

Gi Boije /8

GAVA fr, ing.C.O.Bolje af Gennäs
1924

NUEVO

MÉTODO

PARA

GUITARRA

POR

DIONISIO AGUADO.



Prop^e de l'Editeur.

Precio 5 Duros

Alfalen.



PARIS,

SCHONENBERGER.

Editeur des Œuvres de Bacha, Labarre et Almara, boulevard Poissonnière, n° 28.

o. 1920.

14906. H.

PARTE PRIMERA TEÓRICO-PRÁCTICA.

SECCION UNICA.

CAPÍTULO I.

Idea que se debe formar de la guitarra.

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

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

3. Ocho años atrás tuve la primera idea de fijar la guitarra, y al intento hice varios ensayos. De poco tiempo á esta parte he perfeccionado el mecanismo que inventé, y del que no he cesado de servirme, porque además de ser sencillo, cómodo y de forma graciosa, da á la guitarra, sea cual fuere su construcción y figura, todos los grados de inclinación que puede desear el tocador para colocarla á su gusto: se entiende que hablo de la *Trípode ó Máquina de Aguado* (Véase la lámina 2^a, figura 4^a) (1)

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

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

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

CAPÍTULO II.

Carácter de la guitarra.

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

7. 1º Cada cuerda de la guitarra tiene un carácter diferente en razon de su grueso. Tóquese la *prima* (§ 18) *pisada* (§ 40) en el traste 4º (§ 16) tóquese luego la *segunda* pisada en 6º traste; después tóquese la *tercera* pisada en 10º traste; y por último la *cuarta* pisada en el traste 15º: el sonido producido en estos cuatro páginas es el mismo respecto de la escala del instrumento, pero cada uno de ellos es de diversa calidad, debida al diferente grueso de la cuerda y al material de que está formada.

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

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

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

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

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

CAPÍTULO III.

Denominación de algunas partes de la guitarra.

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

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

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

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

46. Desde la cejuela á la boca hay una serie de diez y siete ó mas espacios, divididos unos de otros por otras tantas piezas lineales y paralelas de metal, ó de otra materia dura, que se llaman *divisiones* de los trastes. Cada uno de dichos espacios tiene el nombre de *traste*, denominándose *primero* el inmediato á la cejuela, *segundo* el que sigue, y así sucesivamente hasta el último. (1)

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

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

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

CAPÍTULO IV.

De la trípode ó máquina de Aguado.

20. *Descripción.* Esta trípode consiste en un mecanismo destinado á sostener fija la guitarra para tocarla con desembarazo, y de manera que se aumente cuanto sea posible la cantidad de sus voces. Se compone de dos partes principales (véase la lámina 2^a, figura 1^a), una *superior*, toda ella de metal, y otra *inferior*, que sirve de basa á la primera, y que por tener tres pies dió margen á adoptar el nombre griego que la puse al principio. La parte *inferior* se compone de una columnita de madera sostenida por tres pies, que pueden doblarse (2) La parte *superior* ó *metálica* del mecanismo entra por su espigon ó raiz á fijarse en un taladro profundo que hay en la cara superior de la columnita: *A* es un botón con tornillo que sirve para que el mecanismo metálico se mantenga fijo á la altura que se le haya puesto; *B* es un pitón, el cual entra en el taladro que tienen casi todas las guitarras por su parte inferior, donde se suele colocar regularmente un botoncillo de madera ó marfil; *C* es otro pitón que entra en otro taladro proporcionado, que se hace en la raiz ó llámese pie del mango, al lado izquierdo de como está colocada la guitarra, el cual ha de estar hecho siguiendo la dirección del pitón, y de manera que el brazo largo del mecanismo no toque á la guitarra por detrás ni por arriba; *D* es un tornillo que aprieta el mecanismo luego que se ha dado á la guitarra (ya colocada en él) la inclinación que se quiere hacia el cuerpo; *E* es otro tornillo para asegurar el mecanismo luego que se ha dado al mango la elevación deseada; *F* ó *G* son unos tornillitos que sirven para alargar el mecanismo de modo que venga bien á toda clase de guitarras; *H* es tambien otro tornillo que empuja el brazo largo del mecanismo para aproximar el pitón *superior* al taladro; *I* es la abrazadera ó parte donde entra el aro inferior de la guitarra; *R* es una rodajita de metal adaptada de tal manera que los tres bracitos de que consta puedan caer precisamente sobre los tres pies abiertos para que no se cierren.

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

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

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

CAPÍTULO V.

Condiciones para tocar bien la guitarra.

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

1^a En la mano *derecha* buen modo de pulsar las cuerdas § 40,) fuerza en la pulsación, reasumida en las puntas de los dedos, y apoyada *soltamente* en la muñeca sin que intervenga sensiblemente el brazo en ella, y ademas *seguridad* suficiente para que los dedos de esta mano no pierdan golpe, aunque ésta mude continuamente de sitio

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

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

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

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

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

CAPÍTULO VI.

Condiciones que se requieren en una buena guitarra.

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

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

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

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

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

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

30. Tambien es bueno que las clavijas sean de tornillo. Además de la mayor facilidad con que se les da vuelta, tienen la ventaja de que con solo el auxilio de la mano izquierda se puede templar una cuerda que se haya desafinado en medio de la ejecucion de una pieza, en lugar de que en semejante caso se necesita emplear ambas manos para fijar una clavija de la otra forma.

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

CAPÍTULO VII.

Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca.

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

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

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

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

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

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

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

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

7

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

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

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

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

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

CAPÍTULO VIII.

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

40. Se llama *pisar*, la acción de los dedos de la mano izquierda apretando las cuerdas contra el sobrepuerto.

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

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

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

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

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

41. *División anteriores* la que está hacia la taraja: *división posterior*, la que está hacia la cejuela.

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

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

Se pone una cuerda en cierto grado de tensión, para que sirviendo su sonido de término comparativo se tengan las demás por ella. A este fin adopto la *sexta* (§ 18), la cual, atada á la clavija, se aflojará de manera que no dé ningún sonido, y luego se irá subiendo *muy despacio* hasta que suene con claridad, pero de suerte que la clavija (de madera) haya dado poco mas de media vuelta. En tal disposición, esta cuerda pisada en 5º traste dará el sonido que corresponde á la *quinta* al aire, la cual se ha de poner unísona con ella. Desde la *quinta*, después de templada, se procede sucesivamente á templar las demás cuerdas con arreglo á la tabla siguiente:

La cuerda 6º pisada en 5º traste da el sonido que corresponde á la 5º				
La 5º id id 4º				
La 4º id id 3º				
La 3º pisada en 4º traste 2º				
La 2º 5º traste Prima.				

al aire.

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

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

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

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

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

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

PARTE SEGUNDA PRÁCTICA.

SECCION I. LECCIONES.

CAPITULO I.

LECCION I^a.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

57. La guitarra ha de estar colocada de manera que su tapa, lejos de caer perpendicularmente al suelo, se incline un poco hacia el pecho por la parte superior. Para ejecutar este movimiento, después de coger la guitarra con la izquierda por la raíz del mango (§ 43,) afloja el tornillo *D* con la derecha, agarra con esta misma mano la caja por lo ancho del aro en su curvatura mayor y superior, y uniendo la acción de ambas manos, inclina el instrumento hacia atrás cuanto sea menester, apretando en fin el tornillo *D* con toda seguridad.

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

59. La postura del tocador ha de ser natural; su cuerpo ha de estar derecho, sin inclinarle hacia adelante como para asomar la cabeza, ni *menos* hacia el lado izquierdo, como generalmente lo hacen los principiantes, siendo así que en caso de alguna inclinación convendría mas que fuese hacia el lado derecho, para dar de esta suerte mayor fuerza y apoyo al brazo de este lado. La altura del asiento ha de ser proporcionada para que el pecho quede descubierto, y al intento conviene valerse de un taburete con rosca como los que se usan para tocar el piano. Sentado de esta manera, saca naturalmente las piernas sin poner una sobre otra. Las señoras quedan muy airoosas si apoyan el pie izquierdo en una banqueta.

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

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

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

LECCION 2^a

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

63. Supuesto lo dicho en la leccion I^a el discípulo pone su antebrazo derecho sobre la curvatura mayor convexa de la guitarra, hace un esfuerzo para alejar el codo del cuerpo, y sin mover el antebrazo dirige su mano hacia la taraja, ahuecando bien la muñeca; estiende los dedos de manera que formen líneas rectas con el antebrazo, evitando que se tuerzan hacia el puente, como suele suceder si la mano está floja, que es como se ve en la figura 5^a de la lámina 2^a (1) El sitio donde debe pulsar las cuerdas ha de ser como á seis dedos de distancia del puente. Aquí es donde debe fijar la pulsacion. Colocados así, *pulsa* (§ 40) primero la cuerda *sexta*, luego la *quinta* y despues la *cuarta* (§.I8), todas con el dedo pulgar. Cada vez que este pulse, ha de doblar su última falange de manera que apenas se mueva el resto del dedo. Repetirá esta operacion varias veces, principiando en la *sexta* y concluyendo en la *cuarta*, y tambien á la inversa, desde la *cuarta* hasta la *sexta*, siempre *sin menear la mano*. Es de entender que mientras tanto, no ha de mover la mano de un sitio, ni la ha de mirar, pues uno de los objetos de esta leccion es que el dedo pulgar *atine* á pulsar cada una de las tres cuerdas indicadas.

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

65. La educacion del dedo pulgar de la mano derecha es sumamente importante, porque acostumbrado á no mover mas que su última falange, contribuye por su parte á que no se mueva la mano. Lo mismo deben ejecutar despues el índice y medio á su vez. En esta circunstancia, esto es, en que los dedos que pulsen lo hagan si es posible, no moviendo mas que sus últimas falanges, consiste lograr una pulsacion segura y enérgica.(3)

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

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

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

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

LECCION 3^a.

Modo de pisar con los dedos de la mano izquierda.

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

68. En seguida coloca su brazo derecho como en la lección 2^a, mantiene estirados sus dedos, y estudia la escala número 2º, enterándose de las localidades de las notas con el auxilio de la escala cromática número 1º y colocando los dedos de su izquierda cerca de la división anterior de cada traste (§ 16). (1) Es sumamente importante colocarlos en este punto y no en otro del traste, porque con poca fuerza que el dedo haga al pisar, la cuerda apoya por necesidad en la división, y así resulta el sonido claro (2); por el contrario, cuanto mas se desvíe el dedo del punto indicado, retrocediendo en el espacio del traste, menos claro sale el sonido, por más que el dedo apriete. También cuidará de encorvarlos de manera que la última falange caiga *perpendicularmente* sobre la cuerda, á cuyo efecto sacará bastante la muñeca, y procurará asimismo que al pisar, la dirección del dedo sea paralela en lo posible á las divisiones de los trastes. (Véase la figura 7 de la lámina 2^a) El pulgar de la derecha pulsará las notas de los bordones de la manera indicada en los §§ 63 y 64, y el índice las de las cuerdas.

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

ESCALA CROMATICA.

Nº 1.

Cuerdas.	SEXTA	QUINTA	CUARTA	TERCERA	SEGUNDA	PRIMA.
Trastes.	0 I 2 3 4	0 I 2 3 4	0 I 2 3 4	0 I 2 3 4	0 I 2 3 4	0 I 2 3 4 5 6 7 8 9 10 II 12 13 14 15 16 17
Voces.....	<i>MI FA SOL LA SI DO RE MI FA</i>	<i>SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA</i>				
SÉRIES. Regraves.	Graves.		Agudos.			Sobreagudos.

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

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

ESCALA DIATÓNICA.

N.º 2.

Voces MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL

Cuerdas...	6 ^a	5 ^a	4 ^a	3 ^a	2 ^a	1 ^a
SEXTA	0	0	0	0	0	0
QUINTA	1	2	2	2	2	1
QUARTA	3	3	3	3	3	3
TERCERA						
SEGUNDA						
PRIMA						

Trastes...	0	1	3	0	2	3	0	2	3	0	1	3
Dedo de la mano izquierda.	0	1	3	0	2	3	0	2	3	0	1	3

LECCION 4^a.*Ejecucion del semitono y tono con todos los dedos de la izquierda.*

70. Mientras el discípulo ha estado ejecutando la lección 3^a ha podido mirarse los dedos de ambas manos, porque el objeto era conocer la localidad de las notas en todas las cuerdas en los cuatro primeros trastes, colocándolos segun las reglas dadas en dicha lección; pero desde el principio los ha de acostumbrar á que atinen á *pulsar* y *pisar* las cuerdas sin *mirarlas*, con el fin de que la vista esté únicamente ocupada en leer con atención las notas y su valor.

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

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

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

SEMITONO SUBIENDO.

SEMITONO BAJANEO.

TONO SUBIENDO.

TONO BAJANDO.



Dedo de la mano izquierda.

I

2

3

4

4

3

2

1

I

3

2

4

4

2

3

1

a

b

En la prima
Trastes.

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

LECCION 5^a.

La mano izquierda contribuye á producir sonidos llenos y redondos.

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

75. El objeto final que se ha de proponer el discípulo en su estudio ha de ser sacar mucho y buen tono de la guitarra: para ello es necesario que el instrumento se halle *inmóvil* en medio de la mayor agilidad que puedan usar las manos cuando ejecutan la música. Por esta razón debe poner un cuidado especial en que el dedo pulgar de la mano izquierda corresponda, con el corto empuje que se indicó en el (§ 64), á cada pulsación de los dedos de la derecha. Este empuje sirve además para acercar las cuerdas á los dedos que las han de *pisar*, presentándoles el mango, y evitando así los movimientos demasiado grandes que ellos tendrían que hacer para encontrarlas y pisarlas si cediese aquél. Por este medio se consigue también que la fuerza que se emplea en pisarlas se aproveche mejor, porque se halla correspondida al instante por la que hace el pulgar. En la *simultaneidad* de estas dos acciones, de *presión* del dedo ó dedos de adelante y del *empuje* del de atrás, consiste el conseguir que los sonidos sean *llenos* y *redondos*, circunstancia sumamente apreciable, y que por lo mismo debe estudiar el discípulo con cuidado en el período siguiente, que *pulsará* con el dedo índice de la derecha, sin mirarse ninguna mano, y corrigiendo la falta de claridad de los sonidos con alargar los dedos hacia la división anterior. Si el discípulo ha estudiado con cuidado la escala número 1º de la lección 2^a se acordará de la localidad de los sonidos, y entonces pondrá todo su esfuerzo en fijar bien la vista en el papel para no equivocar la lectura de las notas, seguro de que las mas veces los dedos se colocarán donde deben, y á poco que repita la lección logrará tocarla sin equivocarse y con soltura. Aquí debe poner en práctica todas las observaciones que van hechas para colocar bien los dedos y sacar el tono *redondo*.

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

Compas. 1

11

7

LECCION 6^a.

Continúa la práctica de la misma doctrina.

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

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

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

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

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

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

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

Compas...1

LECCION 7.

Pulsacion de los dedos pulgar é índice alternando.

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

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

EJEMPLO.

Compás...1

EJERCICIO A.

WALS.

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

82 Ademas de la observancia de las reglas prescritas en las lecciones precedentes, esta exige otros cuidados: 1^a. Se leerán las notas comprendidas en el trozo *A* para enterarse de su localidad y de los dedos que las han de *pisar*; el pulgar è índice de la derecha pulsarán las cuerdas alternativamente. 2^a. Se estudiará cada compás por separado hasta que los dedos obedezcan *sin mirarlos*. 3^a. La mano izquierda no se moverá, solo si los dedos, y el pulgar que está detrás responderá con su empuje á la presion de cada uno de los de delante, procurando que haya simultaneidad en estas dos acciones 4^o. El dedo pulgar de la derecha doblará su última falange á cada pulsacion, quedando despues de haber pulsado encima del índice. 5^o. El índice de la derecha, si pulsa *con uña*, se ha de separar de la cuerda para sacudirla al tiempo de pulsarla de la manera que se dijo en el §.37, hiriéndola por la parte interior; si pulsa con la yema sola, ha de coger la cuerda con ésta para asegurar la pulsacion en tal caso el dedo debe formar bastante arco pues en este consiste la fuerza que ellos han de tener: pulsando con una el dedo forma menos arco, y el apoyo de la fuerza de pulsacion está inmediatamente en la primera coyuntura del dedo junto á la mano.

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

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

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

GRUPO1...2...3...4

Compas...1

A

Compas...1

B

LECCION 9^a

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

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

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

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

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

TROZO

LECCION 10.

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

89. El valor de las figuras se demuestra en la guitarra manteniendo uno ó mas dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas tanto tiempo como indica la figura que ejecutan, y sin aflojarlos. Así, para denotar una corchea estará el dedo sobre la cuerda la mitad del tiempo que deberá estar para ejecutar una semínima.

(1) Véase la sección 5^a, §. 307.

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

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

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

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

The image shows a page of sheet music for a piece titled "WALZ.". The music is in 3/8 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains measures 1 through 18, with measure 1 starting with a whole note followed by a half note. Measures 2-4 show eighth-note patterns with dynamics like "p" and "P". Measures 5-18 continue with similar patterns, including a section from measure 14 to 18 where the key signature changes to two sharps. The second staff starts at measure 19 and continues through measure 38, featuring eighth-note patterns and dynamic markings like "p" and "P". The third staff starts at measure 39 and continues through measure 58, also with eighth-note patterns and dynamic markings.

LECCION 11.

Continúa la misma práctica.

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

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

LECCION 12.

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

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

Compás 1

WALS.

LECCION 43.

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

WALS.

LECCION 44.

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

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

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

VALS.

