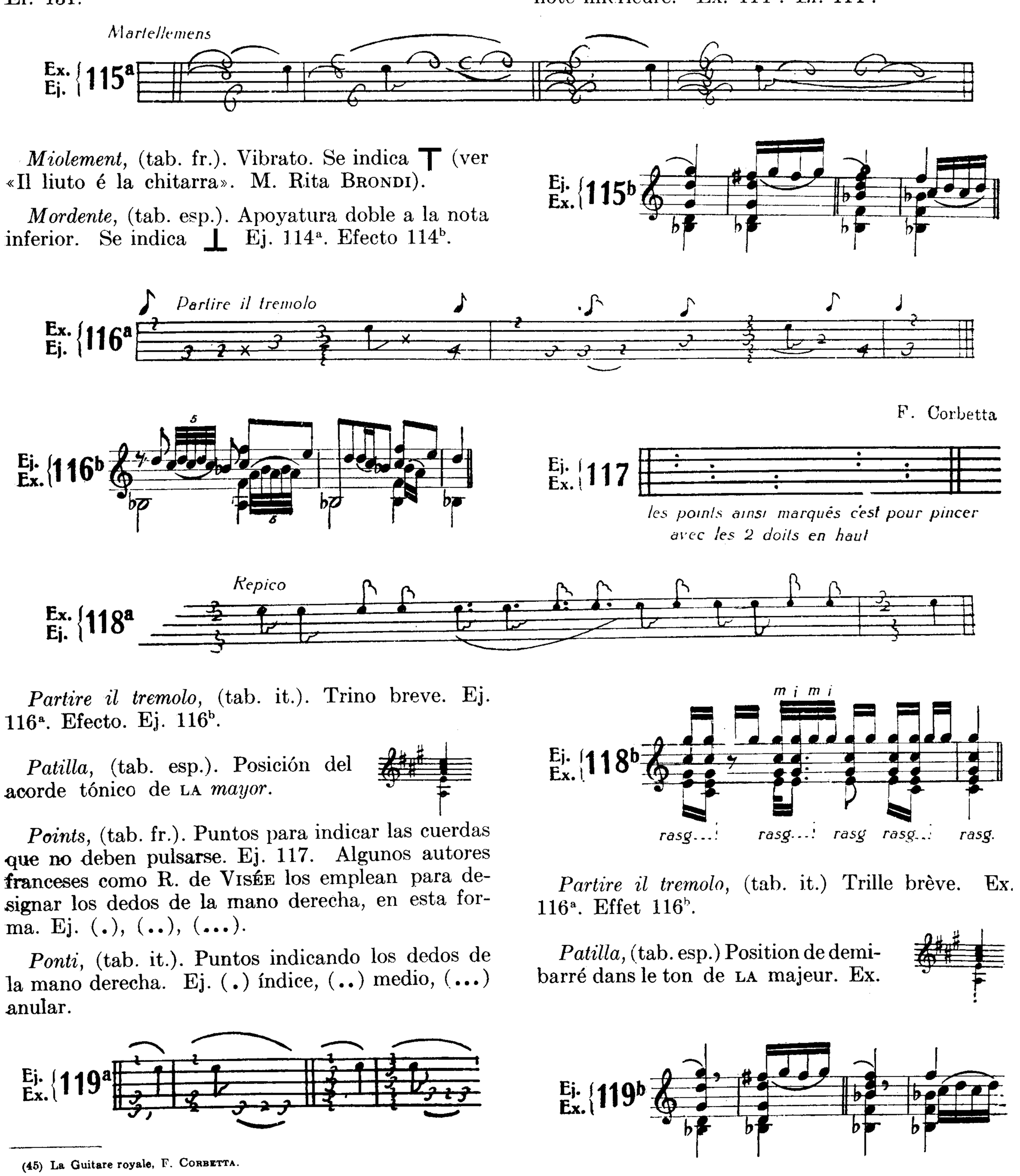
Miolement, (tab. fr.). Vibrato. Se indica ⊤ (ver «Il liuto é la chitarra». M. Rita Brondi).

Mordente, (tab. esp.). Apoyatura doble a la nota inferior. Se indica ⊥ Ej. 114ª. Efecto 114ᵇ.

Martellement, (tab. fr.) Appoggiature double sur la note supérieure ou inferieure. Ex. 115ª. Effet 115ᵇ. Quelques auteurs l'indiquent Ex. 129ª. Son effet est 129ᵇ. Ex. 130. Ef. 131.

Miolement, Vibrato. On l'indique ⊤ (voir Il liuto é la chitarra. M. Rita Brondi).

Mordente, (tab. esp.) Appoggiature double à la note inférieure. Ex. 114ª. Ef. 114ᵇ.



Partire il tremolo, (tab. it.). Trino breve. Ej. 116ª. Efecto. Ej. 116ᵇ.

Patilla, (tab. esp.). Posición del acorde tónico de LA *mayor.*

Points, (tab. fr.). Puntos para indicar las cuerdas que no deben pulsarse. Ej. 117. Algunos autores franceses como R. de Visée los emplean para designar los dedos de la mano derecha, en esta forma. Ej. (.), (..), (...).

Ponti, (tab. it.). Puntos indicando los dedos de la mano derecha. Ej. (.) índice, (..) medio, (...) anular.

Partire il tremolo, (tab. it.) Trille brève. Ex. 116ª. Effet 116ᵇ.

Patilla, (tab. esp.) Position de demi-barré dans le ton de LA majeur. Ex.

(45) La Guitare royale, F. Corbetta.