<img alt="Musical score for 'VALS.' in 3/8 time. The score consists of two staves of music. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/8 time signature. The bottom staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is divided into measures numbered 1 through 16. Measures 1-8: i i m, i i m, i i m i i m. Measure 9: 9. Measure 10: 10. Measures 11-14: i i m, i i m, i i m, i i m. Measure 15: 15. Measure 16: 16. Measures 17-18: 17. Measures 19-20: 19. Measures 21-22: 21. Measures 23-24: 22. Measures 25-26: 23. Measures 27-28: 24. Measures 29-30: 25. Measures 31-32: 26. Measures 33-34: 27. Measures 35-36: 28. Measures 37-38: 29. Measures 39-40: 30. Measures 41-42: 31. Measures 43-44: 32. Measures 45-46: 33. Measures 47-48: 34. Measures 49-50: 35. Measures 51-52: 36. Measures 53-54: 37. Measures 55-56: 38. Measures 57-58: 39. Measures 59-60: 40. Measures 61-62: 41. Measures 63-64: 42. Measures 65-66: 43. Measures 67-68: 44. Measures 69-70: 45. Measures 71-72: 46. Measures 73-74: 47. Measures 75-76: 48. Measures 77-78: 49. Measures 79-80: 50. Measures 81-82: 51. Measures 83-84: 52. Measures 85-86: 53. Measures 87-88: 54. Measures 89-90: 55. Measures 91-92: 56. Measures 93-94: 57. Measures 95-96: 58. Measures 97-98: 59. Measures 99-100: 60. Measures 101-102: 61. Measures 103-104: 62. Measures 105-106: 63. Measures 107-108: 64. Measures 109-110: 65. Measures 111-112: 66. Measures 113-114: 67. Measures 115-116: 68. Measures 117-118: 69. Measures 119-120: 70. Measures 121-122: 71. Measures 123-124: 72. Measures 125-126: 73. Measures 127-128: 74. Measures 129-130: 75. Measures 131-132: 76. Measures 133-134: 77. Measures 135-136: 78. Measures 137-138: 79. Measures 139-140: 80. Measures 141-142: 81. Measures 143-144: 82. Measures 145-146: 83. Measures 147-148: 84. Measures 149-150: 85. Measures 151-152: 86. Measures 153-154: 87. Measures 155-156: 88. Measures 157-158: 89. Measures 159-160: 90. Measures 161-162: 91. Measures 163-164: 92. Measures 165-166: 93. Measures 167-168: 94. Measures 169-170: 95. Measures 171-172: 96. Measures 173-174: 97. Measures 175-176: 98. Measures 177-178: 99. Measures 179-180: 100. Measures 181-182: 101. Measures 183-184: 102. Measures 185-186: 103. Measures 187-188: 104. Measures 189-190: 105. Measures 191-192: 106. Measures 193-194: 107. Measures 195-196: 108. Measures 197-198: 109. Measures 199-200: 110. Measures 201-202: 111. Measures 203-204: 112. Measures 205-206: 113. Measures 207-208: 114. Measures 209-210: 115. Measures 211-212: 116. Measures 213-214: 117. Measures 215-216: 118. Measures 217-218: 119. Measures 219-220: 120. Measures 221-222: 121. Measures 223-224: 122. Measures 225-226: 123. Measures 227-228: 124. Measures 229-230: 125. Measures 231-232: 126. Measures 233-234: 127. Measures 235-236: 128. Measures 237-238: 129. Measures 239-240: 130. Measures 241-242: 131. Measures 243-244: 132. Measures 245-246: 133. Measures 247-248: 134. Measures 249-250: 135. Measures 251-252: 136. Measures 253-254: 137. Measures 255-256: 138. Measures 257-258: 139. Measures 259-260: 140. Measures 261-262: 141. Measures 263-264: 142. Measures 265-266: 143. Measures 267-268: 144. Measures 269-270: 145. Measures 271-272: 146. Measures 273-274: 147. Measures 275-276: 148. Measures 277-278: 149. Measures 279-280: 150. Measures 281-282: 151. Measures 283-284: 152. Measures 285-286: 153. Measures 287-288: 154. Measures 289-290: 155. Measures 291-292: 156. Measures 293-294: 157. Measures 295-296: 158. Measures 297-298: 159. Measures 299-300: 160. Measures 301-302: 161. Measures 303-304: 162. Measures 305-306: 163. Measures 307-308: 164. Measures 309-310: 165. Measures 311-312: 166. Measures 313-314: 167. Measures 315-316: 168. Measures 317-318: 169. Measures 319-320: 170. Measures 321-322: 171. Measures 323-324: 172. Measures 325-326: 173. Measures 327-328: 174. Measures 329-330: 175. Measures 331-332: 176. Measures 333-334: 177. Measures 335-336: 178. Measures 337-338: 179. Measures 339-340: 180. Measures 341-342: 181. Measures 343-344: 182. Measures 345-346: 183. Measures 347-348: 184. Measures 349-350: 185. Measures 351-352: 186. Measures 353-354: 187. Measures 355-356: 188. Measures 357-358: 189. Measures 359-360: 190. Measures 361-362: 191. Measures 363-364: 192. Measures 365-366: 193. Measures 367-368: 194. Measures 369-370: 195. Measures 371-372: 196. Measures 373-374: 197. Measures 375-376: 198. Measures 377-378: 199. Measures 379-380: 200. Measures 381-382: 201. Measures 383-384: 202. Measures 385-386: 203. Measures 387-388: 204. Measures 389-390: 205. Measures 391-392: 206. Measures 393-394: 207. Measures 395-396: 208. Measures 397-398: 209. Measures 399-400: 210. Measures 401-402: 211. Measures 403-404: 212. Measures 405-406: 213. Measures 407-408: 214. Measures 409-410: 215. Measures 409-410: 216. Measures 409-410: 217. Measures 409-410: 218. Measures 409-410: 219. Measures 409-410: 220. Measures 409-410: 221. Measures 409-410: 222. Measures 409-410: 223. Measures 409-410: 224. Measures 409-410: 225. Measures 409-410: 226. Measures 409-410: 227. Measures 409-410: 228. Measures 409-410: 229. Measures 409-410: 230. Measures 409-410: 231. Measures 409-410: 232. Measures 409-410: 233. Measures 409-410: 234. Measures 409-410: 235. Measures 409-410: 236. Measures 409-410: 237. Measures 409-410: 238. Measures 409-410: 239. Measures 409-410: 240. Measures 409-410: 241. Measures 409-410: 242. Measures 409-410: 243. Measures 409-410: 244. Measures 409-410: 245. Measures 409-410: 246. Measures 409-410: 247. Measures 409-410: 248. Measures 409-410: 249. Measures 409-410: 250. Measures 409-410: 251. Measures 409-410: 252. Measures 409-410: 253. Measures 409-410: 254. Measures 409-410: 255. Measures 409-410: 256. Measures 409-410: 257. Measures 409-410: 258. Measures 409-410: 259. Measures 409-410: 260. Measures 409-410: 261. Measures 409-410: 262. Measures 409-410: 263. Measures 409-410: 264. Measures 409-410: 265. Measures 409-410: 266. Measures 409-410: 267. Measures 409-410: 268. Measures 409-410: 269. Measures 409-410: 270. Measures 409-410: 271. Measures 409-410: 272. Measures 409-410: 273. Measures 409-410: 274. Measures 409-410: 275. Measures 409-410: 276. Measures 409-410: 277. Measures 409-410: 278. Measures 409-410: 279. Measures 409-410: 280. Measures 409-410: 281. Measures 409-410: 282. Measures 409-410: 283. Measures 409-410: 284. Measures 409-410: 285. Measures 409-410: 286. Measures 409-410: 287. Measures 409-410: 288. Measures 409-410: 289. Measures 409-410: 290. Measures 409-410: 291. Measures 409-410: 292. Measures 409-410: 293. Measures 409-410: 294. Measures 409-410: 295. Measures 409-410: 296. Measures 409-410: 297. Measures 409-410: 298. Measures 409-410: 299. Measures 409-410: 300. Measures 409-410: 301. Measures 409-410: 302. Measures 409-410: 303. Measures 409-410: 304. Measures 409-410: 305. Measures 409-410: 306. Measures 409-410: 307. Measures 409-410: 308. Measures 409-410: 309. Measures 409-410: 310. Measures 409-410: 311. Measures 409-410: 312. Measures 409-410: 313. Measures 409-410: 314. Measures 409-410: 315. Measures 409-410: 316. Measures 409-410: 317. Measures 409-410: 318. Measures 409-410: 319. Measures 409-410: 320. Measures 409-410: 321. Measures 409-410: 322. Measures 409-410: 323. Measures 409-410: 324. Measures 409-410: 325. Measures 409-410: 326. Measures 409-410: 327. Measures 409-410: 328. Measures 409-410: 329. Measures 409-410: 330. Measures 409-410: 331. Measures 409-410: 332. Measures 409-410: 333. Measures 409-410: 334. Measures 409-410: 335. Measures 409-410: 336. Measures 409-410: 337. Measures 409-410: 338. Measures 409-410: 339. Measures 409-410: 340. Measures 409-410: 341. Measures 409-410: 342. Measures 409-410: 343. Measures 409-410: 344. Measures 409-410: 345. Measures 409-410: 346. Measures 409-410: 347. Measures 409-410: 348. Measures 409-410: 349. Measures 409-410: 350. Measures 409-410: 351. Measures 409-410: 352. Measures 409-410: 353. Measures 409-410: 354. Measures 409-410: 355. Measures 409-410: 356. Measures 409-410: 357. Measures 409-410: 358. Measures 409-410: 359. Measures 409-410: 360. Measures 409-410: 361. Measures 409-410: 362. Measures 409-410: 363. Measures 409-410: 364. Measures 409-410: 365. Measures 409-410: 366. Measures 409-410: 367. Measures 409-410: 368. Measures 409-410: 369. Measures 409-410: 370. Measures 409-410: 371. Measures 409-410: 372. Measures 409-410: 373. Measures 409-410: 374. Measures 409-410: 375. Measures 409-410: 376. Measures 409-410: 377. Measures 409-410: 378. Measures 409-410: 379. Measures 409-410: 380. Measures 409-410: 381. Measures 409-410: 382. Measures 409-410: 383. Measures 409-410: 384. Measures 409-410: 385. Measures 409-410: 386. Measures 409-410: 387. Measures 409-410: 388. Measures 409-410: 389. Measures 409-410: 390. Measures 409-410: 391. Measures 409-410: 392. Measures 409-410: 393. Measures 409-410: 394. Measures 409-410: 395. Measures 409-410: 396. Measures 409-410: 397. Measures 409-410: 398. Measures 409-410: 399. Measures 409-410: 400. Measures 409-410: 401. Measures 409-410: 402. Measures 409-410: 403. Measures 409-410: 404. Measures 409-410: 405. Measures 409-410: 406. Measures 409-410: 407. Measures 409-410: 408. Measures 409-410: 409. Measures 409-410: 410. Measures 409-410: 411. Measures 409-410: 412. Measures 409-410: 413. Measures 409-410: 414. Measures 409-410: 415. Measures 409-410: 416. Measures 409-410: 417. Measures 409-410: 418. Measures 409-410: 419. Measures 409-410: 420. Measures 409-410: 421. Measures 409-410: 422. Measures 409-410: 423. Measures 409-410: 424. Measures 409-410: 425. Measures 409-410: 426. Measures 409-410: 427. Measures 409-410: 428. Measures 409-410: 429. Measures 409-410: 430. Measures 409-410: 431. Measures 409-410: 432. Measures 409-410: 433. Measures 409-410: 434. Measures 409-410: 435. Measures 409-410: 436. Measures 409-410: 437. Measures 409-410: 438. Measures 409-410: 439. Measures 409-410: 440. Measures 409-410: 441. Measures 409-410: 442. Measures 409-410: 443. Measures 409-410: 444. Measures 409-410: 445. Measures 409-410: 446. Measures 409-410: 447. Measures 409-410: 448. Measures 409-410: 449. Measures 409-410: 450. Measures 409-410: 451. Measures 409-410: 452. Measures 409-410: 453. Measures 409-410: 454. Measures 409-410: 455. Measures 409-410: 456. Measures 409-410: 457. Measures 409-410: 458. Measures 409-410: 459. Measures 409-410: 460. Measures 409-410: 461. Measures 409-410: 462. Measures 409-410: 463. Measures 409-410: 464. Measures 409-410: 465. Measures 409-410: 466. Measures 409-410: 467. Measures 409-410: 468. Measures 409-410: 469. Measures 409-410: 470. Measures 40

LECCION 15.

99. Se pondrá mucho cuidado en el dedo de ambas manos. Examínense los compás 5 y 6 y se verá que están escritos como si tres voces ó partes los ejecutasesen. También merece particular atención el compás 15 para ejecutar con exactitud el 2º puntilllo.



LECCION 16.

Conocimiento y uso de los equisonos.

100. En la escala cromática del § 67 hemos pisado la *prima* en todos los trastes, ninguna de las demás ha pasado del 4º traste, y la *tercera* solo ha llegado al 3º. La razón de esto es, porque pisando cualquier cuerda en el 5º traste, la voz que resulta es igual á la que tiene la cuerda inmediata más aguda al aire, excepto la *tercera*, que se ha de pisar en 4º traste para igualar su sonido con la *segunda* al aire.

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

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

103. A la inversa, y por una razón análoga, se encuentran los sonidos de la *sexta* en la *quinta* cuerda inmediata inferior más aguda, seis trastes hacia la cejuela; los de ésta en la *cuarta*, los de la *cuarta* en la *tercera*, etc. á las mismas distancias que se dijo en el § 101.

105. Doy el nombre ordinal de 1º, 2º, 3º y 4º equísono de una nota principiando por aquel parage del diapasón donde se forma su sonido más cerca de la cejuela: el primer equísono de *fa* agudo es la *prima* en primer traste, su 2º es en la *segunda* en 6º traste, etc. el primer equísono de *do* agudo es en la *segunda* en primer traste, su 2º es en la *tercera* en 5º traste, etc.

TABLA SINÓPTICA DE LOS EQUÍSONOS.

NOTA Esta escala se ha diridido en
razon de ser imposible el ponerla en u-
na sola linea y á un golpe de risita por
su grande extensior

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

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



LECCION 17.

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

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

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

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

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

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

WALS.

LECCION 18.

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

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

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

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

Grupo.....1.....2

Compas. 1

2



p i



i



i p i



i



LECCION 19.

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

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

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

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

Grupo.....1.....2

Grupo.1.....2

Grupo..1.....2

LECCION 20.

La misma práctica moviendo algo más la mano izquierda.

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

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

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

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

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

121. 2º Dejando caer perpendicularmente sobre las cuerdas la última falange de los dedos de la mano izquierda, y guardando ellos una dirección *paralela* á las divisiones de los trastes, los dedos que aprietan las cuerdas hacen la fuerza como conviene.

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

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

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

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



LECCION 24.

Continuacion de la misma práctica.

124. Si se *pulsa* una cuerda de la escala, y en seguida se pulsa la nota inmediata siguiente de la misma, sea subiendo ó bajando, y se están oyendo las vibraciones de la 1^a mientras se toca la 2^a, resulta una combinación de sonidos desagradable que forma una disonancia de 2^a, la cual es necesario evitar. En el compás 4º se hace el *re* en la cuerda quinta en su 2º equísono, porque si se hiciera al aire en su primer equísono durarían aún las vibraciones cuando se tocase el *do*. La misma razon hay en el compás 10 y en el segundo *re* del compás 15. Se ha de tener presente esta observacion siempre que se ejecuten escalas ó parte de ellas subiendo ó bajando.

Andante.

LECCION 22.

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

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

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

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

Wals.

LECCION 23.

La misma práctica - moviéndose mas ambas manos.

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

WALS.

LECCION 24.

Ambas manos se mueven mas. Práctica de equísonos.

128. En el 4º compás el *la* grave se hace en la *quinta* al aire y el *la* agudo en la *cuarta*. El pulgar de la derecha pulsa los dos, deslizando su yema con *fuerza* sobre la *cuarta* después de haber pulsado la *quinta*, y sin presionar su última falange. De *la* (compás 6º) á *sol* (compás 7º) hay un semitonó bajando (un traste). Para completar el 8º compás falta un tiempo que es el *do re* del principio (véase la lección 14.)

WALZ.

LECCION 25.**LIGADOS.**

Ejecucion del ligado de dos notas subiendo y bajando.

129. En el ligado, la mano izquierda ejecuta dos, tres ó cuatro notas subiendo ó bajando, sin que la derecha haya *pulsado* mas que la 1ª. La señal que indica esto es un arco que comprende las notas ligadas. El ligado de dos notas *subiendo* (compás 1º) se ejecuta pulsando el *sol* y dejando caer cerca de la división anterior del traste el 2º dedo de la izquierda en *la* sin pulsarle. Naturalmente este último dedo, que es el que verifica el ligado, desea caer cuanto antes; pero es necesario contenerle para que ejecute con exactitud el valor de la figura. El ligado de dos notas *bajando* (compases 14, 15, 22 y 23) se ejecuta colocando á un tiempo los dos dedos: se pulsa la 1ª nota, y el dedo que la pisa hace un esfuerzo hacia abajo para que suene la cuerda, y de consiguiente la otra nota. Se ha de hacer alguna fuerza con el dedo 1º de los dos al retirarle, porque él es quien ha de producir claro el ligado: el otro ha de estar algo flojo, pero bien colocado. El brazo no se ha de interesar en la ejecucion del ligado.

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



LECCION 26.

La misma práctica.

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

LECCION 27.

Ejecución de la apoyatura sencilla subiendo.

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

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

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

Andante.

Andante.

P

Fin.

1 2 3 4 5 6 7 8

D.C.

LECCION 28.

Apoyatura sencilla bajando.

134. El objeto de esta lección es hacer apoyaturas *bajando*; se tendrá presente lo que se ha dicho en la lección 27 sobre el modo de ejecutarlas. Colóquense á un tiempo los dos dedos. En el compás 25, los arcos que hay de *si* á *si*, y de *re* á *re* son *ligaduras*, porque las dos notas que cada uno abraza están en un mismo grado; y por consiguiente la 2^a nota de cada ligadura se ejecuta prolongando por el valor de ella el sonido de la 1^a nota *sin pulsar aquella*.

WALS.

A musical score for piano, featuring two staves. The left staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains measures 11 and 12, which begin with a sixteenth-note pattern followed by eighth notes. The right staff uses a bass clef and a key signature of one sharp (C#). It contains measures 11 and 12, which feature sustained notes and some rests.



LECCION 29.

Apoyatura doble subiendo y bajando.

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

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

Andante.

LECCION 30.

Otra apoyatura doble.

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

LECCION 31.

Mordente sencillo y ceja. (2).

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

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

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

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

(2) El discípulo puede combinar el estudio de los ejercicios (Sección 2) con las lecciones comenzando desde ésta.

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

Andante.

Ceja.

Ceja.

Ceja.

Ceja.

Ceja.

LECCION 32.

Continua la misma práctica.

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

Ceja.

Ceja.

LECCION 33.

Mordente doble.

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

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



LECCION 34.

Ceja á prevencion.

143. Se usa tambien de la ceja á prevencion, esto es, aun cuando no sea indispensable ponerla de pronto, como se ve en los compases 3º, 5º, 8º y 52º.



A musical score page featuring three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure 27 starts with a sixteenth-note pattern. Measure 29 follows with eighth-note pairs connected by a brace. Measure 32 concludes the section with a sixteenth-note pattern. Measure numbers 27, 29, and 32 are printed above their respective measures.

LECCION 35.

Ligado llamado arrastre.

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

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

Allegro moderato.

Arrastre.

Ceja. *2a Ceja.*

Arrastre.

Mayor.

Ceja.

Ceja.

Ceja.

i m

i m

Ceja.

Ceja.

D.C.

LECCION 36.

Arrastre en una y en dos cuerdas subiendo y bajando.

145. Se ha de tener presente la última indicacion que se hizo en la lección 35, para aplicarla aquí al arrastre con dos dedos á un tiempo en 5^{as} ó 6^{as}.



LECCION 37.

Trino. (Véase la página 50.)

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

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

El ejemplo 1º de esta lección (página 50.) se estudiara descansando en cada division.

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

148. Se puede hacer el trino sobre la nota mas alta de las dos que forman el intervalo de 5^a y el de 6^a (ejemplo 2º). En este caso se mantendra *firme* el dedo que hace la nota mas baja del intervalo (ejemplo 2º).

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

150. Tambien se ejecuta el trino batiendo una ó dos voces de un acorde (ejemplo 5º). En ambos casos la ceja que se forma ha de estar bien asegurada.

LECCION 38.

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

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

Andantino.

LECCION 39.

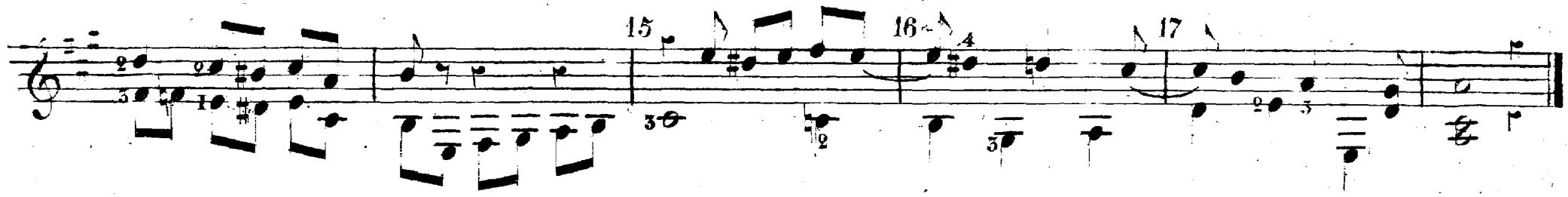
La misma práctica, moviéndose más cada parte.

Allegro moderato.

LECCION 40.

Continúa la misma práctica.

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



LECCION 41.

Práctica de los intervalos en la guitarra. (Véanse las páginas 51, 52 y 53).

152. Léase en la sección 5^a (§ 299) la definición del intervalo. Aquí trataremos de su práctica en la guitarra.

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

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

155. Sobre una figura semejante á la que se ve en la página 50, demostraré la ejecución de los intervalos. Unos puntos cuadrados denotarán la cuerda y el traste donde se deban colocar los dedos de la mano izquierda. La mayor parte de los intervalos se pueden ejecutar con diferentes dedos. En la sección 5^a se pueden ver los tonos y semitonos que contiene cada intervalo.

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

Segundas (núm 2 página 51).

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

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

Terceras (núm 5 página 51).

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

160. La 5^a *diminuta* se hace dejando dos trastes en hueco (letra A), como la 2^a *mayor*; la 5^a *menor* dejando en hueco un solo traste (letra E), como la 2^a *aumentada*; la 5^a *mayor* en dos trastes inmediatos (letra C). En las cuerdas *tercera* y *segunda* se hacen las 5^a siempre un traste menos en cada una, como se acaba de decir en el § 158.

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

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

una 2^a mayor; y en el modelo A de 5^a entre las dichas cuerdas, las mismas consideradas como *disímiles*, forman dos grados y una 3^a diminuta, no obstante que ambos intervalos ocupan cuatro trastes cada uno, quedando dos trastes en hueco. Esta observación sirve para todos los casos de igual naturaleza.

Cuartas (num. 4 página 52).

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

164. La 4^a *diminuta* ocupa el mismo número de trastes que la 5^a *mayor*, por una razón análoga á la que se acaba de dar en el §. 162. Las notas de la 5^a *mayor* (letra F) son *la b do*, y las de la 4^a *diminuta* (letra D) son *sol ♯ do*.

Quintas (núm. 5).

165. La 5^a puede ser *menor, mayor y aumentada* (Sección 5^a página 52).

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

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

168. Adviéntase que cuanto mas se agrande este intervalo de menor á mayor y de mayor á aumentado, los dedos se van abriendo, á la inversa de lo que sucede en el intervalo de 5^a (§. 161).

Sextas (núm. 6 página 53).

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

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

Notése que la 6^a *menor* es de la misma dimensión que la 5^a *aumentada*.

Séptimas.

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

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

Octavas (núm 7 página 53).

173. El intervalo de 8^a se ejecuta de dos maneras: *pisando* la nota grave con el primer dedo, ó pisándola con el 5^º ó 4^º. Léanse con cuidado los modelos del ejemplo número 7.

Décimas (núm 8 página 53).

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

LECCION 42.

Lectura de varios acordes seguidos.

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

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

De *sol* sobreagudo (Nº 1º acorde 1º) á *la* (acorde 2º) hay un tono subiendo (dos trastes hacia el puente). De *si* (acorde 1º) á *do* (acorde 2º) hay un semitono subiendo. De *sol* agudo (acorde 1º) á *fa* = (acorde 2º) hay un semitono bajando (un traste hacia la cejuela). De este medio se usará para pasar del acorde 1º (Nº 2º) al acorde 2º del mismo número.

176. La musica de guitarra suele estar escrita de manera que se distinguen *tres partes*. Cada una de estas gira de diferente modo, y se escribe regularmente con separación, para que el valor de las figuras de cada *parte* corresponda con las figuras de las otras. En el Nº 5º del ejemplo 1º los acordes son los mismos que en el Nº 1º la diferencia consiste en que hay dos notas en la *parte* intermedia para cada nota de las otras dos *partes*.

EJEMPLO 1º.

Nº 1º. ac. 1º ac. 2º

Nº 2º.

Nº 3º.



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

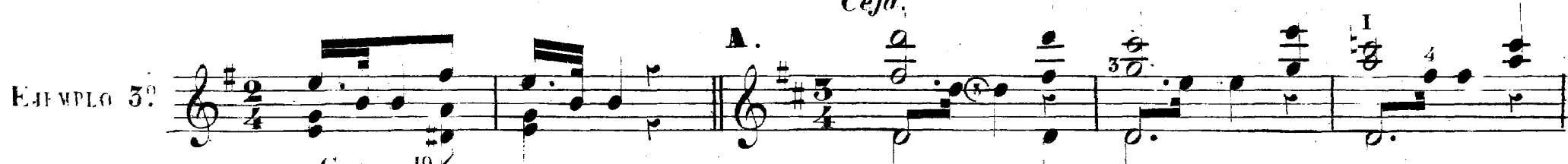
De *sol* agudo en la *cuarta* á *si* (ejemplo 2º) hay una 3ª menor subiendo, por lo mismo este *si* se puede y debe hacer en la cuerda *tercera*.

Accordes en arpegio.



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

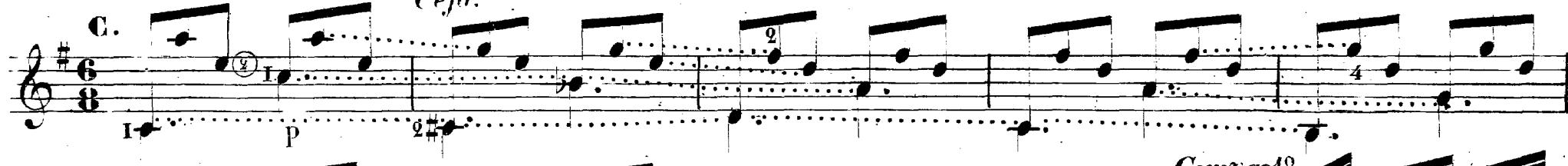
Ceja.



B. Grupo 1º



Ceja.



D. Compas 1º



178. Por este ejemplo (letra *B*) se ve que no siempre hay necesidad de poner la señal de los equisones. *Mido* del grupo 1º (compás 1º) forman una 3ª menor bajando. En la letra *C* (compás 1º) sucede lo mismo, y también en el compás 6º de la misma letra. En la letra *D*, del *fa* = á *re* (compás 1º) hay una 5ª mayor bajando; en el compás 5º de *mi* á *si* hay una 4ª menor bajando, y en el compás 4º esta 4ª es *mayor*.

CAPÍTULO II.

RIQUEZA DE LA GUITARRA.

LECCION 43.

De los sonidos armónicos.

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

180. La figura de la pág. 54 comprende todos los armónicos que se pueden hacer en la guitarra hasta la 12ª división, pues desde ésta al puente se hallan otros tantos á distancias proporcionalmente iguales. Pero no todos son de igual calidad; los de los bordones, principalmente siendo éstos nuevos, son mas claros que los de las cuerdas. En éstas apenas son perceptibles los cinco mas agudos, y entre ellos el que corresponde á la 7ª del tono es desafinado en todas las cuerdas.

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

El $\frac{3}{5}$ y el $\frac{2}{5}$ con una rayita encima denotan que el dedo ha de pisar *armónicamente* la cuerda un poco adelante de las divisiones 5ª y 2ª; los mismos números con rayita debajo ($\frac{3}{5}$ y $\frac{2}{5}$) indican que se ha de pisar un poco atrás de sus correspondientes divisiones.

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

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

(1) Se usaba de los armónicos por el segundo medio que va indicado.

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

Tastes 42 42 7 42 $\overbrace{7\ 5}$ 12 $\overbrace{4\ 9}$ $\overbrace{5\ 7}$ $\overbrace{12\ 3}$ $\overbrace{4\ 9}$ $\overbrace{5\ 7}$ $\overbrace{12\ 3}$ $\overbrace{7\ 4\ 9}$ 5 $\overbrace{\overbrace{5\ 7}\ 5\ 4\ 9}$ 5 5

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

185. En esta serie faltan muchas notas de la escala cromática, que se pueden hacer en sonidos armónicos valiéndose de un medio publicado por mi amigo el S^r Fossa en un artículo puesto al principio de la pieza titulada *Ouverture du jeune Henri, arrangée pour deux guitares* (1). Partiendo del principio que la cuerda al aire da su 8^a armónica encima de la 12^a division de trastes que la divide en dos partes iguales, saca por consecuencia forzosa, que la misma cuerda pisada en primer traste tendrá su 8^a armónica encima de la 15^a division, pisada en segundo traste la tendrá encima de la 14^a. etc; y como en este caso los dedos de la izquierda están ocupados en pisar del modo acostumbrado, es necesario que los de la derecha hagan dos funciones, la de *pisar armónicamente*, y la de *pulsar*.

186. Para ello se vuelve esta mano del modo que se ve en la figura de la página 54, se extiende cuanto se puede su índice, formando un ángulo de 55 grados, poco mas ó menos, con la cuerda que este mismo dedo pisa armónicamente, y la *pulsa* el pulgar, que se halla casi perpendicular á la misma cuerda. A los sonidos sacados de esta manera ha dado su inventor el nombre (en castellano) de armónicos *octavados*, porque el índice de la derecha pulsa armónicamente cada cuerda al aire mientras que los dedos de la izquierda pisan las mismas notas cerca de la cejuela.

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

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

en los trastes.... 5 2 1 1

el índice de la derecha *pisa* armónicamente

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

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

187. Cuando Sor tocaba en los tonos *fa* ó *re*, cuyas tónicas están á un semitono ó un tono de la cuerda sexta al aire, subia ó bajaba esta cuerda á la tónica, y entonces resultaban los armónicos propios de esta tónica, que prestaban facilidad para formar acordes. El período que se halla en la página 55 es sacado de una obra suya titulada: *L'éthode pour la guitare*, publicada en París.

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

LECCION 44.

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

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

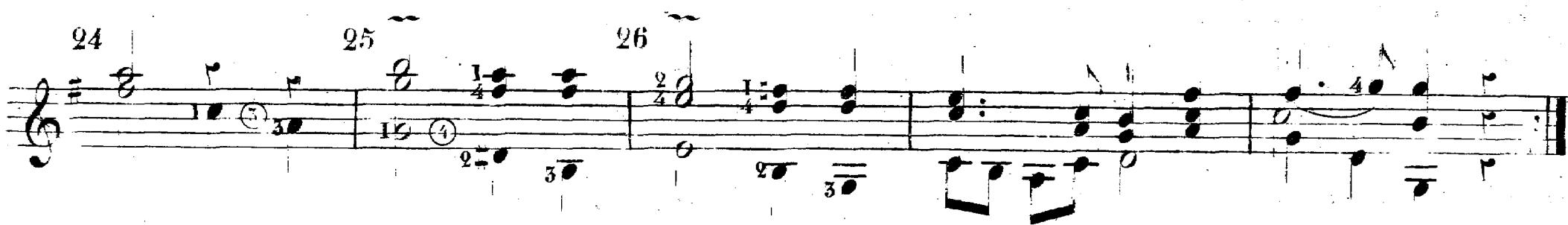
189. La buena ejecucion del *trémulo* no depende tanto de la fuerza de presion como del modo de aplicarla. Se ha de apoyar sobre la cuerda la ultima falange, *perpendicularmente* y paralela á las divisiones de los trastes, advirtiendo que el peso de la mano sobre el punto apoyado, correspondido por el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

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

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

La primera notita del mordente del compás 8º se *pulsa* al mismo tiempo que la nota *si*, manteniendo firme el dedo que pisa ésta, para que sirva de apoyo á los demás. El arrastre del compás 14 es difícil, porque la primer 3^a, *re fa* ♯, es mayor (dos trastes consecutivos) y la otra 3^a que se liga, *si re*, es menor, y los dedos tienen que llegar á ésta mas abiertos. Los arrastres del compás 15 son fáciles, porque los hace el dedo primero solo. En el compás 24, de *do* á *la* agudos hay una 3^a menor bajando. En los compases 25 y 26 el trémulo se hace con los tres dedos.





LECCION 45.

Sonidos producidos por la mano izquierda sola.

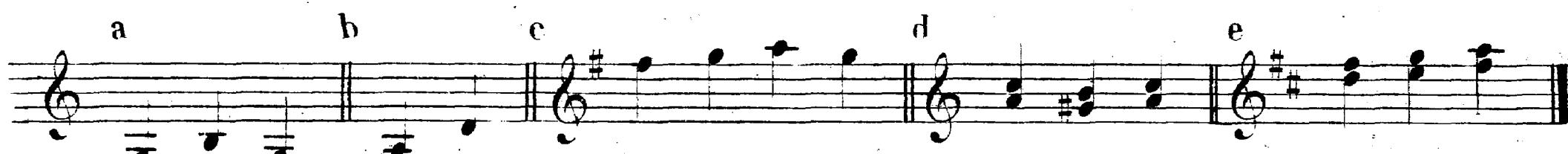
192. Las cuerdas de la guitarra pueden sonar sin que la mano derecha las pulse. Al efecto basta dejar caer con fuerza los dedos de la izquierda en los trastes, muy cerca de la division anterior, evitando el ruido que resultaría de unos grandes movimientos. Para conseguir esto se han de encorvar los dedos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



LECCION 46.

Sonidos apagados.

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



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

LECCION 47.

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

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

Andante.

LECCION 48.

Diferentes calidades de un mismo sonido en una cuerda.

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

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

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

LECCION 49.

Campanelas.

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

LECCION 50.

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

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

201. El dedo índice tambien puede *pulsar* la prima y la segunda cuando las dos deban sonar á un tiempo, v.g. en intervalos de 5^a (letra C) Si se toca con uñas se ha de sacudir con fuerza la prima, de modo que pase por la segunda, para que este suene, viiendo él á descansar en la tercera. Tocando con yema no es tan fácil producir este efecto.

CAPÍTULO III.*Imitaciones.*

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

Tambora.

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



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

Trompetas.

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

Harpa.

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

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

l'arpa. Sobre la division 12.
La 6^a en *re*. *arm.* *F.*

EJEMPLO 1°.

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

EJEMPLO 2.

EN TERCERAS.

Musical score for guitar. The top staff shows a rhythmic pattern with grace notes and slurs. The bottom staff shows a strumming pattern with a bass line. The score includes dynamic markings "tr" and a tempo marking "EFFECTO".

EN SEXTAS.

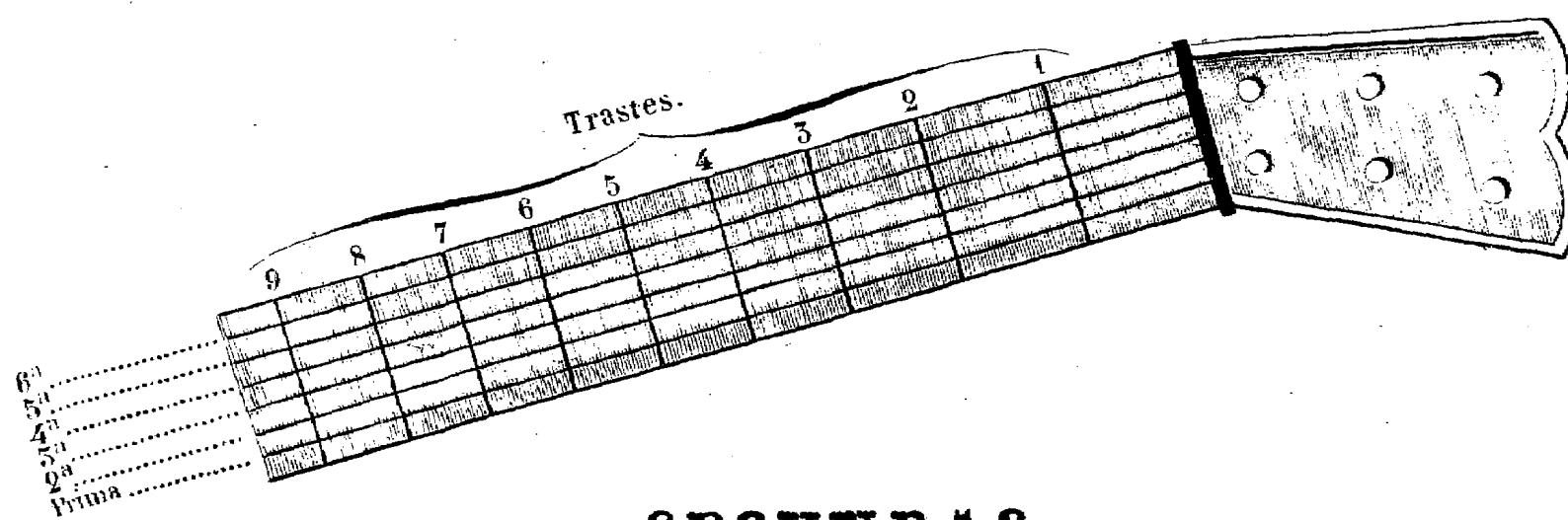
A musical score for piano. The top staff shows a melodic line with notes and grace notes, marked with 'tr' above each note. The bottom staff shows a harmonic bass line with sustained notes and grace notes. The score includes a dynamic marking 'EFFECTO.' on the left and a section heading 'Grupo' followed by a sequence of numbers (8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15) with various subscripts (e.g., 9/4, 2/3, 1, 14) below them.

EJEMPLO 3º

Ceja.

LECCION 41.

Nº 1.

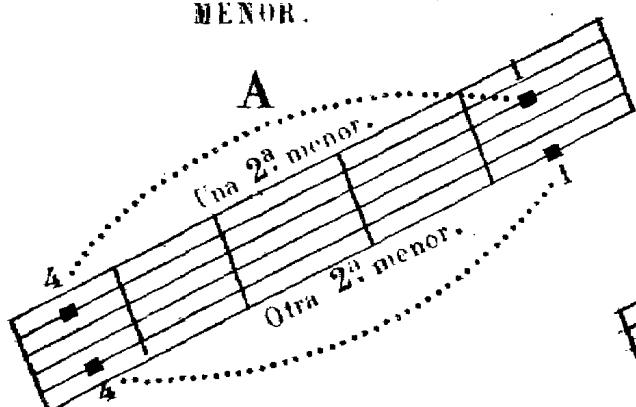


SEGUNDAS.

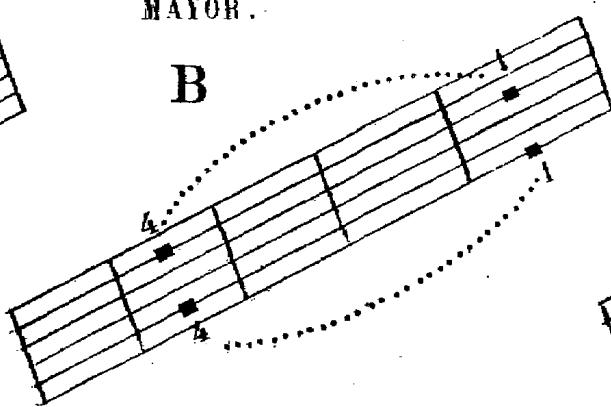
Nº 2.

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

MENOR.



MAYOR.

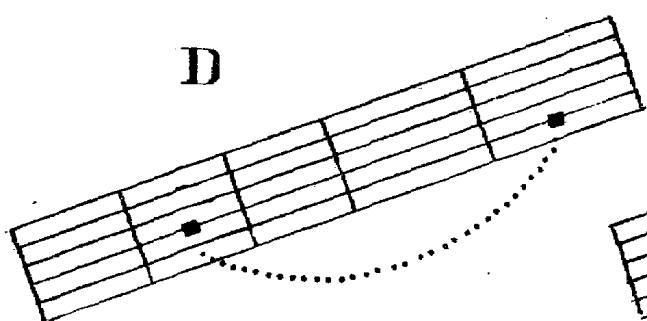


AUMENTADA.

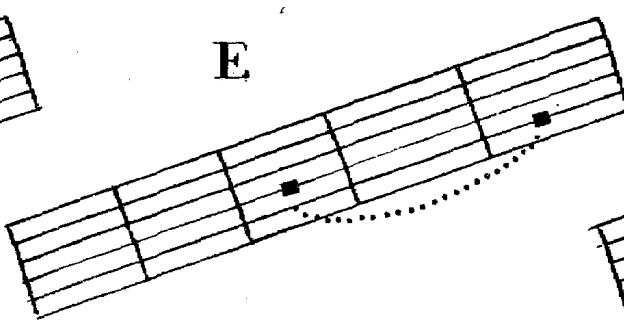


MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

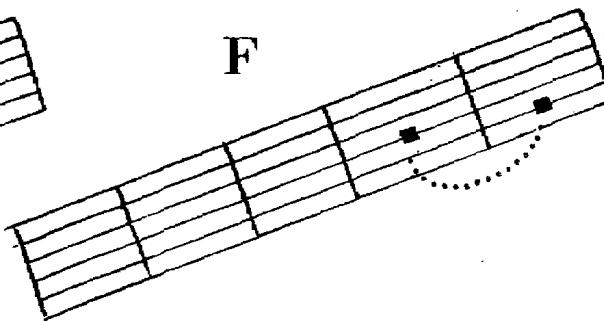
D



E



F

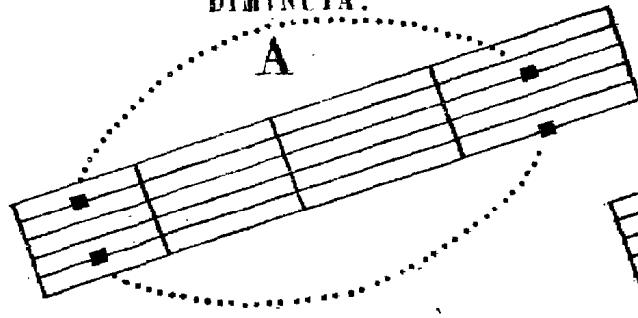


TERCERAS.

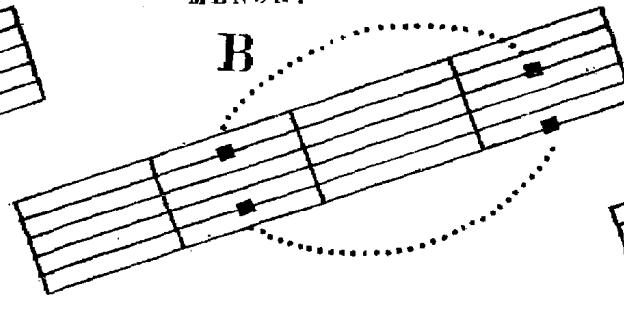
MODELOS GENERALES.

Nº 3.

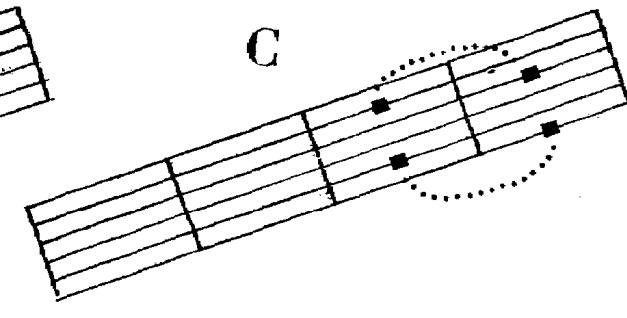
DIMINUTA.



MENOR.

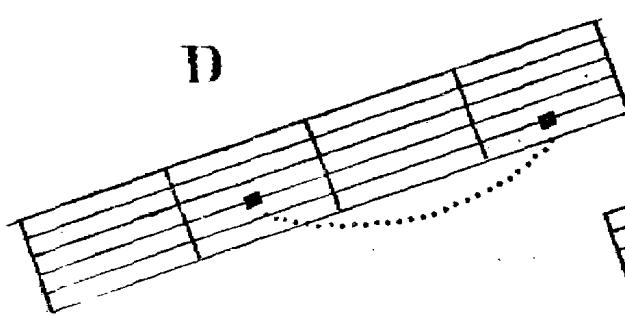


MAYOR.

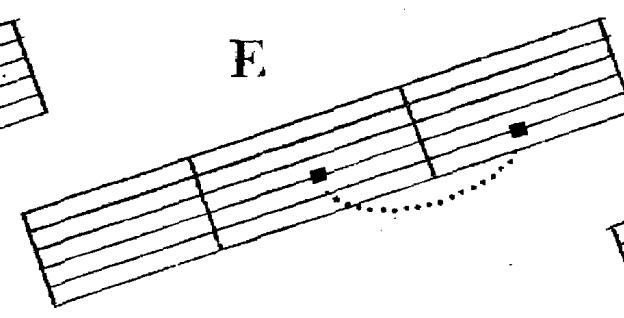


MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

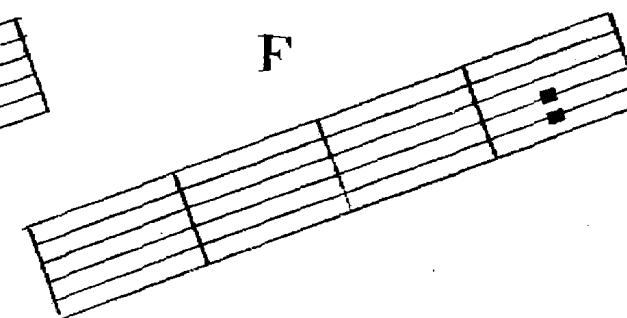
D



E



F

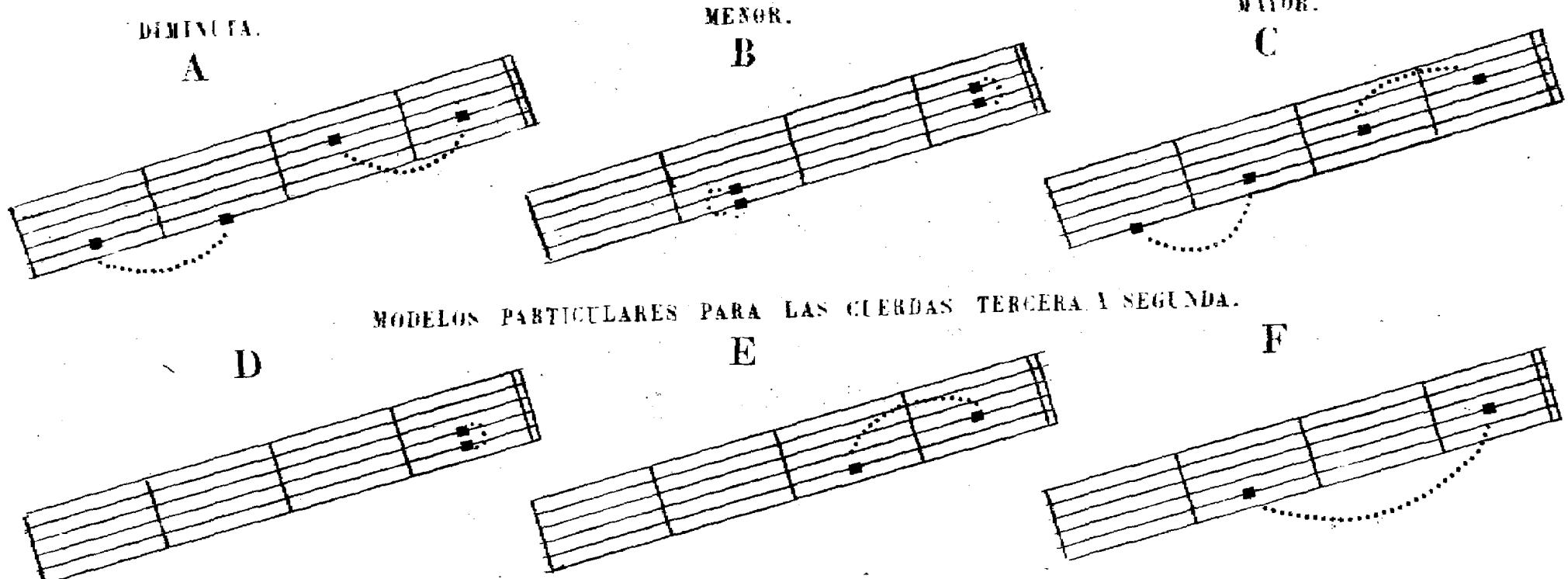


(1) En la mayor parte de los modelos repetire el intervalo en varias cuerdas

CUARTAS.

Nº 4.