Puntos, (tab. esp.). Indican los dedos de la mano izquierda; (.) índice: (..) medio; (.·.) anular y (::) meñique.

Rebattimenti, (tab. it.). Apoyatura y mordente escendente. Ej. 119ª. Ef. 119ᵇ.

Repico, (tab. it.). Batería o acordes rasgueados. Ej. 118ª. Efecto 118ᵇ.

Roulements, (tab. fr.). Ligados descendentes de varias notas. Ej. 120ª. Ef. 120ᵇ.

Segni di repetitioni, (tab. it.). Signo de repetición. Se indica, 𝄋

Strascios, (tab. it.). Ligados ascendentes y descendentes de varias notas. Ej. 121ª. Ef. 121ᵇ.

Temblor, (tab. esp.). Vibrato. Se indica con el signo ✱

Tenue des parties inférieures, (tab. fr.). Indica que deben sostenerse las voces bajas. Ej. 126ª. Ef. 126ᵇ.

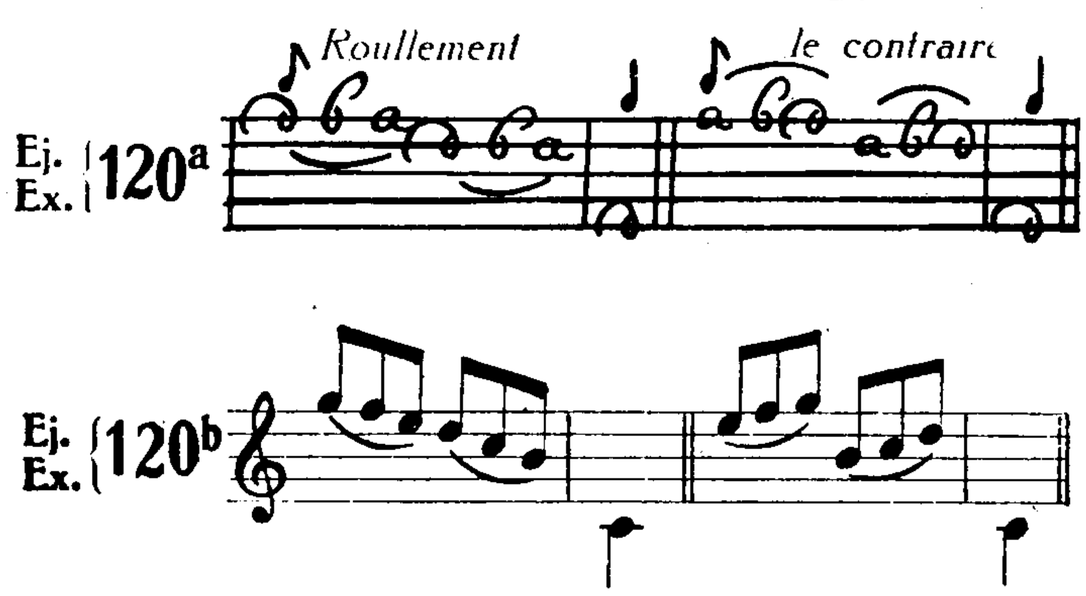
Tenue des parties supérieures, (tab. fr.). Indica que deben sostenerse las voces altas. Ej. 125ª. Efecto 125ᵇ.

Tirades. (tab. fr.). Ligados descendentes de varias notas. Ej. 122ª. Ef. 122ᵇ.

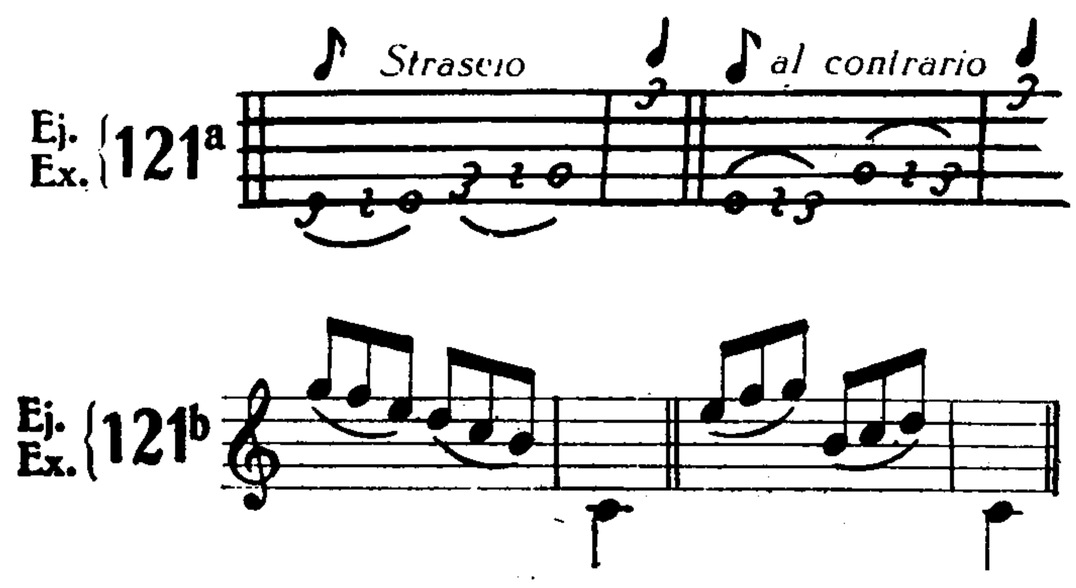
Traversare il dito, (tab. it.). Ceja. Se indica ⌣ (ver tremoli tenute).