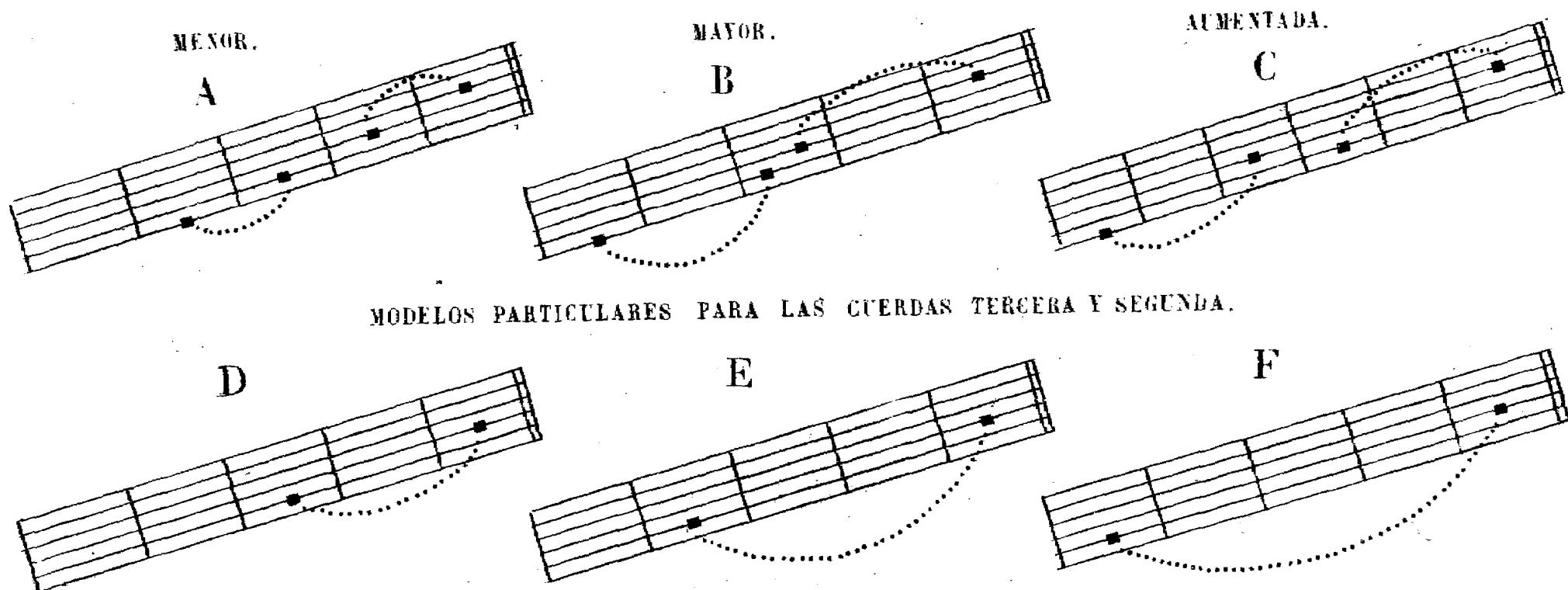
MODELOS GENERALES.



MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

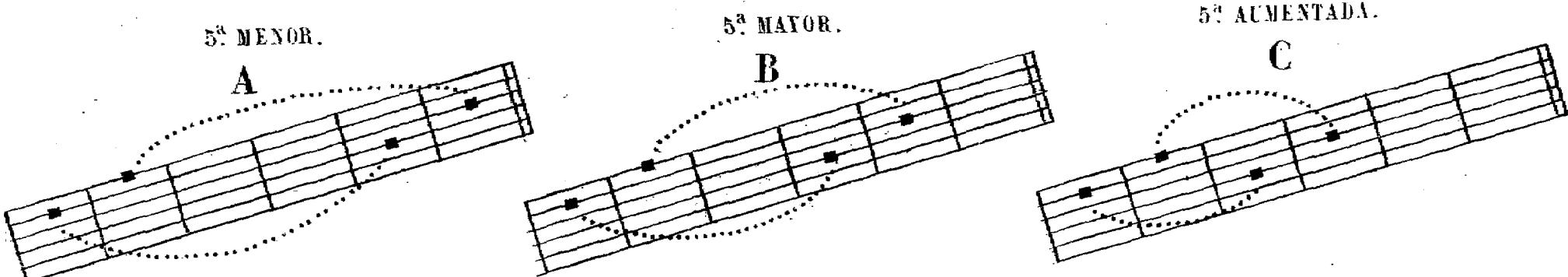
Nº 5.

MODELOS GENERALES EN 2 CUERDAS CONTIGUAS.

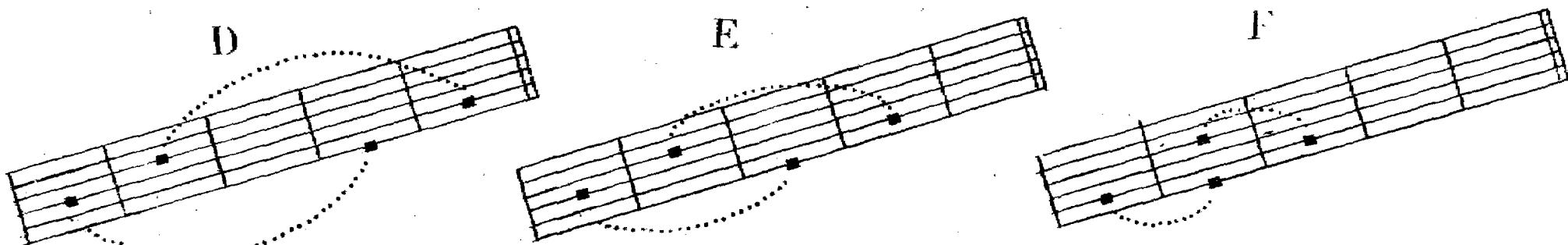


MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

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



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



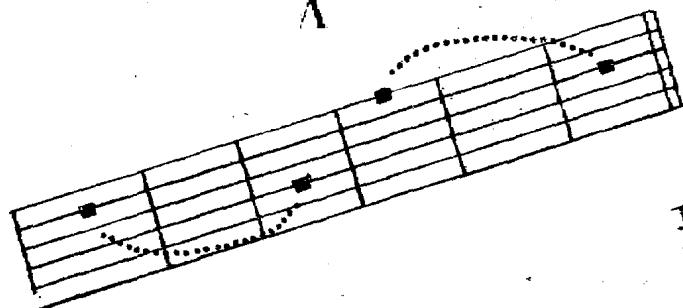
SEXTAS.

Nº 6.

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

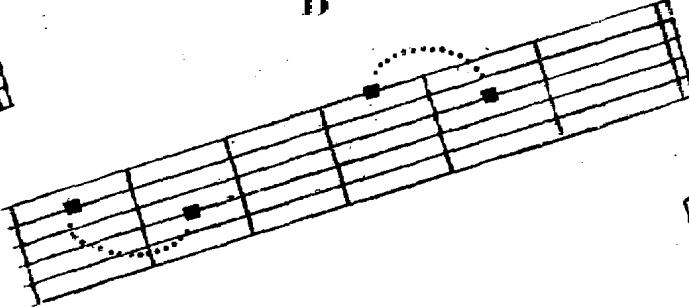
MENOR.

A



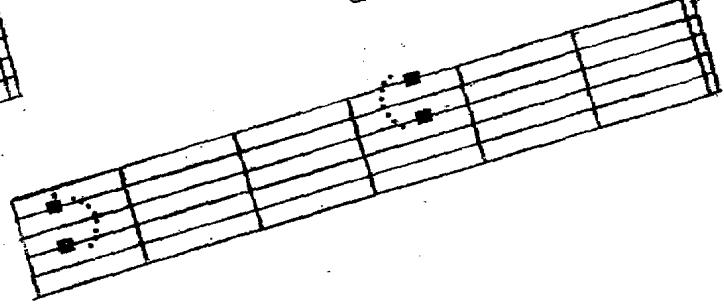
MAYOR.

B



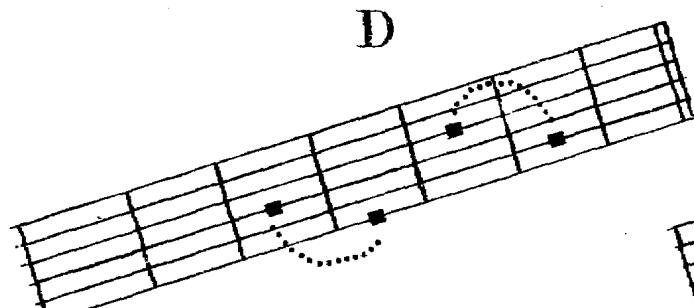
AUMENTADA.

C

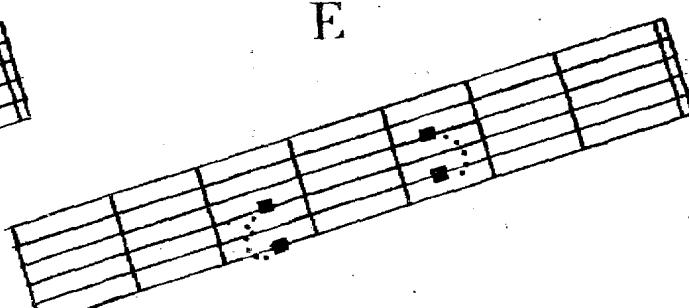


MODELOS PARA LAS CUERDAS CUARTA Y SEGUNDA; TERCERA Y PRIMA.

D



E



F



OCTAVAS.

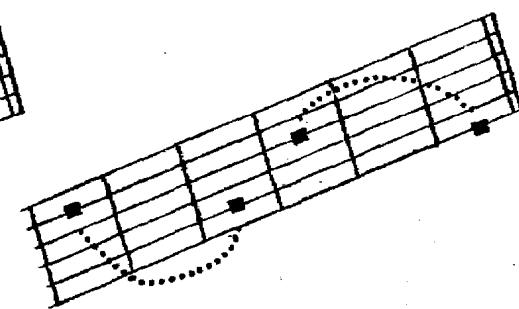
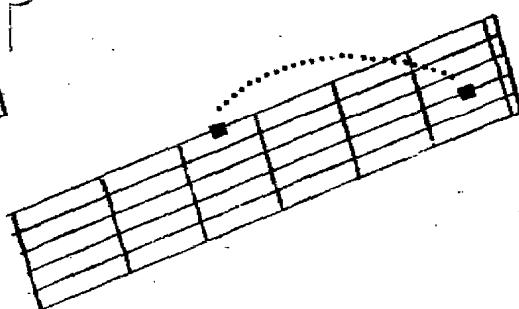
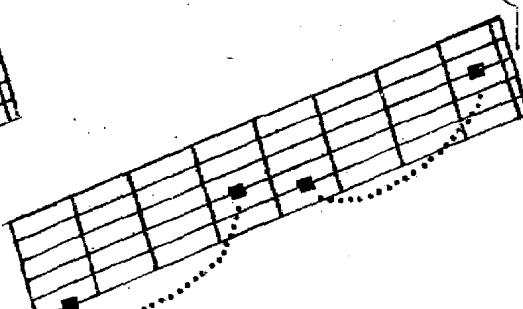
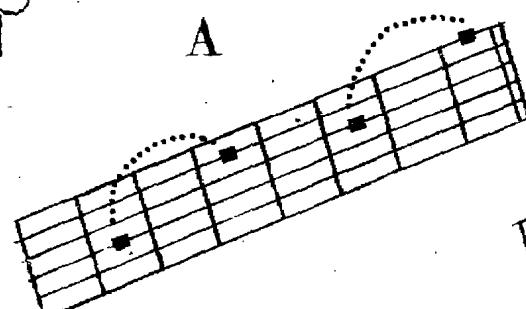
Nº 7.

MODELOS.

EN 2 CUERDAS ALTERNAS.

DEJANDO 2 CUERDAS EN HUECO.

A



Nº 8.

DÉCIMAS.

MODELOS.

EN LAS CUERDAS CUARTA Y PRIMA.

EN LAS CUERDAS QUINTA Y SEGUNDA.

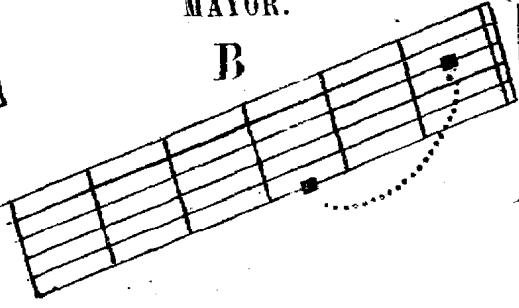
MENOR.

A



MAYOR.

B



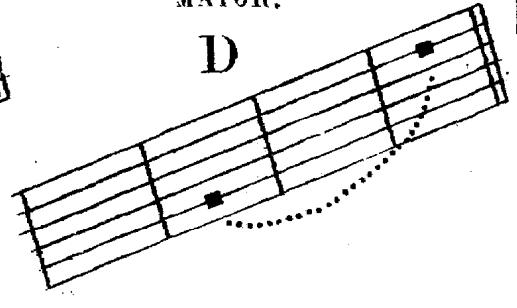
MENOR.

C



MAYOR.

D



EN LAS CUERDAS SEXTA Y TERCERA.

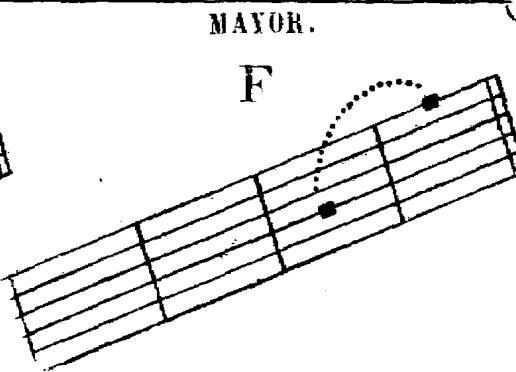
MENOR.

E



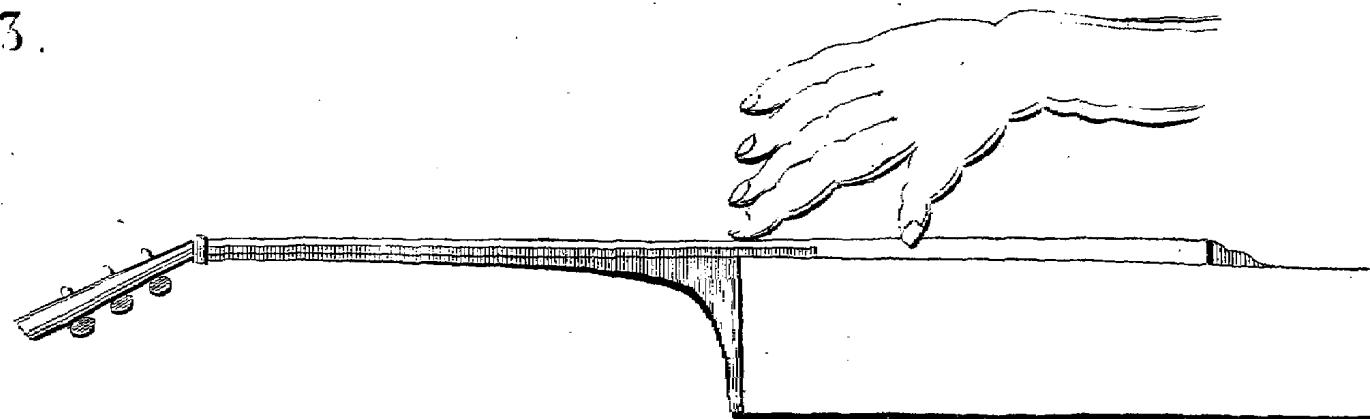
MAYOR.

F

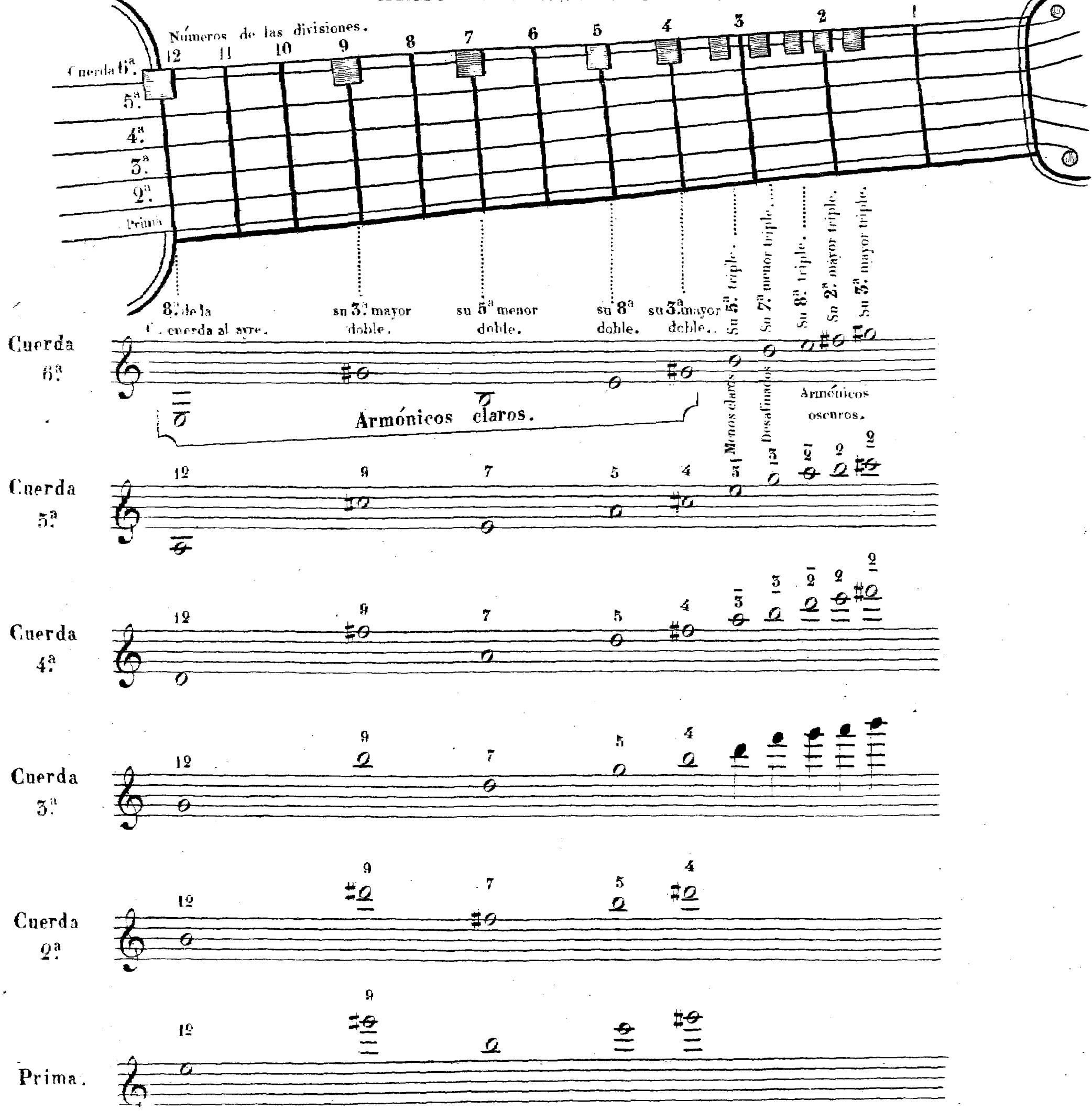


HARMÓNICOS OCTAVADOS.

LECCION 43.



ARMÓNICOS MÁS USUALES.



Andante.

Resultado
que producen los
sonidos armónicos
de esta
pauta.
(§ 187.)

La 6.^a cuerda en RE:

SECCION SEGUNDA.

EJERCICIOS.

CAPÍTULO I.

EJERCICIOS PARA LA MANO DERECHA.

En éstos ejercicios no está puesto el movimiento ó aire á que deben tocarse; pero el discípulo ha de aspirar á ejecutarlos deprisa y con claridad.

Para los tres dedos pulgar, índice y medio.

206. Cuando el dedo índice pulsa en unión con el dedo medio, v. g. *Re, Fa, Mi, Sol*, del compás 1º se ha de aplicar mas atención á aquél que á éste.

EJERCICIO Iº

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

2º

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

(*)

3º

Ceja.

Ceja.

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

4º

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

5º

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

Sosténganse bien las notas de la parte aguda.

6º

El mismo cuidado que en el ejercicio 6º.

7º

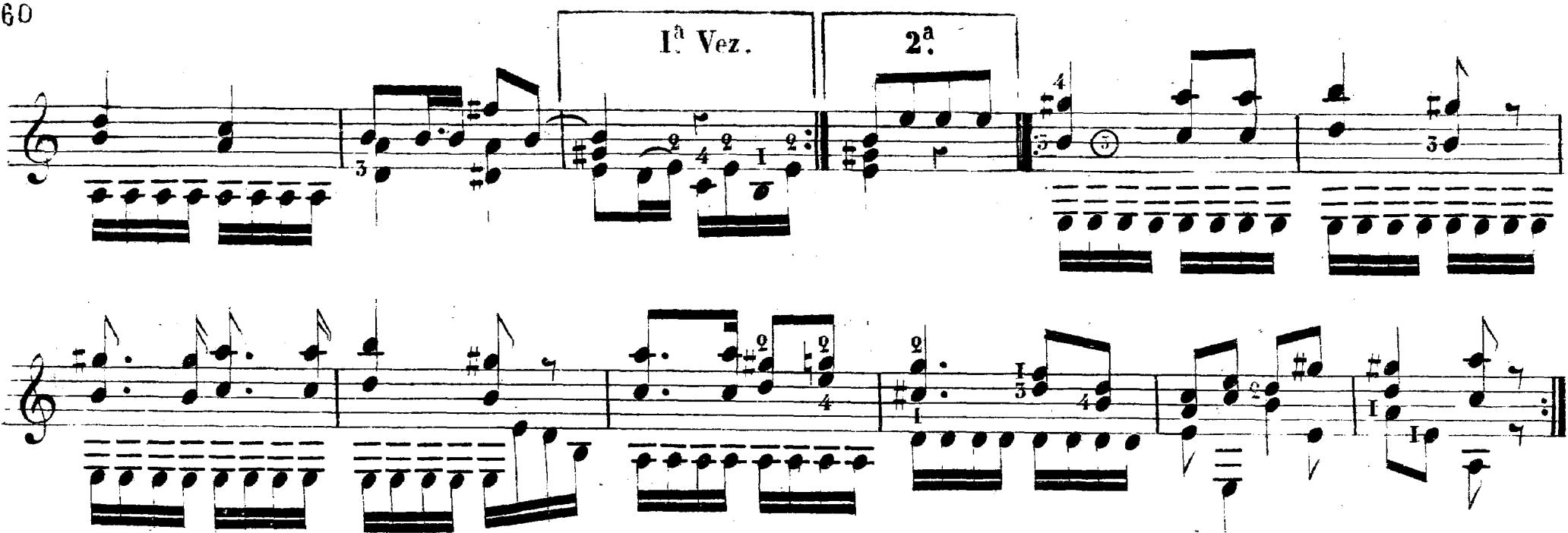
Se pondrá especial cuidado en la exactitud del canto del bajo.