Tremblements. (tab. fr.) Trinos. Ej. 123ª. Ef. 123ᵇ. Ej. 123ᶜ. Ef. 123ᵈ. La letra indicada encima

F. Corbetta



F. Corbetta



Points, (tab. fr.) Indiquent que les cordes sur lesquelles ils se trouvent ne doivent être pincées. Ex. 117. Quelques auteurs français tels que Robert de Visée emploient ces points pour indiquer les doigts de la main droite. Ainsi (.) index; (..) medius et (...) annulaire.

Ponti, (tab. it.) Indiquent les doigts index, majeur et annulaire respectivement. (.) (..) (...).

Puntos, (tab. esp.) Indiquent les doigts de la main gauche (.) index (..) medius (.·.) annulaire et (::) auriculaire.

Rebattimenti, (tab. it.) Appoggiature et mordant descendant. Ex. 119ª. Effet 119ᵇ.

Repico, (tab. it.) Batterie ou accords rebattus Ex. 118ª. Effet 118ᵇ.

Roulement, (tab. fr.) Coulés descendants de plusieurs notes. Ex. 120ª. Effet 120ᵇ.

Segni di ripetizioni, (tab. it.) Signe de répétition. On l'indique 𝄋

Strascios, (tab. it.) Coulés ascendants et descendants de plusieurs notes. Ex. 121ª. Effet 121ᵇ.

Temblor, (tab. esp.) Vibrato. Il est indiqué par le signe ✱

Tenue des parties inférieures, (tab. fr.) Indique que les voix graves doivent être soutenues. Ex. 126ª. Effet 126ᵇ.

Tenue des parties supérieures, (tab. fr.) Indique que les voix hautes doivent être soutenus. Ex. 125ª. Effet 125ᵇ.

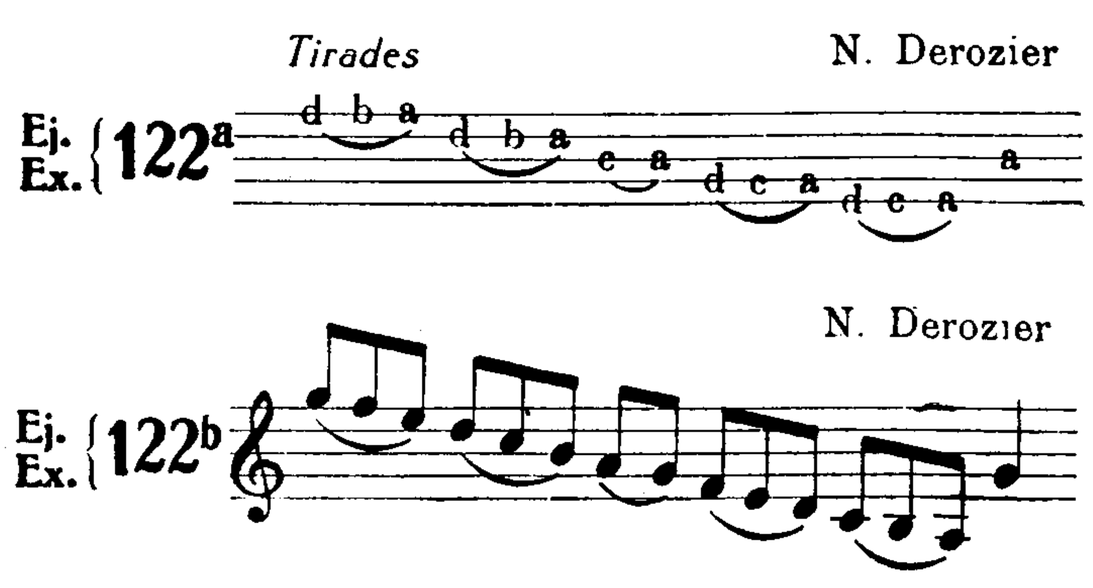
Tirades, (tab. fr.) Coulés descendants de plusieurs notes. Ex. 122ª. Effet réel 122ᵇ.

Traversare il dito, (tab. it.) Barré. On l'indique ⌣ (Voir tremoli tenuto).

Tremblement, (tab. fr.) Trille. Ex. 123ª. Effet 123ᵇ. Ex. 123ᶜ. Effet 123ᵈ. Une lettre au-dessus ou au-dessous du signe × indique la note supérieure du trille.

Tremoli tenuto, (tab. it.) Trille prolongé. Ex. 128.

Trino, (tab. esp.) Double mordant à la note supérieure. On l'indique T Ex. 127ª. Effet 127ᵇ.



Tremblement N. Derozier

Ej. Ex. 123a

N. Derozier

Ej. Ex. 123b

F. Corbetta

Ej. Ex. 123c

Allemande cherie de son Allesse le Duc d'Yorck

N. Derozier

Ej. Ex. 123d

F. Corbetta

Tenue

Ej. Ex. 124a

Marque pour coucher le doigt

C.III.

Ej. Ex. 124b

Robert de Visée

Ej. Ex. 125a

Robert de Visée

Ej. Ex. 125b

Ej. Ex. 126a

Ej. Ex. 126b

Trino Gaspar Sanz

Ej. Ex. 127a

(Folias)

Gaspar Sanz

Ej. Ex. 127b

Segni d'accenti trémoli terminate et per trauersar il ditto

Ej. Ex. 128

Robert de Visée

Ej. Ex. 129a

Robert de Visée

Ej. Ex. 129b

N. Derozier

Ej. Ex. 130

Ej. Ex. 131

o debajo del signo ×, designa la nota alta del trino.

Tremoli tenute, (tab. it.). Trino largo. Ej. 128.

Trino, (tab. esp.). Mordente doble a la nota superior. Se indica T . Ej. 127ª. Ef. 127ᵇ.

Un signo | entre dos letras indica que éstas deben ser pulsadas simultáneamente.

Un signo / indica, al contrario, que deben ser arpegiadas.

b) ***Términos y signos de la escritura actual.***

229 *Abanico.* Serie de barritas de pinabete adheridas a la tapa por su parte interior, (§ 10).

Acorde. Grupo de dos o más notas simultáneas dadas en cuerdas diversas. Para el signo [(§ 154).

Aros. Partes laterales de la caja de resonancia, (§ 12).

Arpegio. Grupo de notas sucesivas dadas en cuerdas diferentes. El signo ⁞ a la izquierda del acorde significa que éste deberá ser arpegiado.

Arrastre. Nota ligada producida por el simple lesplazamiento de un dedo entre dos trastes determinados sin abandonar la cuerda. (§ 149).

Astil. Eje de la clavija. (§ 17).

Bajar. Movimiento de la mano de los agudos a los graves.

Barra armónica. Barrita de madera transversal adherida a la tapa armónica. (§ 9 y 10).

Boca o Tarraja. Orificio circular de la tapa armónica. (§ 4).

Bordones. Cuerdas de seda hilada.

Cabeza o Pala. Parte superior del instrumento. (§ 16).

Caja de resonancia. Es la cavidad sonora del instrumento (§ 2).

Cantino. Nombre italiano dado a la *prima.*

Capo-tasto. Nombre italiano dado a la cejuela ó cejilla.

Ceja. Procedimiento especial que permite pisar con un solo esfuerzo del dedo índice, varias o todas las cuerdas sobre un mismo traste (§ 146).

Cejuela, superior e inferior. Pequeñas piezas de hueso o marfil sobre las cuales se apoyan los extremos de la parte vibrante de las cuerdas. (§ 7 y

Un signe | entre deux lettres, indique que celles-ci doivent être pincées simultanément.

Un signe / indique au contraire qu'elles doivent être arpégées.

b) ***Signes et termes de l'écriture actuelle.***

229 *Accord.* Deux ou plusieurs notes simultanées obtenues sur des cordes différentes. Pour le signe [(§ 154).

Appuyer. Action des doigts de la main gauche pressant les cordes sur la plaque de touches.

Arpége. Plusieurs notes successives pincées sur des cordes distinctes. Le signe ⁞ à gauche d'un accord indique qu'il doit être arpégé.

Barré. Procédé spécial consistant à presser contre une touche et par un seul effort de l'index, quelques-unes ou toutes les cordes de la guitare. (§ 146).

Barrage. Ensemble de petites barres de bois qui renforcent la table d'harmonie et le fond de la caisse sur leur faces intérieures. (§ 9).

Barre harmonique. Barre de bois qui adhère au voisinage inférieur et interne de la rosace. (§ 9 et 10).

Bourdons. Les cordes filées.

Caisse de résonance. Cavité sonore de l'instrument. (§ 2).

Capo-tasto. Equivalent du mot espagnol «Cejuela o Cejilla». Appareil auxiliaire pour remplacer le barré.

Chevalet. Pièce de bois adhérant à la table d'harmonie et servant de point d'attache aux extrémités inférieures des cordes. (§ 8).

Cheville. Une de six pièces dont la hampe tournante servant d'attache à l'extrémité de la corde gradue la tension de celle-ci. (§ 16 et 17).

Cheviller. Jeu de chevilles. (§ 17).

Chiquenaude. Effet de percussion obtenu avec le revers des doigts sur les cordes et contre la table de touches, employé principalement dans le style «flamenco».

Claquement. Bruit produit par les cordes heurtant la plaque de touches. Il est dû quelques fois à des défectuosités de construction, ou à des faiblesses des doigts ou des imprécisions dans leur arrangement.

Cordage. Les six cordes de la guitare.

15). También se da el nombre de cejuela o cejilla a un aparato auxiliar que algunos guitarristas emplean para elevar la tesitura de las cuerdas al aire. (§ Capo-tasto en la versión francesa).

Cerdeo. Ruido producido por el choque de las cuerdas contra los trastes o la madera del diapasón debido algunas veces a defectos de construcción del instrumento y otras a debilidad o imprecisión de los dedos al pisar las cuerdas.

Chanterelle. Nombre dado á la *prima* en Francia.

Chorlitazo. Efecto de percusión dado con el dorso de los dedos sobre las cuerdas contra el diapasón usado particularmente en el «flamenco».

Clavija. Parte donde se amarra la cuerda y con la que se gradua su tensión. (§ 16 y 17).

Clavijero. Juego de las seis clavijas y las piezas de metal donde se sujetan. (§ 17).

Cuádruplo. La superficie del diapasón comprendida entre cuatro trastes consecutivos. (§ 101 y 102).

Cuello. Mástil. (§ 13).

Cuerdas de tripa. Se llaman así, la prima, segunda y tercera.

Cuerdas hiladas. Son las cuerdas cuarta, quinta y sexta llamadas también bordones.

Cuerda inferior. De sonoridad más baja con respecto a otra.

Cuerda superior. De sonoridad más alta con respecto a otra.

Dedillo. Movimiento alternado, en la acción de los dedos de la mano derecha.