8º

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

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

Este ejercicio requiere que haya mucha puntualidad en no mover los dedos de la izquierda que pisan las 5^{as}. hasta que se haya concluido el valor de estas. El pulgar pulsará los *La* y *Mi* del bajo con igualdad.



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

12º

I. I I. I

Ejecutada la alternativa de los dedos índice y medio en los dos grupos del compás 1º, procederán aquellos de la misma manera en los compás 5.5.7.9.11.13 y 15.

13º

im im

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

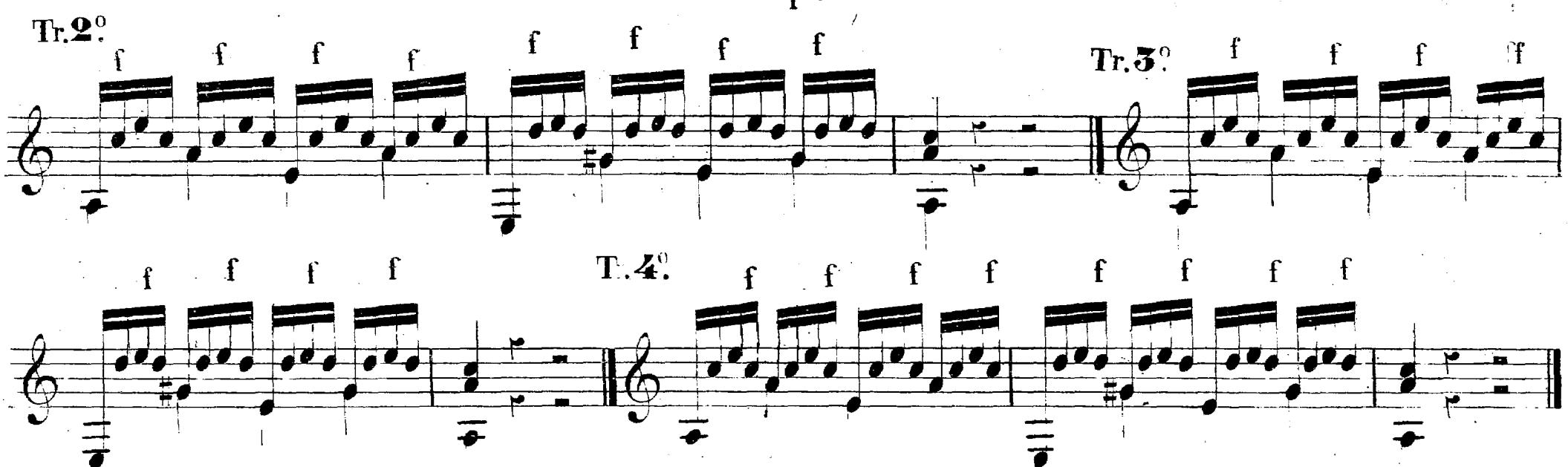
TROZO 1º



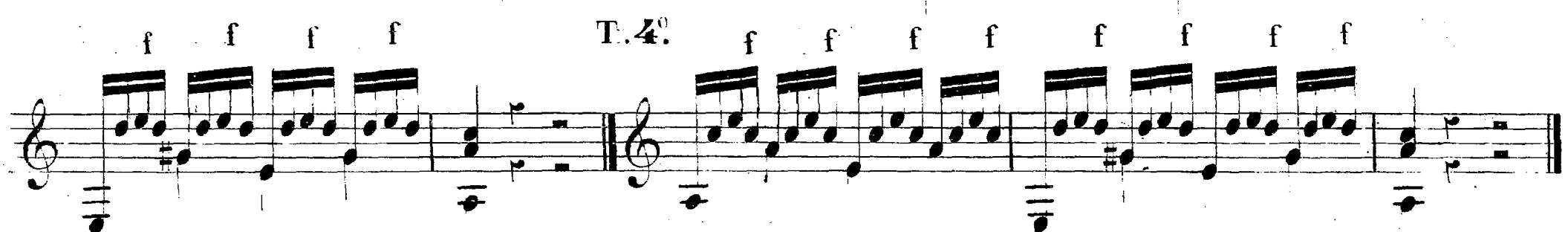
Tr.2º



Tr.3º



T.4º



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

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

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

Grupo 1º..... 2º



Ceja.

Ceja.

Ceja.



Ceja.

Ceja.



Se pondrá el mismo cuidado que en el ejercicio precedente.

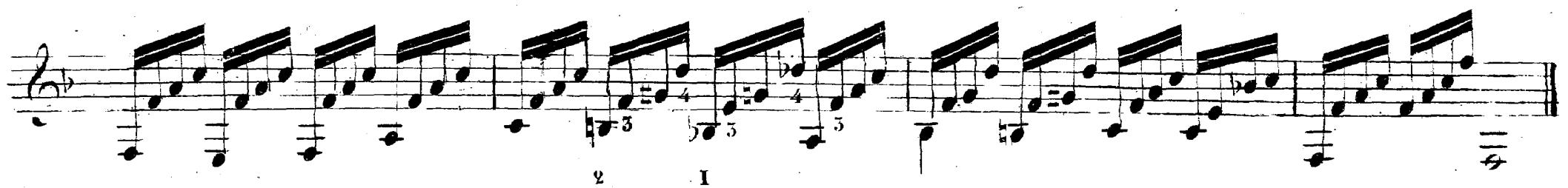
16º

Se sostendrán debidamente las notas del bajo.

17º

Este ejercicio es difícil, porque al cuidado del dedo anular se une la ceja bastante continuada.

18º



Se procurará que todas las notas del seisillo salgan iguales en tono y en valor.

19º

Los dedos de la derecha se mueven mas que en los ejercicios procedentes.

20º

CAPÍTULO II.

EJERCICIOS PARA LA MANO IZQUIERDA.

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

EJERCICIO Iº

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

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

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

Secc. 1^a

Secc. 2^a

Secc. 3^a

Orden de las
notas en la escala..... I.^a 2.^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a

Dedeo 1 5 1 2 4 1 3 4

Secc. 5^a Esta escala bajando.

Sec. 2^a

Secc. 1^a

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

Fuedeo 4 5 4 4 9 4 5 4

La misma escrita una 8^a. baja.

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

La misma escrita una 8^a. baja.

Notas 8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a
Dedeo 6 3 4 6 9 4 5 1

EJERCICIO 2º

245. La misma escala, ejecutando en una cuerda la Sección 1^a y en otra, las secciones 2^a y 3^a (Nº 1). En el número 2 se ejecutan las secciones 1^a y 2^a en una cuerda, y en otra, la sección 3^a.

Subiendo.

Nº 1.

Secc. 1. Secc. 2. Secc. 3.

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

2 4 1 2 4 1 3 4

Subiendo.

Nº 2.

Secc. 1. Secc. 2. Secc. 3.

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

1 3 1 2 4 1 3 4

Bajando.

Secc. 3. Secc. 2. Secc. 1.

8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a I^a
4 3 1 4 2 1 4 2

Bajando.

Secc. 3. Secc. 2. Secc. 1.

8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a I^a
4 3 1 4 2 1 3 1

EJERCICIO 3º

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

Subiendo.

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

Bajando.

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

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

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

EJEMPLO.

Escalas en una cuerda.

Nº 1.

i m i m i m i m
Dedo 1...3..1..2..4..1..3..4..

Nº 2.

i i m i m i m i
id.....

Nº 3.

i i m i m i m i
id.....

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

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

217. Otra utilidad resulta, de esta práctica, y es que se aprende el modo de formar el intervalo de tono en *dos cuerdas consecutivas* de esta manera: entre la 2^a nota de la escala y la 3^a hay un tono (ejercicio 1º); la 2^a nota de *Fa* es *Sol* y de *Sol* á *La*, que es la 5^a hay un tono, el cual se ejecuta entre las cuerdas *tercera* y *segunda*, pisando ésta en el mismo traste que la tónica ó 1^a (ejercicio 5º), de modo que entre las dos referidas notas queda un traste en hueco. También hay un tono entre la 5^a nota (última de la 2^a sección) y la 6^a nota (1^a de la 3^a sección) esto es, de *Do* á *Re*, y se ejecuta este tono, pisando de la cuerda *Segunda* á la *Primá*; pisando ésta en el mismo traste donde se pisó la 5^a cuyo movimiento deja dos trastes en hueco entre ambas notas.

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

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

EJEMPLO.

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

EJERCICIO 4º

Escala de dos octavas, ejecutada en las seis cuerdas.

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

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

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

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

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

EJERCICIO 5º

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

Nº 1º

i i m i m i i i i i i

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

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

EJEMPLO

Nº 2º

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

225. Los números 5 y 4 contienen el mismo ejercicio en otros tonos, esto es, cambiando de tónica.

EJEMPLO.

Subiendo la tónica un semitono

De *Ré* (Nº 2.) á *Mib* (Nº 3.)

Nº 3º

i i m i i i

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

Subiendo la tónica un tono

De *Re* (Nº 2.) á *Mi* (Nº 4.)

Nº 4º

i i m i i i

2..... 1..... 2..... 1.....

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

EJERCICIO 6º

224. Los ejercicios siguientes se ejecutan en la *prima*. Cada uno sirve de modelo para ejecutar otro semejante en todas las cuerdas con el mismo orden de dedos. He preferido la *prima* á otra cuerda, porque es mas difícil ejecutarlos en ella que en las demás, en razon del poco apoyo que presta á los dedos de adelante el pulgar encorvado qu está detrás. Esta mano ha de estar muy vuelta hacia la caja de la guitarra, y los dedos que ejecutan se han de mover con soltura é independencia unos de otros, no moviendo el dedo de la 2^a nota de cada grupo hasta que se haya concluido perfectamente el valor de ella.

225. Es mas difícil ejecutar estos ejercicios *bajando* que *subiendo*, porque los movimientos que hace la mano izquierda en un pasaje *subiendo*, son naturales, como que se dirigen hacia el cuerpo; pero cuando esta mano se mueve hacia la cejuela, entonces hace esfuerzo. Este ha de ser hacia afuera, y el movimiento de la mano debe ser *paralelo* á las cuerdas y al mango, pues de lo contrario la mano tropezaría con el borde de éste, y la impediría que siguiese paralelamente su debida dirección.

El discípulo, al estudiar los ejercicios, se ha de proponer llegar á tocarlos de prisa y bien; pero graduando el movimiento un poco mas de prisa cada vez. Se accentuará la 1^a de dos corcheas, es decir, *que se ha de oír mas que la 2^a*. Este acento está indicado en cada grupo con un acento agudo.

Despues de haber estudiado este ejercicio con el dedeo que indican los números puestos sobre las notas, se estudiará con el dedeo que indican los números que están debajo de ellas, teniendo cuidado del lugar que ocupa en la escala la 1^a nota de cada grupo, para acertar con el intervalo que hay de ella á la 2^a nota.

Notas																				
de la escala.....	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	2 ^a	2 ^a	8 ^a	7 ^a	6 ^a	5 ^a	4 ^a	3 ^a	2 ^a 1 ^a			
Dedeo.....	1	3	3	2	8 ^a Alta								9	3	3	2	3	2	4	2
Otro dedeo.....	2	4	2	4	3	3	2	4	2	4	2	3	2	4	2	3	2	4	2	

EJERCICIO 7º

226. El ejercicio 6º se puede tocar haciendo los ligados de una manera particular, esto es, cambiando los dedos. El dedo 1º al retirarse, se desliza *con fuerza* por la cuerda, hasta que llega el dedo 2º. Esta clase de ligado es mas suave al oido que el del ejemplo anterior.



EJERCICIO 8º

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

Dédéo 1 5 3 2 3 3 3 2 4 .. 2 ..
Otro 2 4 4 5 4 4 4 3 4 .. 1 ..

8 -

EJERCICIO 9º

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

A musical score for two voices, Dedeo and Otro, on a single staff. The music consists of six measures followed by a repeat sign and six more measures. The vocal parts are separated by vertical bar lines. The lyrics are written below the staff. Measure 1: Dedeo: 1...3...3...2...5...3...3...3...2...4..2. Otro: 2...4...4...3...4...4...4...2...4... Measure 2: Dedeo: 4....2....5....3....3....2....3....3.... Otro: 4....3....4....4....4....4....3....4....4.... Measure 3: Dedeo: 4....2....5....3....3....2....3....3.... Otro: 4....3....4....4....4....4....3....4....4.... Measure 4: Dedeo: 4....2....5....3....3....2....3....3.... Otro: 4....3....4....4....4....4....3....4....4.... Measure 5: Dedeo: 4....2....5....3....3....2....3....3.... Otro: 4....3....4....4....4....4....3....4....4.... Measure 6: Dedeo: 4....2....5....3....3....2....3....3.... Otro: 4....3....4....4....4....4....3....4....4.... Measure 7: Dedeo: 4....2....5....3....3....2....3....3.... Otro: 4....3....4....4....4....4....3....4....4.... Measure 8: Dedeo: 4....2....5....3....3....2....3....3.... Otro: 4....3....4....4....4....4....3....4....4....

EJERCICIO 10º

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

Musical score for 'Die deo' and 'Otro'. The score consists of two staves. The top staff is for 'Die deo' and the bottom staff is for 'Otro'. Both staves are in common time and treble clef. The music is primarily composed of eighth-note patterns. Measure 1: 'Die deo' has a dotted half note followed by an eighth note, then a sixteenth-note休符 (double bar line). 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. Measure 2: 'Die deo' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. Measure 3: 'Die deo' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. Measure 4: 'Die deo' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. Measure 5: 'Die deo' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. Measure 6: 'Die deo' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. Measure 7: 'Die deo' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. Measure 8: 'Die deo' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. Measures 9-10: 'Die deo' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符. 'Otro' has a sixteenth note followed by a sixteenth-note休符.

EJERCICIO 11º

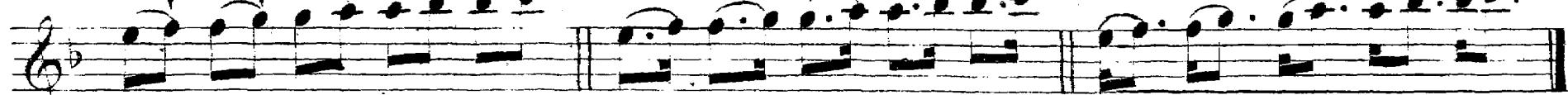
230. Se cargará el acento sobre la 1.^a nota de cada grupo. Para que los ligados suenen claros, se dejará caer el dedo junto á la division anterior.

Musical score for 'Dedeo' and 'Otro' parts, showing measures 1-8. The score consists of two staves. The top staff is for 'Dedeo' and the bottom staff is for 'Otro'. Both staves use a treble clef and a common time signature. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 1: Dedeo has a eighth-note rest followed by an eighth note on G. Otro has an eighth note on G. Measure 2: Dedeo has an eighth note on G followed by an eighth-note rest. Otro has an eighth note on G. Measure 3: Dedeo has an eighth note on G followed by an eighth-note rest. Otro has an eighth note on G. Measure 4: Dedeo has an eighth note on G followed by an eighth-note rest. Otro has an eighth note on G. Measure 5: Dedeo has an eighth note on G followed by an eighth-note rest. Otro has an eighth note on G. Measure 6: Dedeo has an eighth note on G followed by an eighth-note rest. Otro has an eighth note on G. Measure 7: Dedeo has an eighth note on G followed by an eighth-note rest. Otro has an eighth note on G. Measure 8: Dedeo has an eighth note on G followed by an eighth-note rest. Otro has an eighth note on G.

EJERCICIO 12º

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

Nº 1º



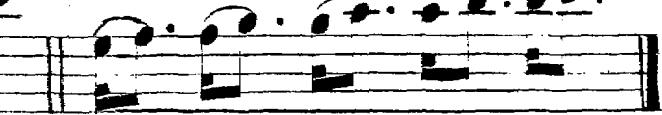
Dedeo 1.....1.....1.....1.....1.....
Otro 2.. 2.. 4.....

Nº 2º



1. Dedeo 1.....1.....1.....1.....
2. 2.. 2.. 4.....2.....2.....2.....

Nº 3º



1. 1.....1.....1.....1.....1.....
2. 2.....2.....2.....2.....2.....

En la ejecucion de los tres números de este ejercicio, se tendrán presentes las observaciones hechas en los ejercicios 8, 9, y 10.

EJERCICIO 13º

232. Este ejercicio se compone de dos ligados, uno bajando y otro subiendo, y solamente se pulsa la 1ª nota; todas tres se han de oír con igual claridad.

Notas de la escala..... 1a 2a 3a 4a 5a 6a 7a 8a 8a 7a 6a 5a 4a 3a 9a 1a

Dedeo 1.....3.....3.....2.....3.....3.....2.....2.....3.....3.....3.....2.....3.....3.....1.....
Giro 1.....3.....4.....2.....3.....4.....4.....5.....3.....4.....4.....4.....3.....4.....4.....1.....

EJERCICIO 14º

233. Se colocarán á un tiempo los dos dedos en cada grupo. Aunque el movimiento de un grupo á otro es vivo, se ha de oír no obstante la última nota del 1º antes de mover la mano. Todavía se necesita mayor cuidado al ejecutarle segun el Nº 2, porque hay que hacer con mucha velocidad las dos fusas, despues de haberse detenido bastante en la corchea.

Nº 1º



Nº 2º



Dedeo 1.....3.....3.....2.....4.....3.....3.....1.....
Otro 2.....3.....4.....3.....4.....4.....4.....1.....

EJERCICIO 15º

234. Las dos notitas se ejecutan con mucha velocidad, y se descansa en la nota. Los dedos que se mueven, lo harán á manera de resortes, y el que se está quieto, se mantendrá firme.



EJERCICIO 16º

235. El mismo ejercicio, pero haciendo con igualdad las tres notas.

1.....1.....1.....1.....1.....1.....1.....1.....
1.....2.....2.....2.....2.....2.....2.....1.....

1.....1.....1.....1.....1.....1.....1.....1.....
2.....2.....2.....2.....2.....2.....2.....1.....

EJERCICIO 17º

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

EJERCICIO 18º

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

EJERCICIO 19º

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

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

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

Nº 1º Nº 2º

EJERCICIO 20º

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

EJERCICIO 21º

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

Nº 1º Nº 2º Nº 3º

EJERCICIO 22º

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

**EJERCICIO 23º**

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

EJERCICIO 24º

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

EJERCICIO 25º
EJERCICIO 26º

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

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

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

EJERCICIO 27º

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

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

EJERCICIO 28º

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

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

Notas de la escala... 1ª 2ª 3ª 4ª

EJERCICIO 29º

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

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

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

EJERCICIO 30º

247. Mientras se ejecuta el ligado subiendo con el dedo 5º se mantendrán los demás separados unos de otros.

EJERCICIO 31º

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

EJERCICIO 32

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

EJERCICIO 33º

250. El 2º ligado de cada grupo se ejecuta *Saltando* desde donde está la 1ª nota del ligado hasta la 2ª que ejecuta el 4º dedo. Tambien se puede ejecutar *corriendo* ó *deslizando* un p'co por la cuerda el dedo de la 1ª nota. Son ados efectos diferentes.

EJERCICIO 34°.

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

EJERCICIO 55º.

En la prima.

Musical score for 'In terra prima.' The score consists of two staves. The top staff is for the soprano voice, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is for the basso continuo, featuring a bass clef. Measures 1-5 are shown, each starting with a measure repeat sign. The vocal line includes eighth and sixteenth note patterns, often with grace notes. The continuo part consists of sustained notes and simple harmonic patterns. Measure numbers 4, 5, 1, 2, 1 are written below the bass staff.

EJERCICIO 36.

En la prima.

A musical score for 'The Star-Spangled Banner' featuring two staves. The top staff is for voice and includes lyrics: 'i m i m i i m' followed by a series of eighth-note patterns. The bottom staff is for piano, with a bass line indicated by black notes on the lower four lines of the staff. Below the piano staff is a series of numbered boxes (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 4, 3, 1, 4, 5, 1, 2, .) corresponding to the piano accompaniment.

EJERCICIO 37º

En la prima.

A musical score for piano, featuring two staves. The left hand is shown in the bass clef staff, and the right hand in the treble clef staff. Measures 11 and 12 are shown. Measure 11 starts with a bass note followed by a chord of B major (B, D#, F#). The right hand plays a sixteenth-note pattern: (B, C, D#, E), (F#, G, A, B), (C, D#, E, F#), (G, A, B, C). Measure 12 begins with a bass note followed by a chord of A major (A, C#, E). The right hand continues the sixteenth-note pattern from measure 11.

EJERCICIO 38°

252. En este ejercicio los ligados bajando se ejecutan de un modo diferente que hasta aquí. El dedo 1º principia el ligado A y le concluye el dedo 5º. Al retirarse el dedo 1º se desliza por la cuerda hasta el momento de colocarse el dedo 5º. De la misma manera se ejecutan los ligados B, C, D, I, O.

Nº 1º

Nº 2º

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

A B C

1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

D E F

O

EJERCICIO 39º

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

EJERCICIO 40°

Ejercicios en dos Cuerdas.

EJERCICIO 41º

A musical score for guitar in common time, treble clef, and A major (two sharps). The melody consists of eighth-note patterns with grace notes indicated by 'i' above the main note. Slurs group notes together, and some are circled with a 'g'. Fingerings are shown below the strings: 2, 2, 1 2, 5, 5 4, 2, 3, 2. The score includes a dynamic marking 'ff'.

EJERCICIO 42º

253. Se pondrá especial cuidado en el orden de los dedos. Se cargará el acento en la 1^a nota de cada grupo; al repetir el ejercicio, se cargará en la 5^a.

A musical score for guitar. The top staff shows a melodic line with various fingerings: (9), 2, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 2, 5, 1, 4, 2, 2, 5, 1, 4, 2, 1. The bottom staff shows a bass line with fingerings: 2, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 2, 5, 1, 4, 2, 2, 5, 1, 4, 2, 1. The score includes a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature.

EJERCICIO 43°

A handwritten musical score for a single melodic line. The score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The first five staves are identical, featuring a continuous series of eighth-note pairs connected by slurs. The first four staves have circled numbers '9' above them, and the fifth staff has a circled number '1'. The sixth staff begins with a single eighth note followed by a quarter note. Below the staves, a series of numbers are written under each note: 2 1, 13 4, 2 4 2 1, 1 2, 1 4, 5 4, 1, 1 2, 1, 1 2 4, 2, 1 1 2, 1, 1 4, 2, 2 1, and 1.