Diapasón. Placa de madera en la cual van incrustadas las barritas que forman los trastes. (§ 97 a 110).

Digitación. Orden en los movimientos de los dedos de ambas manos.

División anterior. Traste contiguo hacia el puente.

División posterior. Traste contiguo hacia la cejuela superior.

Encordadura. Las seis cuerdas de la guitarra.

Entrastadura. Las 19 barritas que determinan los trastes.

Equísono. Sonido equivalente a otro, dado en diferente cuerda. (Cap. VII, § 111 a 118).

Escala. Serie de notas sucesivas, pulsadas generalmente con los dedos i-m, m-i, m-a o a-m.

Fondo. Parte posterior de la caja de resonancia. (§ 11).

Cou. Manche. (§ 13).

Coulé. Sont notes coulées celles qui proviennent de l'action unique de la main gauche. (§ 148).

Coulé ascendant double. Unit deux notes simultanées à deux notes supérieures.

Coulé ascendant simple. Va d'une note déterminée à une autre plus aiguë.

Coulé descendant double. Unit deux notes simultanées à deux autres inférieures.

Coulé descendant simple. Va d'une note determinée à une autre plus grave.

Cordes en boyau. Sont appelées ainsi la première ou chanterelle, la deuxième et la troisième.

Cordes filées. Sont les cordes sixième, cinquième et quatrième appelées aussi *bourdons.*

Corde inférieure. Celle de deux cordes dont la sonorité est la plus basse.

Corde supérieure. Celle de deux cordes dont la sonorité est la plus haute.

Dedillo. Mouvement alternatif de deux doigts sur une ou plusieurs cordes distinctes.

Division antérieure. Touche contiguë vers le chevalet.

Division postérieure. Touche contiguë vers le sillet.

Doigté. Disposition ordonnée de l'action des doigts des deux mains.

Eclisses. Parois latérales de la caisse de résonance (§ 12).

En avant. Signifie le sens des graves aux aigus, c'est-à-dire, vers le chavalet en parlant des touches ou vers la chanterelle s'il s'agit des cordes.

En arrière. Dans le sens contraire à ce qui a été dit précédemment.

Equison. C'est un son égal à un autre son, émis par une autre corde.

Eventail. Partie du barrage de la table d'harmonie constituée par sept barres divergentes. (§ 10).

Fond. Paroi postérieure de la caisse de résonance. (§ 11).

Formule. Chacun des divers ordres de doigté de la main droite.

Gammes. Suites de notes successives pincées généralement avec les doigts i-m, m-i, m-a ou a-m.

Glissé ou *arrastre.* Note coulée produite par le simple déplacement du doigt entre deux touches déterminées et sans abandonner la corde. (§ 149).

Hampe. Axe de la cheville. (§ 17).

Fórmula. Cada uno de los distintos órdenes de doigté de la mano derecha.

Hacia abajo. Mismo sentido que *hacia atrás*.

Hacia adelante. Movimientos de la mano en sentido de los graves a los agudos o sea hacia el puente tratándose de trastes y hacia la prima refiriéndose a las cuerdas.

Hacia arriba. Mismo movimiento que *hacia adelante*.

Hacia atrás. Movimiento de la mano hacia la cejuela superior o hacia las cuerdas graves.

Harmónicos naturales. Notas de sonoridad especial, obtenidas favoreciendo la formación de un nodo en un punto que divida en partes iguales, la totalidad de la cuerda, (desde la cejuela del mástil, a la cejuela del puente). El nodo suele provocarse a la mitad de la cuerda, al tercio, cuarto, quinto y sexto, con lo que se producen respectivamente la octava, la quinta, la doble octava, la tercera de esta misma octava y la doble quinta superior, del sonido fundamental de la cuerda. (§ 153).

Harmónicos octavados. Harmónicos artificiales favoreciendo la formación de un nodo a la mitad de la distancia entre el puente y el traste en donde se pisan las cuerdas.

Intervalo. Distancia entre dos sonidos. (Ver Cap. VIII).

Ligados. Son notas ligadas las que provienen de la acción exclusiva de la mano izquierda. (§ 148).

Ligado ascendente doble. El que une dos notas simultáneas a otras dos notas superiores.

Ligado ascendente simple. El que va de una nota determinada a otra más alta.

Ligado descendente doble. El que une dos notas simultáneas con otras dos notas inferiores.

Ligado descendente simple. El que va de una nota determinada a otra más baja.

Mango. Mástil. (§ 13).

Mástil. Pieza de cedro sobre la cual descansa el diapasón.

Mecanismos. Ejercicios especiales tendiendo a resolver determinadas dificultades.

Movimiento ascendente o «*subir*». Tiene el mismo significado que *hacia adelante*.

Movimiento descendente o «*bajar*». Tiene igual significado que *hacia atrás*.

Ordenes. Cada cuerda diferente forma un orden. Se llama guitarra de cuatro, cinco, seis o siete órdenes, según el número de cuerdas diferentes que contiene. Hasta fines del siglo XVIII cada

Harmoniques naturels. Notes de sonorité spéciale rendues en favorisant, sur un point de la totalité de la corde, la formation d'un noeud qui la partagerait en deux parties d'égale longueur, depuis le sillet du manche au sillet du pont.

Le noeud peut être provoqué sur le milieu de la corde, ou sur le tiers, le quart, le cinquième ou sixième, ce qui produira respectivement l'octave, la quinte de l'octave supérieure, la double octave, la tierce de cette même octave et la double quinte supérieure du son fondamental de la corde.