EJERCICIO 44º

Ejercicios Cromáticos.

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

A musical score for piano in 2/4 time, key of A major (two sharps). The score consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of two sharps, and a dynamic marking of \mathfrak{f} . The bottom staff shows a bass clef and a dynamic marking of \mathfrak{f} . Measures 11 and 12 are shown. Measure 11 starts with a eighth note followed by a sixteenth note. Measure 12 starts with a eighth note followed by a sixteenth note.

EJERCICIO 45º

Musical score for the first piano part, page 10, measures 11-12. The score consists of two staves. The left staff is in common time (indicated by 'C') and the right staff is in 8/8 time (indicated by '8'). The key signature is one sharp. Measure 11 starts with a forte dynamic (F) and ends with a decrescendo (ff). Measure 12 begins with a decrescendo (ff) and ends with a forte dynamic (F).

EJERCICIO 46º

The image shows a single staff of sheet music for a wind instrument. The key signature is one sharp, and the time signature is 2/4. The melody consists of eighth-note patterns. Below the staff, fingerings are written above the notes: I 2 3 4, I I 2 4 2, I 2 3, 3 4 2 4, I 4 0 4, and I. The dynamic marking ff is at the beginning, and ff is at the end.

EJERCICIO 47º

Musical score for 'Zwölftonmelodie II.' showing measures 11-12. The score is in 2/4 time, G major (F# C G D), with a key signature of two sharps. The melody is played on the soprano voice. Measure 11 starts with a half note followed by eighth-note pairs (G, A, B, C, D, E, F#) with grace notes. Measure 12 begins with a half note followed by eighth-note pairs (D, E, F#, G, A, B, C). The vocal line includes dynamic markings like forte (f), piano (p), and sforzando (sf).

EJERCICIO 48º

Ejercicios de Terceras.

255. El estudio de este ejercicio consiste en no mover la mano izquierda de un intervalo de 3^a hasta que la derecha esté dispuesta á pulsar la 3^a siguiente, de manera que los dos movimientos de pisar y pulsar sean simultáneos. Repárese que todas las 3^{as} se pisan con los dedos 1º y 3º y se pulsan primamente con los dedos índice y medio, y despues con el pulgar é índice, cuidando de que aquel doble su última falange á cada pulsacion en términos de quedar sobre el índice formando como una cruz. Se han de ejecutar las 3^{as} con soltura, sin interesar el brazo izquierdo, y haciendo que el pulgar de esta mano resista la presion de los dedos que pisan.

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

EJERCICIO 49º

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

EJERCICIO 50º

258. Escala en 5^{as} ejecutadas en las cuerdas *tercera* y *segunda* con un dedo propio para poder las ligar (Nº 1º) El Nº 2º es semejante al ejercicio 49.

Nº 1.

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

Nº 2.

EJERCICIO 51º

259. Se pulsa la primera 5^a de cada ligado. Tambien se puede continuar este ejemplo *Bajando*, pero con el cuidado de hacer la 1^a figura de cada grupo con las notas propias de la escala, como se ha hecho *subiendo*. Todas las 5^{as} de cada grupo son mayores ó menores en este ejercicio y en el 52, 55, y 54.

Terceras mayores. menores. men: may:
Grupo 1º 2º 3º 4º may: men: men: may: men: men:
Notas de la escala 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 7^a 6^a

EJERCICIO 52º

260. Para que salgan bien los ligados bajando de este ejercicio se han de arrastrar los dos dedos hacia la cejuela con igual fuerza, y con un movimiento paralelo al plano de las cuerdas, meneando solamente la mano, no el brazo. Se ha de pisar muy cerca de la division anterior la primera 5^a de las dos ligadas, con el fin de que resulte el sonido claro, y sus vibraciones sirvan para hacer sonar la otra 5^a.

Terceras may: men: men: may: may: men: men: may: men: men:
Notas de la escala 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 7^a 6^a

EJERCICIO 53º

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

Terceras may: men: men: may: may: men: men: may: men: men: may:
Notas de la escala 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 7^a 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a 1^a

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

EJERCICIO 54º

En este ejercicio y en los cuatro siguientes se ligan 5^{as} mayores y menores.

EJERCICIO 55º

Reunión de los ejercicios 52, y 53.

EJERCICIO 56º

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

EJERCICIO 57º

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

EJERCICIO 58º

Reunión de los ejercicios 49, 52 y 57.

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

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

EJERCICIO 59º

263. El dedo 5º que *pisa* la semínima ha de estar inmóvil y firme mientras los otros ejecutan las tres notas ligadas, de tal modo que sirva de apoyo al dedo pequeño para que se mueva con soltura. Aun que las dos 3^{as} sobre la 4^a y 5^a notas son mayores, en la 1^a se liga un semitono, y en la 2^a un tono. Obsérvese con cuidado el dedo.

EJERCICIO 60°

264. Sobre cada nota de la escala se hace una 3^a con un tresillo ligado; despues se baja esta 3^a un semitono, y en seguida se sube este mismo semitono. Al ejecutar la 3^a sobre la 2^a nota (comp: 2) se pondra especial cuidado en los dedos con que se hace ella y la que sigue. Igual observacion se hara al ejecutar las 5^{as} sobre la 3^a 6^a y 7^a nota de la escala.

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

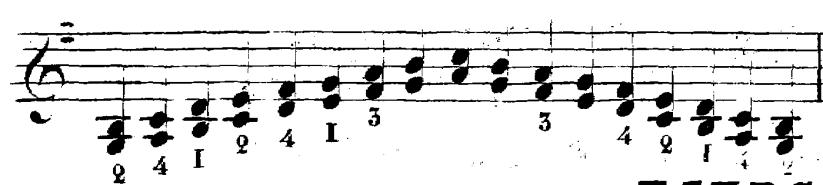
Notas de la escala 1^a 2^a 3^a 4^a

EJERCICIO 61º

Ejercicios de Terceras en todas las cuerdas.

Se pulsarán unas veces con los dedos *pulgares* é *índice*, y otras con el *índice* y *medio*.

Sol
modo
mayor.



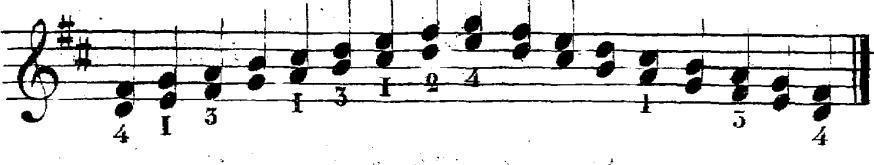
Do
modo
mayor.

**EJERCICIO 62º**

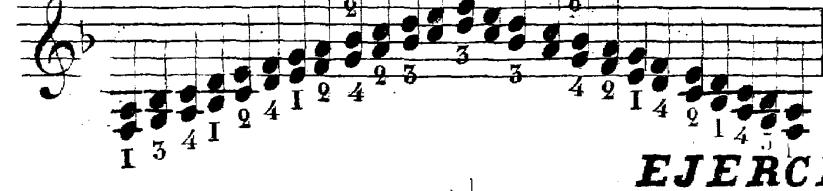
La
mayor.



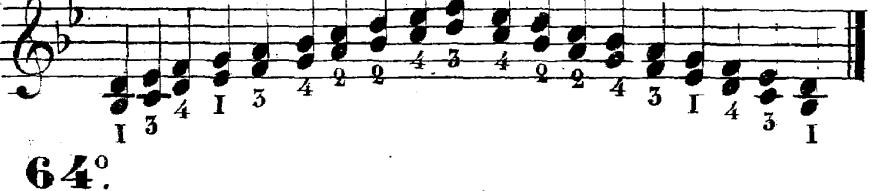
Re
modo
mayor.

**EJERCICIO 63º**

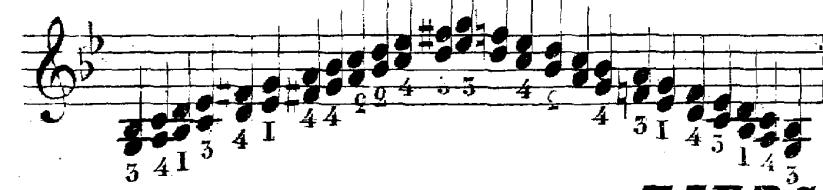
Fa
modo
mayor.



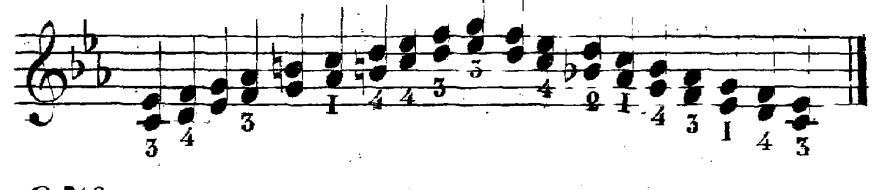
Si
modo
mayor.

**EJERCICIO 64º**

Sol
modo
menor.

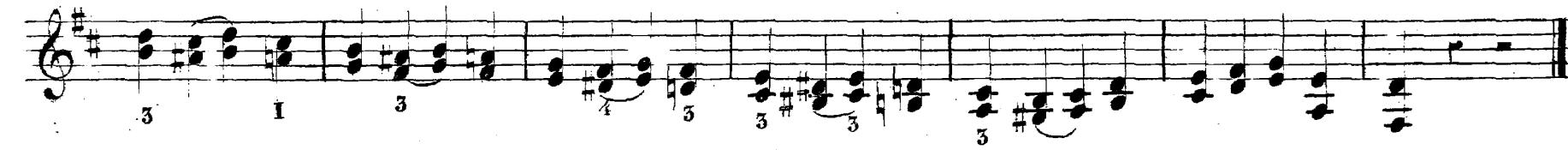


Do
modo
menor.

**EJERCICIO 65º**

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

Re
modo
mayor.

**EJERCICIOS en SEXTAS.**

265. Si colocamos en su 8^a baja la nota mas alta del intervalo de 5^a de la escala del ejercicio 48, y dejamos la otra quieta, resulta otra escala en intervalos de *sextas*, propia del mismo tono. En este caso la nota de la 1^a escala sobre que se funda la 6^a es la mas *alta*, así como en las 3^{as} es la mas baja. Este cambio se llama *inversion* del primer intervalo (sección 5^a § 312). Si la 3^a es mayor, la 6^a que proviene de la inversion, es menor; si la 3^a es menor, la 6^a de la inversion es mayor, de donde resulta que los intervalos de la escala en *sextas* son inversion de los intervalos de la escala en terceras.

EJEMPLO.

Terceras

may:

men:

men:

may:

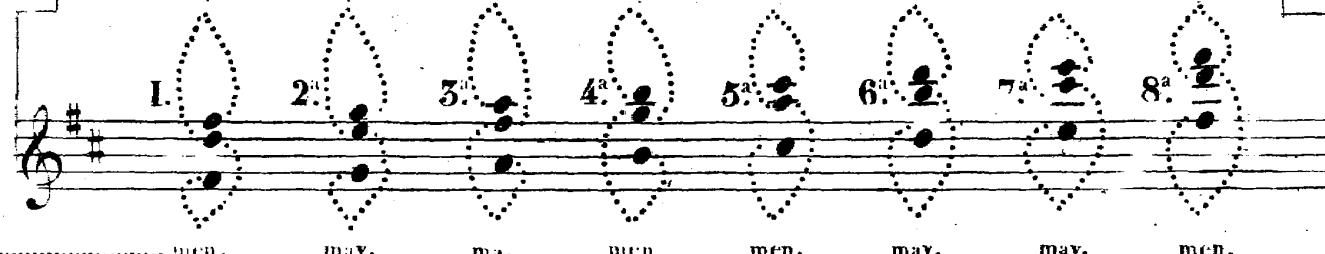
men:

men:

may:

may:

Notas de la escala.



EJERCICIO 66º

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

EJEMPLO 1º

Sextas en las cuerdas tercera y prima.

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

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

EJEMPLO 2º

Sextas en las cuerdas cuarta y segunda.

A musical score for a string instrument, likely cello or bass, featuring a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The score consists of two staves of music with various notes and rests.

EJERCICIO 67º

Sextas en las cuerdas *quinta* y *tercera*.

Notas

de la escala 1 2 2 3 4 5 6 5 4 5 2 1

Especie de θ^{as} Men. May. Ma. Me. Me. Ma. Me. Me. Ma. Me. Me.

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

Notas

EJERCICIO 68º

de la escala..... 1 2 5 4 4.3 3.2 1.

A musical score page showing a single staff of six measures. The key signature is one sharp. Measures 1-5 show a continuous eighth-note pattern with various slurs and grace notes. Measure 6 begins with a blacked-out measure.

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

EJERCICIO 69º*Sextas en las cuerdas quinta y tercera.***Notas**

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

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

EJERCICIO 70º*Ejercicios en Octavas.*

267. Al ejecutar las octavas, el dedo índice *pisa* la nota grave del intervalo (Nºs 1 y 4.), ó la nota aguda (Nºs 2 y 5).

En las cuerdas tercera y prima.

En la cuarta y prima.

En la sexta y tercera.

En la sexta y cuarta.

EJERCICIO 71º

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

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

EJERCICIO 72º

269. Este ejercicio es sumamente importante.

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

A page of musical notation for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp (F#). The bottom staff uses a bass clef and has a key signature of one sharp (F#). Measure 1 starts with a half note followed by eighth-note pairs. Measure 2 begins with a dotted half note. Measures 3-4 show a pattern of eighth-note pairs. Measures 5-6 continue the eighth-note pairs. Measures 7-8 show a variation with sixteenth-note pairs. Measures 9-10 return to eighth-note pairs. Measures 11-12 show a return to sixteenth-note pairs. Measures 13-14 show a return to eighth-note pairs. Measures 15-16 show a final variation with sixteenth-note pairs.

EJERCICIO 75º

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

EJERCICIO 74°

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

Musical score page 10, measures 11-12. The score consists of two staves. The top staff is for the right hand and the bottom staff is for the left hand. Measure 11 starts with a dynamic of $\frac{3}{4}$. The right hand has a sixteenth-note pattern with grace notes. The left hand has eighth-note chords. Measure 12 begins with a dynamic of $\frac{4}{4}$. The right hand continues the sixteenth-note pattern. The left hand has eighth-note chords. Measure 13 begins with a dynamic of $\frac{5}{4}$. The right hand has a sixteenth-note pattern. The left hand has eighth-note chords. Measure 14 begins with a dynamic of $\frac{4}{4}$. The right hand has a sixteenth-note pattern. The left hand has eighth-note chords. Measure 15 begins with a dynamic of $\frac{3}{4}$. The right hand has a sixteenth-note pattern. The left hand has eighth-note chords.



EJERCICIOS en DÉCIMAS.

272. El intervalo de décima es mayor y menor como las terceras. Los intervalos de la escala en décimas guardan el mismo orden que sus semejantes en Terceras; la nota grave de ellas es la nota de la escala sobre que se forma la décima.

Especie	de décima.....	may.	men.	me.	ma.	ma.	me.	me.	ma.	ma.	me.	me.	me.	ma.	
Notas		$\overline{3}^{\text{a}}$	$\overline{5}^{\text{a}}$	$\overline{5}^{\text{a}}$	$\overline{3}^{\text{a}}$	$\overline{3}^{\text{a}}$	$\overline{5}^{\text{a}}$	$\overline{5}^{\text{a}}$	$\overline{3}^{\text{a}}$	$\overline{3}^{\text{a}}$	$\overline{5}^{\text{a}}$	$\overline{5}^{\text{a}}$	$\overline{3}^{\text{a}}$	$\overline{3}^{\text{a}}$	
de la escala.....		1. ^a tono.	2. ^a tono.	3. ^a sem ^o	4. ^a tono.	5. ^a tono.	6. ^a tono.	7. ^a sem ^o	8. ^a tono.	7. ^a tono.	6. ^a tono.	5. ^a tono.	4. ^a tono.	3. ^a tono.	2. ^a tono.

EJERCICIO 75º

273. Se colocarán á un tiempo los dedos que forman la 10^a.



EJERCICIOS QUE SE DEBEN PRACTICAR TODOS LOS DIAS.

274. Los tres ejercicios siguientes se pulsarán unas veces con los dedos *pulgares* é *índice* de la derecha, y otras con el *índice* y *medio*, cuidando de que sean ellos solos los que se muevan y no la mano. La 1^a vez que se toque un ejercicio se cargará el acento en la primer 3^a de cada dos, y cuando se repita, se cargará en la segunda 3^a segun se ve indicado en el N° 2. de cada ejercicio. Cuando se ejecute de esta última manera, se finalizará el ejercicio segun indica el N° 3.

Para ejecutar cada dos 5^{as} solamente se ha de mover la mano izquierda, no el antebrazo, apoyando aquella sus movimientos en la muñeca.

EJERCICIO 76º

Nº 1º

Nº 2º

Nº 3º

EJERCICIO 77º

Nº 1º

Nº 2º

Nº 3º

EJERCICIO 78º

Nº 1º

Nº 2º

Nº 3º

EJERCICIO 79º

Ejercicios en los trastes que se hallan fuera del mango.

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

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

2ª Cada dedo ha de hacer su fuerza con soltura y despegándose (digámoslo así) de sus inmediatos, procurando redondearlos para que su última falange caiga perpendicular sobre las cuerdas.

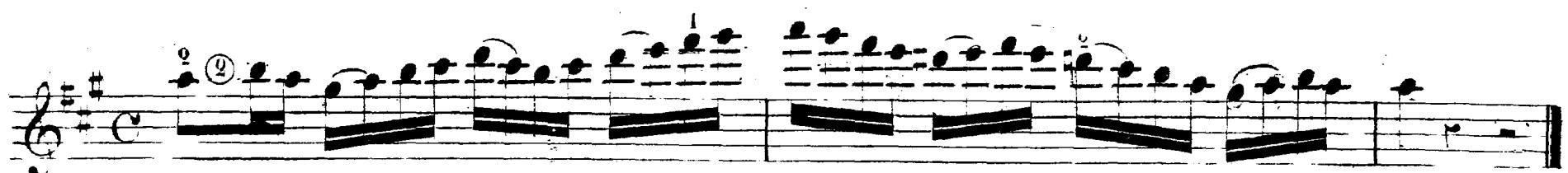
3ª El dedo índice es el que ha de prestar apoyo al juego de los demás. El medio exige cuidado, porque su longitud le embaraza para pisar bien. La mano ha de estar muy vuelta hacia el puente con el fin de que el dedo pequeño aleance con mas facilidad á pisar sus notas.

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

Los tres números de este ejercicio se ejecutan con un mismo dedeo de la izquierda. El del Nº 3. es el mas difícil, porque se adelantan mas los dedos hacia la taraja.

Nº 1.

Nº 2.



EJERCICIO 80º

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

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

Nº 1º

Nº 2º

Nº 5º



EJERCICIO 81º

La mano izquierda no se mueve de donde se coloca para ejecutar los grupos 2º y 3º del Nº 5.

Nº 1.

Nº 2 Ceja

Nº 3.

Grupo 2º 3º



EJERCICIO 82º

Obsérvese exactamente la indicacion del ejercicio 80

Nº 1º

Nº 2º

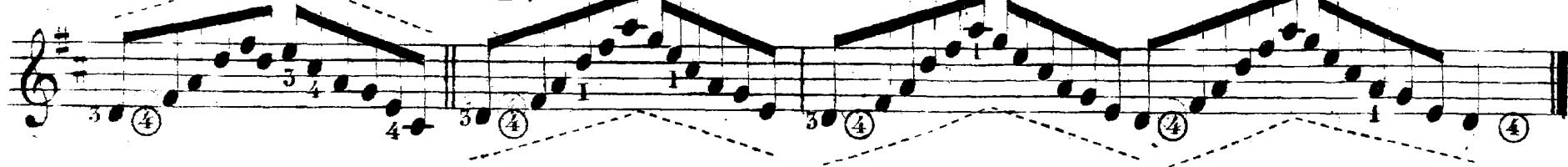
Nº 5º



EJERCICIO 83º

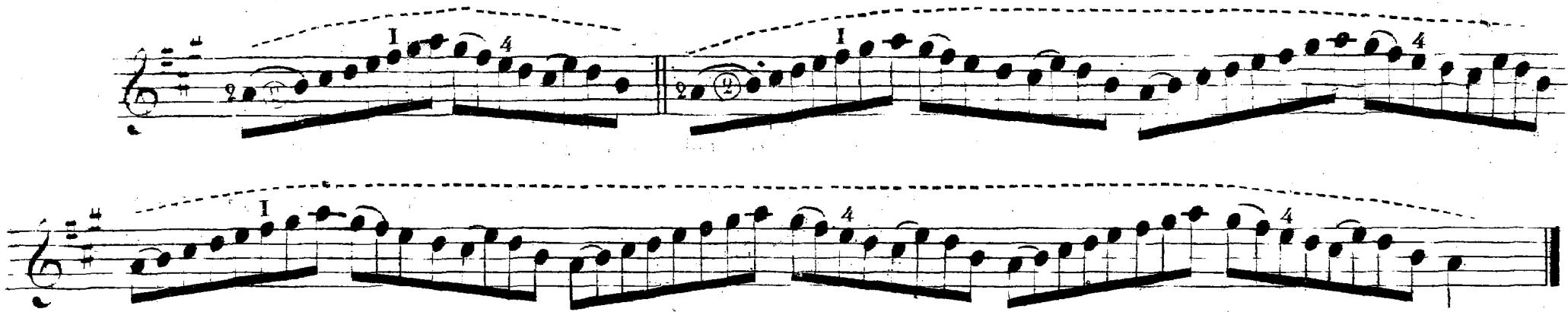
Nº 1º

Nº 2º



EJERCICIO 84º



EJERCICIO 85º**EJERCICIO 86º****EJERCICIO 87º**

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

1º Que el codo esté siempre cerca del cuerpo, y que el antebrazo *solamente* se mueva, cuando la mano izquierda corra desde el 1^{er} traste hasta el último.

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

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

Musical notation for Exercise 87, consisting of three staves of sixteenth-note exercises. The first staff starts with a dynamic of **p**, followed by a crescendo dynamic. The second staff begins with a dynamic of **p**. The third staff starts with a dynamic of **p**, followed by a crescendo dynamic. Fingerings are indicated above the notes, such as '1' and '2' for the first staff, '3' and '4' for the second staff, and '1' and '3' for the third staff.

EJERCICIO 88º

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

EJEMPLO.

EJERCICIO 89º

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

Adagio.



EJERCICIO 90.

Práctica de la ceja.

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

PRELUDIOS.

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

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

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

Los preludios números 1. 2. 5. 4. 5. 6. 9. 10. 15. 14. 20 y 21 se pueden ejecutar en modo menor, teniendo cuidado de hacer menores las notas 5^a y 6^a de la escala.

3.

4.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

El mismo N° 9, trasladado al tono de *Lα*.

15.

16.

17. *morendo.*

18.

19.

20.

21.

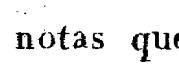
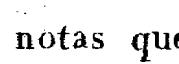
22.

SECCION TERCERA.

ESTUDIOS.

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

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

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

Para dos dedos.

Si re del primer grupo del compás 1º se ejecutan en dos cuerdas, y así mismo cada dos notas de los demás grupos, y se *pulsan* con los dedos pulgar é indice.

ESTUDIO I

Grupo. 1º. 2º. 3º. 4º.
Compás 1º.

Para tres dedos.

En la lección 50 se dijo la significación del signo \wedge colocado sobre algunas notas, que es, la de apagar el sonido colocando inmediatamente sobre la cuerda el mismo dedo de la derecha que la ha pulsado.

A musical score for 'Est. 2º' featuring two staves. The top staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and an 'Andante' tempo marking. It contains several eighth and sixteenth note patterns, some with slurs and dynamic markings like '4', '0', '3', and '5'. The bottom staff begins with a bass clef, a 2/4 time signature, and a '2ª Vez.' tempo marking. It also features eighth and sixteenth note patterns with slurs and dynamic markings like '4', '9', '4', and '5'. Both staves conclude with a repeat sign and a '1ª Vez.' tempo marking.

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

The musical score consists of three staves of music. The top staff is labeled 'Allí' and 'EST. 5°'. It features a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 6/8. The middle staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp. All staves are in common time. The music includes various note heads, stems, and rests, with some notes having numerical or circled numbers below them. The first staff ends with a fermata over the last note. The second staff begins with a measure starting with a dotted half note. The third staff begins with a measure starting with a dotted half note.

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

EST. 4.
Allegretto. 66.

12/8

4/4

En la cuerda 5^a y 4^a.

En la 4^a. y 5^a.

En la 5^a y 4^a.

ESTUDIOS EN ARPEGIO.

284 Los estudios en arpegio requieren un cuidado especial en no mover los dedos de una posición para hacer otra, sin que se haya oido la última nota de cada acorde.

Para tres dedos.

Se han de oír con claridad toda las notas; pero un poco más las que pulsa el pulgar, y de éstas, aun más la 4^a de cada seisillo.

$$\theta = 66^\circ$$

Allegretto.

EST. 5°.

23

A musical score for guitar, featuring a single melodic line on a staff. The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth-note patterns. Fingering is indicated by circled numbers above the notes: (5) at the beginning of the first measure, (3) and (9) in the second measure, (3) in the third measure, and (4) in the fourth measure. Dynamic markings include a forte dynamic (f) in the third measure and grace notes with a 'g' below them in the fourth measure. The score is set against a background of thick black horizontal bars.

4

4 I 2 4

4

2

3

3

f

f

f

mezzo forte.

A musical score for piano featuring a single melodic line on a five-line staff. The key signature is A major (no sharps or flats). The time signature is common time. The score consists of ten measures. Measure 1 starts with a forte dynamic (f) and a sixteenth-note pattern. Measure 2 shows a change in rhythm with eighth-note pairs. Measures 3-4 continue the eighth-note pairs. Measure 5 begins with a dynamic ff. Measures 6-7 show eighth-note pairs. Measure 8 includes a dynamic f and a circled measure number (5). Measures 9-10 conclude the melodic line. Below the staff, the instruction "min." is written, followed by a repeat sign and the measure number 11.

202

9.

S. 1390

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

Andante.

EST. 6°



PARA CUATRO DEDOS.

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

Se sostendrán por todo su valor las notas del bajo.

Allegro.

EST. 7º

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

Allegro.

EST. 8º



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

Andante $\frac{84}{2}$

EST 9º

Caja

El movimiento de Allegretto, que es mas vivo que el de Andante (sección 4^a) hace mas difícil la ejecución de este estudio que el anterior: en cada posición se ha de oír con claridad la última nota del acompañamiento en las cuerdas intermedias.

A musical score for piano, page 10, featuring four staves of music. The top staff begins with a dynamic of f . The second staff starts with p , followed by f and p dynamics. The third staff starts with f , followed by p and f dynamics. The bottom staff starts with f , followed by p and f dynamics. The score includes various note heads, stems, and rests, with some notes grouped by vertical lines. Measure numbers 10 and 11 are indicated above the staves.

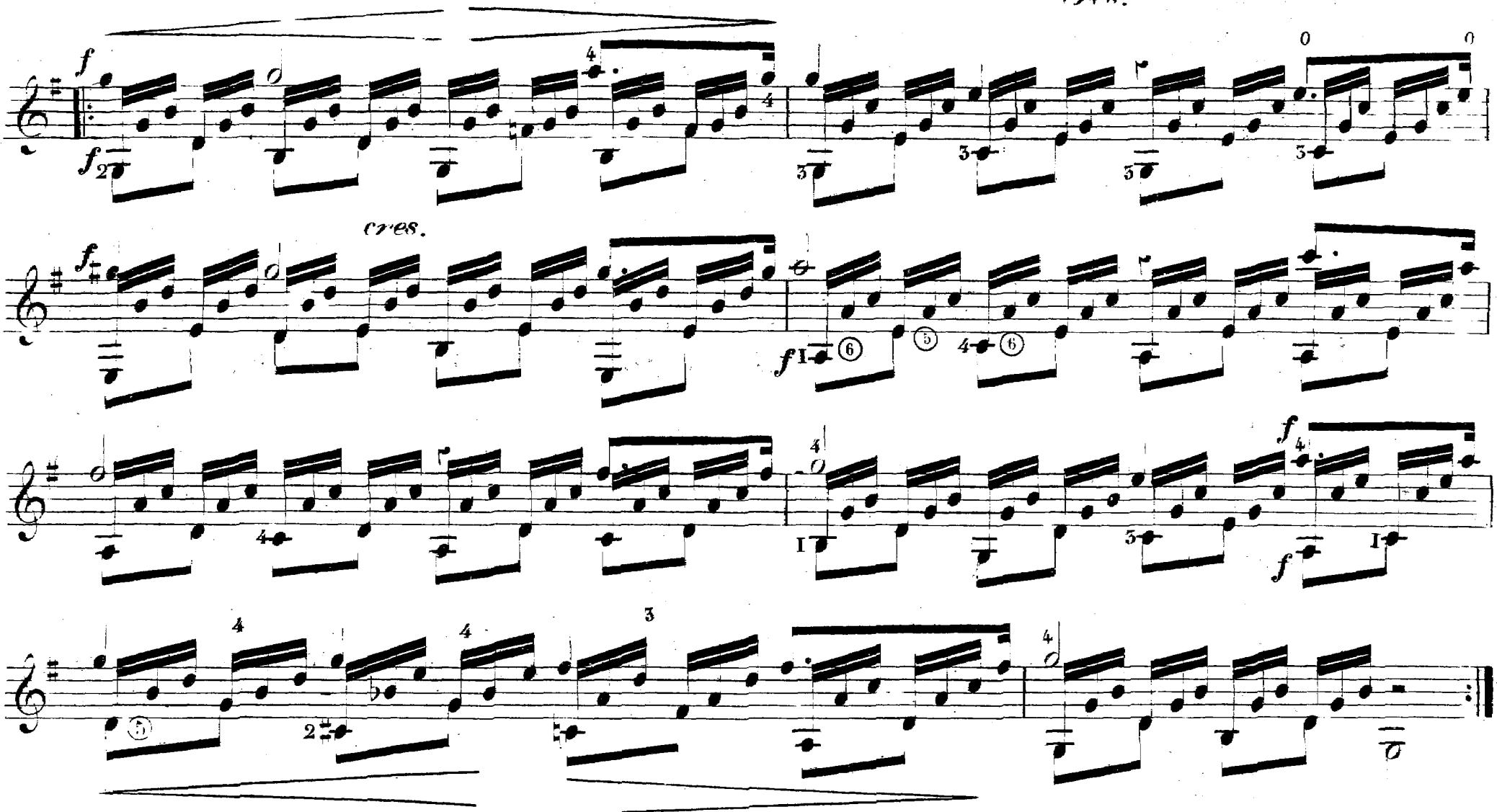
Ténganse presentes las advertencias hechas hasta aquí.

Andante.

Despaçol.

EST. 11º

The sheet music consists of four staves of musical notation. The first three staves are in common time (indicated by a 'C') and the fourth staff is in 4/4 time (indicated by a '4'). The key signature is one sharp (F#). The notation includes various note heads (solid black, open, and hollow), stems, and horizontal dashes. Measure numbers 1 through 12 are present above the staves. The first three staves begin with a solid black note head, while the fourth staff begins with an open note head. Measures 1-3 show a repeating pattern of eighth-note pairs. Measures 4-6 show a similar pattern with some variations. Measures 7-9 show a different rhythmic pattern. Measures 10-12 show a final pattern. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12 are placed above the staves. Measure 1 starts at the beginning of the first staff. Measure 2 starts at the beginning of the second staff. Measure 3 starts at the beginning of the third staff. Measure 4 starts at the beginning of the fourth staff. Measure 5 starts at the beginning of the first staff. Measure 6 starts at the beginning of the second staff. Measure 7 starts at the beginning of the third staff. Measure 8 starts at the beginning of the fourth staff. Measure 9 starts at the beginning of the first staff. Measure 10 starts at the beginning of the second staff. Measure 11 starts at the beginning of the third staff. Measure 12 starts at the beginning of the fourth staff.



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

Allegro. $\text{♩} = 104.$

EST. 12.

mezzo forte.

mezzo forte.

min

El ayre de *Allegro* hace mas difícil este estudio que el anterior, en razon de que los movimientos de la mano izquierda deben ser muy vivos para cojér *a tempo* la posición despues de haberse oido con claridad la última nota del acompañamiento.

Allegro $\text{d} = 104$.

EST. 13º

Ceja.

mezzo forte.

Este estudio exige los mismos cuidados que el anterior.

Allegro. ♩ = 104.

EST. 14.

Caja. fin

Caja.

D.C.

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

Andante maestoso.

EST. 15.

Caja. <>

10

3 3 3 3

S. 4500



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

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

Andante. ♩=69
EST. 16º

EJEMPLO.

S ejecutarán con mucha igualdad las ocho fuses de cada dos grupos. Inmediatamente después de haber *pulsado* el acorde de cada uno de los compases 5, 9 y 15 se colocarán sobre las cuerdas los mismos dedos que las han *pulsado* para apagar el sonido.

All vivo.

A musical score page featuring six staves of music. The key signature is one sharp, and the time signature is common time (indicated by '4'). Measure 1 starts with a dynamic 'f' and includes a tempo marking 'EST. 17°'. Measure 2 begins with 'i m'. Measure 3 contains a measure repeat sign. Measure 4 has a dynamic 'p'. Measures 5 through 13 continue with various dynamics and markings, including 'a media voz.' at the start of measure 13. Measure 13 ends with a dynamic 'f'. Measure 14 begins with a dynamic 'p' and includes a tempo marking 'A.I.L. vivo.'. Measures 15 through 17 follow.

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

Allegretto $\sigma = 66$.



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

Cantabile.

EST. 19º

6

Menor.

media voz.

f - - - min - - - pp

En los compases 25 y 27 se hará ceja para ejecutar la última nota del bajo sin mover la mano.

All. $\bullet = 63$

EST. 20^c

23

27

f media roz.

media roz.

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

All. cómodo. $\bullet = 63$

EST. 21^c

2

3

Se sostendrán como corresponde las mínimas y seminimas desde el compás 26.

All. $\text{♩} = 72$.

EST. 22º

Ceja.

26. 30. f

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

EST. 23.^o

aa.m a.m a.m a.a.m a
a.ama mam a a.m a

Ceja.

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

A musical score page featuring two staves of music for two pianos. The top staff begins with a dynamic of 5, followed by a measure of 10 eighth notes. The dynamic changes to *p* at measure 10. The bottom staff begins with a dynamic of 10, followed by measures of 2, 10, and 30. The page number 108 is located in the top left corner.

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

Obsérvese el diferente efecto que se produce tomando en *seisillos* el pasaje comprendido en los compases 14, 15 y 16, después en *tresillos* en los compases 17, 18 y 19.

All' vivo.

EST. 25°

13 14 15 16

Ceja.

17 18 19 20

21 22 23 24 25

El pulgar solo pulsa el pasaje de los compases 4, 3, 5. y 7. que se hace en los bordones. Para ejecutar con claridad los compases 58. y 59., se ha de sacar bastante la muñeca, y se apretará la punta del dedo pulgar de la izquierda contra la raíz del mango de tal uanera, que esté sirviendo constantemente de apoyo á la fuerza que los dedos empleen en pisar.

A musical score for 'Est. 26' in 'Allegro' tempo at 66 BPM. The score is in 6/8 time and C major. It features two staves of music with various dynamics and markings, including a circled '4' over a note, a circled '3' over a note, and a circled '4' over a note. The score is labeled 'Compas 1º'.

5

p

p

f

cres.

ff

p

f

dolce.

p

f

p

dolce.

38.

59

min

f

ff

p

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

Allº brillante. $\sigma = 66$.

EST. 27.

a media voz

dolce.

A page of musical notation for a string quartet, featuring six staves of music. The notation includes various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, and *Dulce.*. Articulations include slurs, grace notes, and accents. Performance instructions like "Geja" and "Dulce." are included. Fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and bowing markings are also present. The music consists of six staves, likely for two violins, viola, and cello. The page number 111 is at the top right, and the page number 4320 is at the bottom center.

SECCION CUARTA.

DE LA EXPRESION.

287. Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutante, consiste en dar el verdadero sentido á las piezas de música, manifestando en el instrumento las ideas del autor de tal manera, que, pasando los sonidos mas allá del oido, mueyan el corazon de los oyentes, esto es lo que se llama *expresion*.

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

289. En la música vocal la letra suele indicar el acento que le corresponde; pero no sucede así en la instrumental. Ésta, aunque es una imitacion de aquella, tiene sin embargo un lenguage inarticulado, que por lo mismo es más oscuro. Por esta razon el compositor, despues de haber arreglado como mejor le parece las frases y periodos musicales, se va precisado en la música instrumental mas que en la vocal, á señalar ciertos puntos capitales, valiéndose de los signos que indica la tabla § 292 para que el ejecutor modifique la intensión de los sonidos y al mismo tiempo denota al principio de una pieza el ayre á que debe tocarse 200, porque ciertamente se perderia la expresion y el caracter de aquella, si debiendo darla el aire de Largo ó el de Andante, se la diese el de Presto ó Allegro, ó á la inversa. El ejecutante sin separarse de los puntos capitales que se le determinan, tiene todavía un campo muy vasto, para manifestar su genio, haciendo que en los sonidos reine un continuo claro y oscuro, semejante á los acentos del habla expresiva, cuyas reglas estan en el corazon, y no se encuentran en otra parte.

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

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

Larghetto, menos lento que el Largo.

Adagio, es un movimiento menos lento que el Larghetto.

Andante, es movimiento de un paso moderado.

Andantino, modificacion del Andante.

Allegro, es movimiento de un paso algo vivo.

Allegretto, modificacion del Allegro.

Presto, es un movimiento de paso acelerado.

Prestissimo, es el mas vivo de todos.

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

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

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

<i>Nombres italianos.</i>	<i>Abreviaturas.</i>	<i>Significación castellana.</i>
Piano	p	suave ó quedo.
Pianissimo	pp	muy suave.
Forte	f	fuerte.
Fortissimo	ff o f ^{mo}	muy fuerte.
Mezzo forte	mez f	con fuerza moderada.
Dolce	dol	con dulzura.
Crescendo	cres	aumentando la fuerza.
Diminuendo	dim o min	disminuyendo la fuerza.
Ad libitum	ad lib	el compás al arbitrio del que toca.
A piacere	a piac	lo mismo.
Perdendosi	perd	retardando.
Piu morendo	piu mor	desmayando poco á poco.

293. También se puede subdividir el sentido de la idea, aplicando el fuerte y piano á las partes aliquotas de un compás, esto es, á cada tiempo, y aun á cada medio tiempo. La guía de esto es la expresión que se quiere dar á la música, dictada por el buen gusto y sensibilidad.

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

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

EJEMPLO.

Andante. Comp. 2º

Variacion 1º

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

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

SECCION QUINTA.

IDEAS SOBRE EL CONOCIMIENTO DEL DIAPASON DE LA GUITARRA.

CAPÍTULO I.

INTERVALOS Y SUS INVERSIONES O TRASTRUEQUEZ.

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

299. Intervalo es la diferencia que hay entre dos entonaciones distintas, y en la pauta es la distancia que existe entre dos notas colocadas en distintos grados (2) Puesto un punto, v. g. en la 4^a raya de la pauta, y otro en el primer espacio, hay entre ellos un intervalo de *segunda* porque los dos puntos están colocados en dos grados diferentes, aunque los mas inmediatos (ej: 4. let. a). Si se deja quieto el primer punto en la raya, y se aleja el otro *por grados* resultarán intervalos de *tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, y octava*, según el número de grados que median entre los dos puntos (let. b).

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

EJEMPLO 1º

INTERVALOS SIMPLES.

INTERVALOS COMPUUESTOS.

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

	Tones.	Semitones.		Tones.	Semitones.
La 2 ^a menor	- - - - 4			5 ^a menor	- - - 2 - - 2
2 ^a mayor	- - - - 4			5 ^a mayor	- - - - 3 - - 1
3 ^a menor	- - - - 4 - - 4			6 ^a menor	- - - - 3 - - 2
3 ^a mayor	- - - - 2			6 ^a mayor	- - - - 4 - - 1
4 ^a menor	- - - - 2 - - 4			7 ^a menor	- - - - 4 - - 2
4 ^a mayor	- - - - 3			7 ^a mayor	- - - - 5 - - 1
				Octava	- - - - 5 - - 2

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

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

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

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

304. De lo dicho resultan dos reglas, á saber:

1^a El trastrueque de la

$\left\{ \begin{array}{l} \text{SEGUNDA produce la - SÉPTIMA} \\ \text{TERCERA - - - la - SEXTA} \\ \text{CUARTA - - - la - QUINTA} \end{array} \right\}$ y reciprocamente.

2^a El trastrueque de un intervalo

$\left\{ \begin{array}{l} \text{MAYOR produce otro - MENOR} \\ \text{AUMENTADO - otro - DIMINUTO} \end{array} \right\}$ y reciprocamente.

EJEMPLO 2º

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

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

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

CONSONANTES.

3 ^a menor y su inversión	6 ^a mayor.
5 ^a mayor - - - - -	6 ^a menor.
4 ^a menor - - - - -	5 ^a mayor.
5 ^a mayor - - - - -	4 ^a menor.
6 ^a menor - - - - -	3 ^a mayor.
6 ^a mayor - - - - -	3 ^a menor.
Octava	

DISONANTES.

2 ^a menor y su inversión	7 ^a mayor.
2 ^a mayor - - - - -	7 ^a menor.
4 ^a mayor - - - - -	5 ^a menor.
5 ^a menor - - - - -	4 ^a mayor.
7 ^a menor - - - - -	2 ^a mayor.
7 ^a mayor - - - - -	2 ^a menor.
Octava	y todos los aumentados y diminutos.

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

508. *Intervalos disonantes y su resolucion. Práctica de ellos en la guitarra.*

EJEMPLO 5º

PAUTA 1.
PAUTA 2.
Trastueque de los interv. de la Pauta 1^a.

Nº 1.	Nº 2.	Nº 3.	Nº 4.	Nº 5.	Nº 6.
1 ^a resol. 2 ^a may. men. men.	2 ^a may. men. men.	3 ^a may. men. men.	4 ^a may. may. men.	5 ^a aument. res.	6 ^a aument. res.
1 ^a resol. 7 ^a men. men. may.	men. may.	7 ^a may.	5 ^a men. may. men.	7 ^a dimin. res.	4 ^a aument. res.

Téngase presente lo que se dijo en el § 505 respecto de los intervalos compuestos.

509. La ejecucion de estos intervalos se aplica á las demas cuerdas con la excepcion que se expuso en la leccion 41 respecto de las cuerdas *tercera* y *segunda*. Se han de conservar en la memoria estas resoluciones, para cuando se trate de los acordes disonantes en el capitulo 5º.

CAPÍTULO II.

DEL ACORDE PERFECTO Y SUS DIVERSAS LOCALIDADES EN LA GUITARRA.

ARTÍCULO I.

Acorde perfecto y sus trastueques.

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

511. Llámase *acorde perfecto* la reunion de dos intervalos de 5^a, una mayor y otra menor (ejº 4 N° 1). Este acorde se forma sobre la tónica ó primera de un tono.

512. Se puede invertir el orden que tienen estas tres notas del acorde perfecto, y con ellas mismas formar otros dos acordes con distintos intervalos. Trastrocando el DO á su 8^a alta (ejº 4º N° 2), resulta un acorde de 5^a y 6^a, ambas *mayores* ó *menores*. Mudando el MI á la 8^a alta (N° 3), resulta otro acorde de 4^a y 6^a, ésta *mayor* ó *menor*. De estos tres acordes, el del númº 1 se llama *directo*, y los otros dos *inversiones* ó *trastueques*: todos son consonantes, porque constan de intervalos consonantes. Si al acorde perfecto *directo* se añade la 8^a de la tónica, entonces el acorde es completo (Nº 4).

EJEMPLO 4.

DIRECTO.	1 ^a INVERSION.	2 ^a INVERSION.	COMPLETO.
Nº 1.	Nº 2.	Nº 3.	Nº 4.
3 ^a mayor v 5 ^a	3 ^a menor. v 5 ^a	3 y 6 menores.	3 y 6 mayores.
4 y 6 mayor.	4 y 6 menor.		
		tonica.	tonica.

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

ARTÍCULO II.

Posiciones de cada tono.

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

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

EJEMPLO 5.

Posiciones completas.

The musical example consists of two staves. The top staff is labeled "MODO MAYOR" and the bottom staff "MODO MENOR". Both staves have a treble clef and four measures. Each measure contains three chords. Above each measure, there are two labels: "Con cejuela." and "Con ceja.". The first measure in both staves is labeled "Tónica en 6^a". The second measure is labeled "Tónica en 5^a". The third measure is labeled "Tónica en 4^a". The chords are represented by vertical columns of dots on the strings, indicating finger placement relative to the nut or bridge (cejuela) or the index finger (ceja).