Harmoniques à l'octave. Harmoniques artificiels obtenus par la formation d'un noeud sur le milieu de la longueur comprise entre le pont et la touche où l'on appuie sur les cordes.

Intervale. Distance entre deux notes. (voir chap. VIII).

Jeu de touches. L'ensemble des 19 petites barres de la plaque de touches.

Manche. Pièce de cèdre qui sert de support à la plaque de touches. (§ 13).

Mécanismes. Exercises spéciaux tendant à résoudre certaines difficultés déterminées.

Mouvement ascendant ou *montée*. Même signification que *en avant*.

Mouvement descendant ou *descente*. Même signification que *en arriére*.

Oreille. Partie élargie de la cheville qui donne prise aux doigts quand il s'agit de tourner la vis sans fin. (§ 17).

Pelle. Extremité libre du manche où l'on attache les extremités supérieures des cordes. (§ 16).

Pincé. Action des doigts de la main droite rompant l'état de repos des cordes par des mouvements vibratoires perpendiculaires à leur longueur.

Pizzicato. Effet de sonorité obtenu par une manière spéciale de pincer les cordes. Par le *Pizzicato libre* on obtient les notes piquées sans étouffer leur sonorité. Le *Pizzicato* (simple ou naturel) est obtenu par le contact de l'intérieur de la main sur les cordes graves, agissant comme une sourdine. Le *Pizzicato strident*, de sonorité grotesque, est obtenu par le contact de l'extérieur de la main sur les cordes à une certaine distance du chevalet. (§ 159).

Plaque de touches. Plaque d'ébène dans laquelle sont incrustées les petites barres qui forment les touches. (§ 97 jusqu'au 110).

Port de voix ou portamento. C'est un complément de l'*arrastre* ou *glissé* (mouvement initial) et du *coulé* (mouvement final). (§ 150).

orden era doble, es decir, estaba formado por dos cuerdas afinadas al unísono o a la octava. Hoy se usan de una sola cuerda.

Oreja. Parte ancha de la clavija en la que se colocan los dedos para dar vuelta al tornillo sin fin. (§ 17).

Pala. Cabeza (§ 16).

Percusión. Se indica con el signo □ encima o debajo de una nota. (§ 157).

Pisar. Es la acción de los dedos de la mano izquierda haciendo presión sobre las cuerdas contra el diapasón.

Pizzicato. Efecto de sonoridad obtenido por medio de una manera especial de pulsar las cuerdas. *Pizzicato libre* es el que obtiene las notas picadas sin ensombrecer su sonoridad. *Pizzicato apagado*, el que se obtiene por medio del contacto del interior de la mano sobre las cuerdas graves a manera de sordina. *Pizzicato estridente*, de sonoridad grotesca, es el que se obtiene por contacto del interior de la mano sobre las cuerdas a cierta distancia del puente. (§ 159).

Plantilla. Modelo de forma y dimensión de la caja armónica.

Portamento. Complemento del arrastre y ligado. (§ 150).

Posición. Configuración de los dedos de la mano izquierda en ciertos acordes, arpegios o determinados pasajes. (§ 100).

Prima. La primera de las cuerdas de tripa o sea la que da el sonido más agudo.

Puente. Pieza de madera adherida a la tapa para sujetar las cuerdas. (§ 8).

Pulsación. Acción de los dedos de la mano derecha que produce el movimiento vibratorio de las cuerdas.

Quilla. Terminación inferior del mástil. (§ 13).

Quintuplo. La superficie del diapasón contenida en cinco trastes consecutivos. (§ 101 y 103).

Rasgueado. Efecto de sonoridad especial obtenido por una acción de los dedos de la mano derecha opuesta a la pulsación normal. Puede ser ascendente, descendente o contínuo. Unas flechas colocadas al lado o encima de un acorde indican la manera como debe realizarse. (§ 156).

Redoble. Efecto imitativo obtenido por la superposición de la quinta cuerda sobre la sexta.

Séxtuplo. La superficie del diapasón contenida en seis trastes consecutivos (§ 101 y 103).

Sobrepunto. Placa de madera en la que van incrustadas las 19 barritas que determinan los trastes.

Position. Disposition des doigts de la main gauche dans certains accords, arpèges ou passages déterminés. (§ 100).

Première ou *chanterelle*. (Français) ou *cantino* (italien). Première corde, c'est-à-dire la plus fine de trois cordes en boyau.

Quadruple. Est la surface de la plaque de touches comprenant quatre touches successives. (§ 101 et 102).

Quille ou *Coude*. Terminaison inférieure et externe du manche. (§ 13).

Quintuple. Surface de la table de touches comprenant cinq touches successives. (§ 101 et 103).

Rang. Chaque corde constitue un rang. On appelle guitare de quatre, cinq, six ou sept rangs, suivant le nombre de cordes différentes qu'elle contient. Jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, chaque rang était double, c'est-à-dire, formé par deux cordes accordées à l'unisson ou à l'octave. Aujourd'hui on emploie la corde simple. (voir AGUADO, oeuvre citée).

Rasgueado. Effet de sonorité spéciale obtenu par les doigts de la main droite, opposé au *pincé* normal. Il peut être ascendant, descendant ou continu. Des flêches placées à côté ou au dessus de l'accord indiquent le mode à réaliser. (§ 156).

Résonateur. Tuyau métallique en forme d'entonnoir qui adhérant à la face interne de la table d'harmonie autour de la rosace, se prolonge vers l'intérieur de la caisse de résonance. (§ 5).

Rosace. Orifice circulaire de la table d'harmonie. (§ 4).

Roulement. Effet imitatif de tambour obtenu par la superposition de la cinquième sur la sixième corde.

Sillets. Pièces en os ou en ivoire sur lesquelles appuient les extrémités vibrantes de la corde. (§ 7 et 15).

Sixtuple. Surface de la plaque de touches comprenant six touches successives (§ 101 et 103).

Sobrepunto. Nom donné en Espagne a la pièce de bois collée au manche et sur laquelle sont fixées les 19 petites barres qui delimitent les cases.

Table d'harmonie. Paroi antérieure de la caisse de résonance. (§ 3).

Tambora. Effet de percussion en accord obtenu par le coup sec d'un ou plusieurs doigts de la main droite sur un nombre déterminé de cordes.

Tête. Pelle. (§ 16).

Touches. Cases de la plaque entre deux petites barres. (§ 14).

Tambora. Efecto de percusión obtenido sobre un acorde por el golpe seco de uno o varios dedos de la mano derecha abarcando un número determinado de cuerdas.

Tapa armónica. Parte anterior de la caja de resonancia. (§ 3).

Tornavoz. Tubo de metal que adherido a la tapa armónica se prolonga hacia el interior de la caja de resonancia. (§ 5).

Traste. Superficie del diapasón comprendida entre dos barritas inmediatas. (§ 14).

Trémolo. Procedimiento que permite la continuidad de un dibujo melódico mediante la repetición regular y rápida de cada nota. El trémolo corriente consta de cuatro fusas digitadas p, a, m, i; el pulgar para los bajos y los demás para la melodía. Algunos guitarristas han empleado trémolos diversos repitiendo mayor número de veces la nota melódica a base siempre de movimientos sucesivos entre dichos cuatro dedos.

Trino. Repetición alternada y rápida del ligado simple ascendente y descendente.

Trino doble. Repetición alternada y rápida del ligado doble, ascendente y descendente.

Varillaje. Conjunto de barritas de madera adheridas a la parte interior de la tapa y del fondo de la caja armónica. (§ 9).

Vibrato. Balanceo de un dedo sobre una cuerda pisada para prolongar e intensificar sus vibraciones.

Tremolo. Procédé qui prolonge un dessin mélodique par la répétition régulière et rapide de chaque note. Le tremolo courant est formé par quatre triples croches doigtées p, a, m, i; le pouce faisant les graves et les autres doigts la mélodie. Quelques guitaristes ont employé des tremolo divers en répétant un plus grand nombre de fois la note mélodique, toujours au moyen de mouvements consécutifs de ces quatre doigts.

Trille. Répétition alternative et rapide du coulé simple ascendant et descendant.

Trille double. Répétition alternative et rapide du coulé double ascendant et descendant.

Un signe (à gauche de quelques-unes ou de toutes les notes d'un accord indique que ces notes doivent être produites sous une seule impulsion du pouce.

Un signe □ *au dessus ou au dessous d'une* note indique que l'on doit percuter légèrement sur le chevalet avec l'extrémité du doigt majeur ou annulaire, tandis que le pouce et l'index pincent simultanément d'autres cordes.

Vibrato. Balancement d'un doigt sur une corde appuyée pour prolonger et intensifier ses vibrations.

BIBLIOGRAFIA - BIBLIOGRAPHIE

AGUADO (D.) — *Nuevo Método para guitarra.* Madrid 1843.

AGUIRRE (R.) — *Noticias para la historia de la guitarra.* Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Enero-Marzo de 1920. Madrid.

BALLESTEROS ROBLES (L.) — *Diccionario biográfico Matritense.* Madrid. 1912.

BERMUDO (Fray J.) — *Comienza el libro llamado declaración de instrumentos.* Ossuna 1555.

BONE (Philip J.) — *The guitar & mandolin.* London 1914.

BRENET (M.) — *Dictionnaire pratique et historique de la musique.* París. 1926.

BRONDI (M. Rita) — *Il liuto e la chitarra.* Torino, 1926.

BRUGER (H. D.) — *Schule des lautenspiels.* G. Kallmeyer. Wolfenbüttel. 1925.

BRUNOLD (P.) — *Traité des signes d'agréments.* Lyon, 1925.

CAMPION (F.) — *Nouvelles decouvertes sur la guitare.* París, 1705.

CARCASSI (M) — *Vollständige Gitarre-Schule.* Mainz.

CARLES y AMAT (J.) — *Guitarra, española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes.* Barcelona, 1586.

CARULLI (F.) — *Methode complète pour guitare.* París.

CHILESOTTI (O.) — *Notes sur les tablatures de luth et de guitare. Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Delagrave.* París. Première partie, pág. 636.

CHILESOTTI (O.) — *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts.* Breitkopf und Härtel. Leipzig, 1891.

CORBETTA (F.) — *La guitare royale dediée au roy de la Grande Bretagne.* (London. British Museum).

CORTOT (A.) — *Principes rationnels de la technique pianistique.* Maurice Senart. París, 1928.

COSTE (N.) — *Methode complète pour la guitare par Ferdinand Sor, redigée et augmentée de nombreux exemples et leçons suivis d'une notice sur la 7ème corde.* Shonenberger. París.

COVARRUBIAS OROZCO (S.) — *Tesoro de la lengua castellana o española.* Madrid, 1674.

DÉROZIER (N.) — *Nouveaux principes pour la guitare avec une table universelle de tous les accords qui se trouvent dans la Basse-continuë sur cet instrument.* Christophe Ballard. París. 1699.

DAZA (E.) — *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado «El Parnaso».* Valladolid, 1576.

ENGEL (C.) — *A descriptive Catalogue of the Musical instruments in the South Kensington Museum. Second edition.* London, 1874. Pág. 253.

FERRANDIERE (F.) — *Arte de tocar la guitarra española por música.* Pantaleon Aznar. Madrid, 1799.

FLESH (J.) — *Maladies professionelles et Higiene des musiciens.* Traduction du Dr. Pierre Hoff. Payot. París, 1929.

FOSCARINI — (Academico Caliginoso ditto il furiso). — *I Quatro libri della chitarra spagnola.* Roma (?), 1610.

FOSSA (F. de) — *Méthode complète pour la guitarre publiée en espagnol par D. D. Aguado.* Richault. París.

FRANCISQUE (Antoine) — *Le trésor d'Orphée.* Paris, 1600.

FUENLLANA (M.) — *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra.* Martín de Montesdoca. Sevilla, 1554.

GARIEL (Prof.) — *Acoustique musicale. Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Delagrave.* París. Deuxième partie, pág. 405.

GIULIANI (M.) — *Studien und Etüden für gitarre.* B. Shott's Söhne. Mainz Leipzig.

GIULIANI (M.) — *Méthode pratique pour guitare.* París, 1825. (?)

GRANATA (G.) — *Armoniosi toni di varie sonate musicali.* Bologna, 1664.

GUERAU (F.) — *Poema armónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española.* Manuel Ruiz de Murgia. Madrid, 1694.

HELMHOLTZ (H.) — *Théorie physiologique de la Musique.* Traduction de M. G. Guéroult. Masson. París, 1874.

JAROSY (A.) — *Nouvelle théorie du doigté. Paganini et son secret.* Traduction française de S. Joachim Chaigneau. Max Eschig. París.

LA LAURENCIE (L. de) — et MAIRY (A.) — Le luth. *Enciclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Delegrave. París. Deuxième partie pág. 1972.

LE ROY (A.) — *Premier livre de tablature de guitare.* París. 1551.

MANJON (A. J.) — *La escuela de la guitarra.* Segunda edición. Buenos Aires.

MARIN (R.) — *Método de guitarra flamenco por música y cifra.* S. de A. E. Madrid, 1902.

MEISSONNIER (J. J.) — *Methode de guitare ou lyre.* París.

MERSENNE (Père) — *Harmonie Universelle.* Bibliothèque Nationale. Paris.

MINGUET é IROL (P.) — *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte, con la guitarra, clavicordio, órgano, harpa, Cythara o cualquier otro instrumento.* Biblioteca Nacional. Madrid.

MITJANA (R.) — *La musique en Espagne. Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Delagrave. París. Première partie. Pág. 1913.

MILAN (L.) — *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro.* Valencia, 1535.

MILANO (Francesco da) — *Intabolatura di liuto.* Venetia, 1562.

MOLINO (F.) — *Grande Méthode complète pour la guitare.* París

MORPHY (Conde de) — *Die spanischen Lautenmeister des 16 Jahrhunderts.* Breitkopf und Härtel. Leipzig, 1902.

MOTT HARRISSON (F.) — *Method for the guitar by Ferdinand Sor.* London, 1896.

MORETTI (F.) — *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música.* Imprenta de Sancho. Madrid, 1799.

MUDARRA (A.) — *Tres libros de música en cifra para vihuela.* Sevilla, 1546.

MURCIA (S. de) — *Passa-calles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales.* Madrid (?) 1732.

NARVAEZ (L. de) — *Los seys libros del Delphin de música.* Valladolid, 1538.

PEDRELL (F.) — *Diccionario técnico de la música.* Barcelona, 1894.

PEDRELL (F.) — *Prácticas preparatorias de instrumentación.* Juan Gili. Barcelona, 1902.

PUJOL (E.) — *«La guitare». Aperçu historique et critique des origines et de l'évolution de l'instrument. Encyclopedie de la Musique el Dictionnaire du Conservatoire.* Deuxième partie. Pág. 1997. Delagrave, París.

PUJOL (E.) — *La guitarra y su historia.* Conferencia. Romero y Fernández, Buenos Aires. 1931.

PUJOL (E.) — *El dilema del sonido en la guitarra.* Romero y Fernández. Buenos Aires. 1934.

RIBAYAZ (L. R. de) — *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa.* Melchor Alvarez. Madrid, 1672.

RIEMANN (H.) — *Dictionnaire de Musique* traduit d'après la quatrième edition par Georges Humbert. París, 1899.

RIEMANN (H.) — *Compendio de instrumentación.* Traducción de Antonio Ribera y Maneja. Segunda edición. Editorial Labor. S. A. Barcelona. Buenos Aires, 1930.

RONCALLI (L.) — *Caprici armonici sopra la chitarra spagnola.* Bergamo, 1692.

SACHS (C.) — *Handbuch der musikinstrumentenkunde.* 1920.

SANZ (G.) — *Instrucción de música sobre la guitarra española y método desde sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza.* Herederos de Diego Dormer. Zaragoza, 1697.

TREND (J. B.) — *Luis Milan and the vihuelistas.* Oxford University Press. 1925.

VALDERRABANO (E.) — *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas.* Valladolid, 1547.

VISÉE (R. de) — *Livre de guitare.* París, 1682.

WOLF (Johannes) — *Die Tanschriften.* Breslau, 1924.

ZUTH (J.) — *Graf Logi. Ausgewählte gitarrenstücke.* Wien, 1919.