315. Las posiciones con ceja del ejemplo anterior modo mayor y menor son distintas de las otras tres: sin embargo en todas ellas el acorde es perfecto completo, solo se diferencian en que las cuerdas, que en las posiciones 1^a 3^a y 5^a suenan al aire, en las otras están pisadas con el primer dedo, haciendo éste el oficio de la cejuela. De aquí resulta una observación importante, y es que, excepto los tres acordes completos con cuerdas al aire del ejemplo 5.^o todos los demás pertenecientes á las doce tónicas ó semitonos que comprende la escala, se hacen con el mismo orden de dedos que los dichos de ceja, aunque en diferentes trastes.

516 Doy el nombre de posiciones *medias* á dos, porque no se puede formar en ellas el acorde perfecto *completo*, sino con inversión en alguna de sus voces ó sin 8^a.

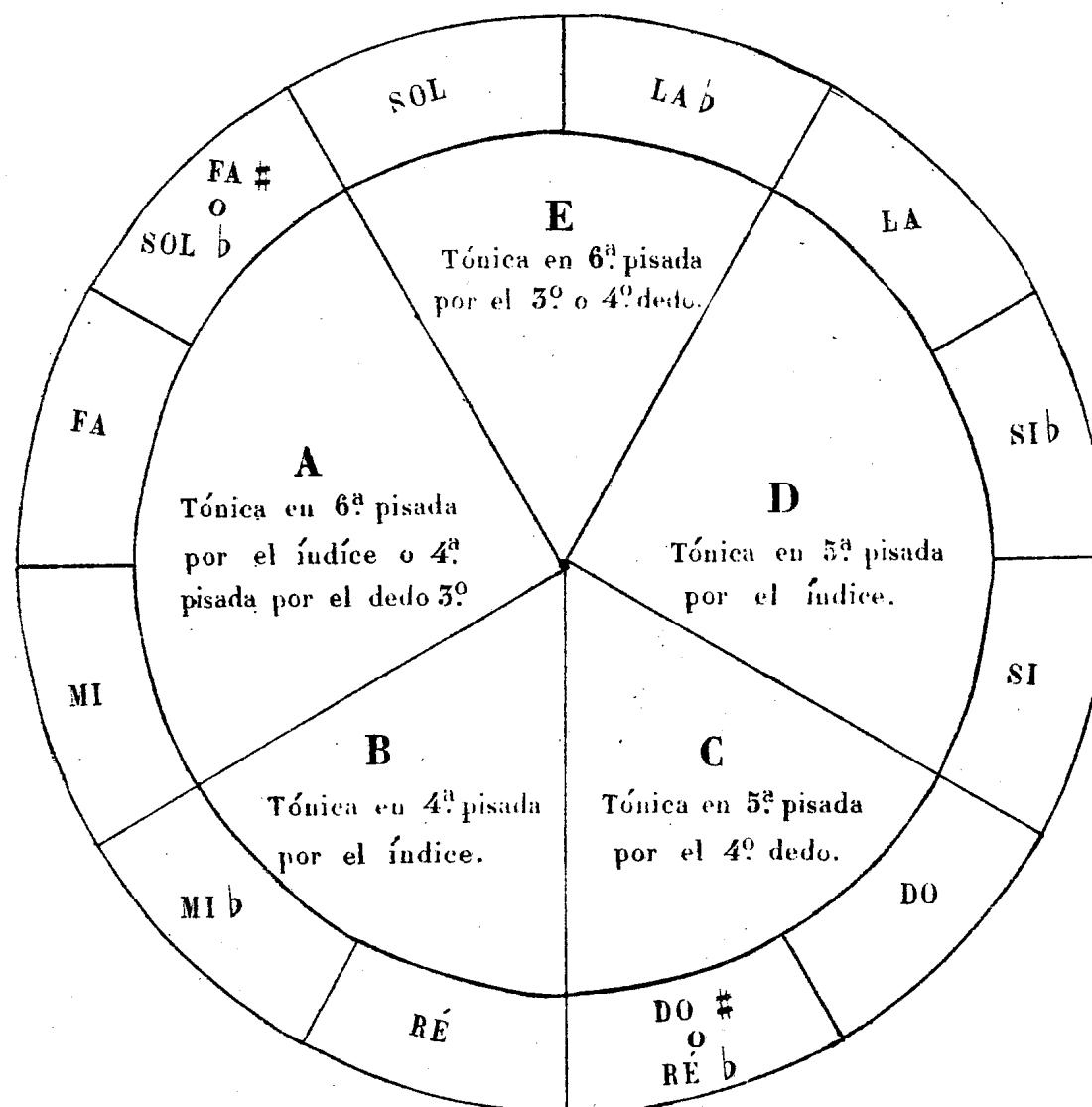
EJEMPLO 6.

Posiciones medias.

The musical example consists of two staves. The top staff is labeled "MODO MAYOR" and the bottom staff "MODO MENOR". Both staves have a treble clef and four measures. Each measure contains two chords. The first measure in both staves is labeled "Tónica en 5^a". The second measure is labeled "Tónica en 4^a". The chords are represented by vertical columns of dots on the strings, indicating finger placement relative to the nut or bridge (cejuela) or the index finger (ceja). The chords shown are inverted versions of the ones in Example 5.

317 Llamo A, á la posición *completa* tónica en 4^a; B, á la posición *media* tónica en 4^a; C, á la posición *completa* tónica en 5^a; D, á la posición *media* tónica en 5^a; E, á la posición *completa* tónica en 6^a. En el círculo siguiente se vé el orden con que se suceden las cinco posiciones en cada tono, buscandolas de izquierda á derecha por sus respectivas letras en orden alfabético. La 1^a posición de un tono es el sitio en que se puede formar el acorde perfecto de su tónica mas cerca de la cejuela. Esta 1^a posición puede ser completa ó media. En el tono de *fa*, por ejemplo, su 1^a posición es A, porque se forma el acorde perfecto *completo* de esta tónica en los tres primeros trastes; su 2^a posición es B, su 3^a es C, etc. (véase el círculo). La 1^a posición de *mi b* es B, que es *media*; siguen despues C, D, E, A; esta última se forma en los trastes 15, 12 y 11.

POSICIONES.



ARTÍCULO III.

Diferentes maneras de practicar el acorde perfecto en la guitarra.

318 El acorde perfecto mayor y menor se ejecuta en la guitarra en tres cuerdas consecutivas sean las que quiera (ejº 7). Los mas usuales son los de los números 5 y 4.

EJEMPLO 7.

may.	men.	may.	men.	may.	men.	may.	men.
Nº 1.	Nº 2.	Nº 3.	Nº 4.				

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

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

EJEMPLO 8.

EJEMPLO 8.

Nº	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
1.	may.	men.										
2.	2	3	2	3	1, 4	1, 2	1, 4	1, 2	1, 4	1, 2	1, 4	1, 2
3.	ton	5										
4.	5	2	5	2	5	2	5	2	5	2	5	2

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

EJEMPLO 9.

EJEMPLO 9.

Nº	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.	24.
13.	may.	men.										
14.	4	2	4	4	ton	1	4	9	4	4	ton	4
15.	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
16.	3	2	3	2	3	2	3	1	2	1	3	2

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

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

EJEMPLO 10.

EJEMPLO 10.

Nº	25.	26.	27.	28.	29.	30.	31.	32.
25.	may.	men.	may.	men.	may.	men.	may.	men.
26.	1	3	5	3	5	3	1	1
27.	5	5	5	5	5	5	5	5
28.	3	2	3	3	3	3	3	3

Nº	33.	34.	35.	36.	37.	38.
33.	May.	Men.	May.	Men.	May.	Men.
34.	4, 4	4, 4	4, 4	4, 4	4, 4	4, 4
35.	1, 2	1, 2	1, 2	1, 2	1, 2	1, 2
36.	2, 3	2, 3	2, 3	2, 3	2, 3	2, 3

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

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

CAPITULO III.

MANERA DE FORMAR EN LA GUITARRA LOS ACORDES DISONANTES MAS USEALES

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

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

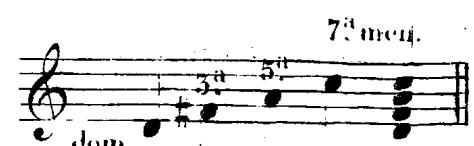
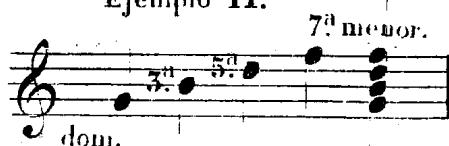
ARTÍCULO I.

Acorde de 7^a de dominante.

524. Este es un acorde perfecto mayor que se forma sobre la dominante (§ 298) de un tono, al cual

se agrega la 7^a menor de la dominante v. g.

Ejemplo II.



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

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

EJEMPLO 12.

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

directo. 1^a inv. 2^a inv. 3^a inv.

Pauta I^a 7^a men. 3^a ... 5^a ... 7^a ...

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

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

La misma 3^a inv.
versión una 8^a baja.

resol. resol. resol. resol. resol.

Pauta 2^a directo. may. men. 1^a inv. may. men. 2^a inv. may. men. 3^a inv. may. men.

a 4^a ... 4^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ...

4^a may. 4^a ton. 9^a ... 5^a men. 5^a ton. 9^a ...

b 4^a ... 4^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ...

c 5^a ... 5^a ...

d 5^a ... 5^a ...

e 5^a ... 5^a ...

f 5^a ... 5^a ...

g 5^a ... 5^a ...

h 5^a ... 5^a ...

EJEMPLO 13.

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

directo. 1^a inv. 2^a inv. 3^a inv.

Pauta I^a 7^a men. 3^a ... 5^a ... 7^a ...

dom. 3^a may. 5^a 7^a men. 3^a men. 5^a men. 6^a men. 3^a men. 4^a men. 6^a may. 2^a may. 4^a may. 6^a may.

Ejecución de ellos en la guitarra.

La misma 3^a inv.
una 8^a bajo.

resol. resol. resol. resol. resol. resol.

Pauta 2^a directo. may. men. 1^a inv. may. men. 2^a inv. may. men. 3^a inv. may. men.

e 4^a ... 4^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ...

f 4^a ... 4^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ... 5^a ...

g 5^a ... 5^a ...

h 5^a ... 5^a ...

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

Con el orden de dedos determinado en los ejemplos 12 y 15 se puede ejecutar el acorde de dominante y sus resoluciones sin mover la mano izquierda de un sitio. En este caso la dominante de cada uno de estos acordes pertenecerá á diferente tónica.

327. En los ejemplos siguientes las letras a, b, c etc. puestas cerca de un acorde, hacen referencia á los acordes de los ejemplos 12 y 13 que tienen las mismas letras. Los guarismos 1. 2. 3. etc, se refieren á sus semejantes puestos debajo de los acordes en los ejemplos 8º 9º y 10º.

EJEMPLO 14.

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

334. Resolucion subiendo la domin. un semitono á 5.^a de tónica mayor.

EJEMPLO 20.

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

EJEMPLO 21.

Acorde de subdominante.

336. El acorde de subdominante es un acorde perfecto, que se forma sobre la subdominante (§

298) de un tono, agregándole en lo agudo un intervalo de 2.^a Hace su resolucion en de do.

la 2.^a *inversion* del acorde de su tónica (ej: 22 nº 1) ó en el ac. *directo* de la dominante de su tónica (nº 2.)

EJEMPLO 22.

ac. perf.	ac de subdom ^{te}	2. ^a inv. de la tonica	ac. de dom.	ac. perf.	ac de subdom.	ac de domin.
directo.		do.	de do directo. res.	directo	de do directo.	de do directo. res.
Nº 1.						

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

EJEMPLO 23.

ac. directo	el mismo con doble alteracion. res.	1. ^a inv.	id con do- ble alter ^{on} res.	2. ^a in.	id con do- ble alter ^{on} res.	3. ^a inv.	id con do-
de subdom ^{te}		de subd.	ble alter ^{on} res.	de subd.	ble alter ^{on} res.	de subd.	ble alter ^{on} res.

Acorde de sexta aumentada.

338. Este es un acorde perfecto mayor, al cual se agrega la 6^a aumentada de la nota fundamental.

6^a aument.

tal

Se ejecuta con el mismo dedeo que el ac. directo *a* y *e* de do-

minante (ej. 42 y 43). Al resolver, la 6^a aumentada sube un semitono á tónica. Regularmente se usa con la fundamental en el bajo, como se vé en el siguiente.

EJEMPLO 24.

dedeo del ac.de	dedeo del ac.de	Ac. de 6 ^a	Resolución.	
6 ^a aumentada.	7 ^a de domin. dir.	aumentada.	Mayor	Menor

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

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

EJEMPLO 25.

Ac. de 6 ^a aument. ^a	2 ^a inv. ^{on} del ac. perf.	ac. de domi- nante dir.
4	I	5

Acorde de 7^a diminuta.

341. Este acorde se compone de tres 3^{as} menores. Se forma sobre la sensible del modo menor, y resuelve *naturalmente* en su tónica menor.

7 ^a dimin. ^a	ac. de 7 ^a diminuta.
sensib.	sensib.

Tiene 3 inversiones como el ac. de 7^a de domin., las cuales se ejecutan del modo que se vé en el ej. 26 n° 4.

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

EJEMPLO 26.

The musical score consists of two staves of four measures each. The first staff is labeled 'Nº 1.' and the second 'Nº 2.'. The measures show different inversions and resolutions of a 7th chord. The first measure shows the 7th chord in its direct form (7th, 5th, 3rd, root) with the label 'directo'. Subsequent measures show inversions: 1^a inv. (root, 7th, 5th, 3rd), 2^a inv. (5th, 3rd, root, 7th), 3^a inv. (3rd, root, 7th, 5th), and 4^a inv. (root, 7th, 3rd, 5th). The resolution of the 7th chord is shown in measures 5 and 6, with labels like 'res. en fa# men.', 'res. en do men.', 'La men.', and 'res. en la men.'. The score uses a treble clef and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and string indications (sens., sen.).

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

EJEMPLO 27.

The musical score shows four measures of a single staff. It starts with a 7th chord in its direct form (7th, 5th, 3rd, root) with the label 'directo'. The subsequent measures show three inversions: 2^a inv. (root, 7th, 5th, 3rd), 3^a inv. (3rd, root, 7th, 5th), and 4^a inv. (root, 7th, 3rd, 5th). Each inversion is followed by a resolution to a 7th chord in a different key: 'res. en fa# men.', 'res. en do men.', 'res. en mi b men.', and 'res. en la men.'. The score uses a treble clef and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and string indications (sens., sen.).

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

Acorde de 9^a.

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

EJEMPLO 28.

The musical score shows two staves. The left staff shows the formation of a 9th chord (9^a) from a dominant 7th chord (7^a). The right staff shows the resolution of the 9th chord into a 9^a major or minor chord. The 9^a chord is formed by adding the 9^a note (the 7^a note of the previous chord) to the 7^a chord. The resolution shows the 9^a chord being converted back into a 7^a chord. The score uses a treble clef and includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and string indications (fondam.).

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

EJEMPLO 29.

I. 10 10 10 6 10 6

ton. I 2 1 I 1 I 1

I. 6 10 6 6 10 6

5 2 1 I sens. # 1 I

I. 6 10 6 6 10 6

subd. fund. 1 I fund. 1 I

I. 6 10 6 6 10 6

dom. I I I I

Los mismos acordes del Ej. anterior ejecutados con la nota grave en la cuerda quinta.

EJEMPLO 30.

I. 2 2 2 4 2 2

ton. I I 3 5 2 I I

I. 2 2 2 4 2 2

I 4 5 2 I I I

I. 2 2 2 4 2 2

subd. I I I

I. 2 2 2 4 2 2

fund. I I I

I. 2 2 2 4 2 2

dom. 3 2 I sens. # 1 I

I. 2 2 2 4 2 2

fund. # 1 I

ARTÍCULO II.

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

PROBLEMA I.

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

EJEMPLO 31.

I. 4 2 2 1 1 2 2 2 2 2 2 2

tonica 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5

I. 2 2 2 1 1 2 2 2 2 2 2 2

5 3 1 2 5 3 1 2 5 3 1 2

I. 2 2 2 1 1 2 2 2 2 2 2 2

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

347. Dar estos mismos caracteres á una nota hecha en la cuerda cuarta por una operación análoga á la del problema 4º. El discípulo se hará cargo del lugar que ocupa cada nota en el acorde. La nota dada se distinguirá por ser blanca.

EJEMPLO

En tres cuerdas consecutivas.

Directo.	1 ^a invers.	2 ^a invers.	directo.	1 ^a invers.	2 ^a invers.
fa may. fa men.	re D may. ré men.	si D may. si D men.	do may. id menor.	la men. la D may.	fa may. fa men.

Los mismos acordes espaciando las tres notas de cada uno.

PROBLEMA 3º

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

EJEMPLO.

En tres cuerdas consecutivas

I ^a invers.	2 ^a invers.	Directo.
la men. la may.	fa may. fa men.	ré may. ré men.

Espaciando las tres notas.

PROBLEMA 4º

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

EJEMPLO.

Acorde perf. directo.

1^a inversion.

Mi menor.

Mi mayor.

do mayor.

do ♯ menor.

2^a inversion.

la menor.

la mayor.

SOLFEO DE LOS SOLFEOS

CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO

por Enrique LEMOINE y Gustavo CARULLI

aumentado de un gran numero de lecciones de diversos autores, escogidas, clasificadas y acompañadas

por A. L. DANHAUSER

profesor del Conservatorio de Música, Inspector de la enseñanza del canto
en las escuelas de Paris y Leon Lemoine

Al ofrecer al público una nueva Edicion del Metodo de Solfeo de Lemoine y Carulli, que un immenso exito ha consagrado, hemos debido tener en cuenta el gran desarrollo que hoy dia ha tomado el estudio de la Musica.

Nuestro metodo de Solfeo no es mas que la base ó punto de partida de la Obra que publicamos. Esta Obra que empieza por las nociones elementarias y aumentada de un gran numero de Lecciones entresacadas de las Obras de los mejores Autores, conducira gradualmente al discípulo hasta las mas grandes dificultades del Arte musical.

Nuestra Obra comprendera sucesivamente el estudio de las diferentes claves; lecciones con cambios de clave, entre las cuales se cuentan las de SCHNEITZHOEFFER cuya propiedad hemos adquirido; lecciones a dos, tres y cuatro voces, entre las cuales hemos incluido las bellas composiciones corales de CHELARD y enfin, una colección de Solfeos con cambios de clave, la cual nos ha sido graciosamente ofrecida, por un gran numero de compositores de los mas ilustres.

Este conjunto de composiciones, de Escuelas y de Maestros diferentes, formara una verdadera Enciclopedia musical y contribuira (asi lo esperamos) a desarrollar en los discípulos el estilo y el gusto, cualidades indispensables a un verdadero artista. A esto podemos añadir que todas las lecciones de Solfeo extraidas de las obras antiguas y que estaban escritas en un registro demasiado elevado; han sido transportadas o modificadas de manera que los niños puedan estudiarlas sin riesgo de fatigar o alterar sus voces. Ademas, los bajos cifrados de Rodolphe, de los métodos italianos, etc. etc. han sido reemplazados por un acompañamiento de piano.

Este acompañamiento puede ofrecer a los jóvenes pianistas nuevos ejercicios de lectura y permitira a las madres de familia de acompañar sus hijos ellas mismas.

Este considerable trabajo los hemos confiado a Mr DANHAUSER *professor del Conservatorio de Música Inspector de la enseñanza del canto en las escuelas de Paris*. Su experiencia y su saber son para nosotros una garantía de éxito. Facilitar los estudios musicales y elevar su nivel si es posible, este es el principal objeto que nos hemos propuesto. Nuestros esfuerzos serán recompensados si lo conseguimos.

En esta Obra no damos ninguna explicación teórica: solamente indicamos la Teoría de la Música de Mr DANHAUSER obra adoptada por el Conservatorio.

Al mismo tiempo hemos publicado una Edición popular de la misma Obra sin acompañamiento de piano, a un precio muy reducido, lo cual permitirá su adquisición a las Escuelas primarias, Escuelas normales, Capillas y Sociedades corales e instrumentales etc.

Los volúmenes 1, 2, 3, 4, 6, 7, están en venta.

ANILLOS DE PLOMO

FUERZA Y AGILIDAD DE LOS DEDOS PARA EL ESTUDIO DEL PIANO

Estos anillos estan cortados por un lado y cada uno contiene, segun su importancia, 30, 35 o 40 gramos de plomo. Pueden emplearse uno solo o en todos los dedos, menos en los pulgares. Cuando se emplea uno solo adaptandolo al dedo mas debil, este anillo equilibra la fuerza de los dedos, condicion necesaria para obtener una buena ejecucion. Empleandolos en los ocho dedos a la vez, se adquiere, despues de un trabajo constante, una ligereza y una flexibilidad que no se obtiene facilmente sin su empleo. Asi es que, convencidos de su utilidad al igual de muchos profesores que los han examinado, no vacilamos en recomendar su uso a toda persona que quiera obtener una ejecucion perfecta.

AVISO. Aunque estos anillos son rotos y pueden por la misma razon ensancharse o estrecharse, suplicamos a las personas que hagan algun pedido, que nos envien la medida de la circunferencia del segundo dedo, tomada con una tira de papel.

Cada anillo. 4f 25.

Aviso

Procedente de la casa SCHONENBERGER, la casa LEMOINE posee un completo surtido de *Solfeos* y *Obras Metodicas* para todos los instrumentos (texto francés y español). Las colecciones de los *Estudios para piano* de Bertini, Heller, Ravina, Lemoine, Czerny, Chopin, Gruber, Henselt, Schulhoff, etc. — *Las obras para piano*, de Ascher, Beyer, Gutmann, Heller, Herz, Kalkbrenner, Leybach, Lysberg, Ravina, Rosenthal, Rummel, Schulhoff, Thurner, R. de Vilbaq, etc. — *El Panteon de los Pianistas*, edición correcta y esmerada de las obras de los grandes maestros.

El *Repertorio clasico*, 5 Volumenes de obras escogidas. — La *Biblioteca clasica de los Pianistas*, 27 Volumenes in 8º — El *Repertorio de las obras ejecutadas en el Conservatorio* transcritas para piano — El *Pequeño pianista*, colección de piezas faciles para piano, a 2 y 4 manos, piano y violin, piano y violoncello. — La *Escuela de acompañamiento*, piezas faciles para piano y violin. — Arreglos faciles para piano a 2 y 4 manos, piano y violin de los *Aires populares, Cantos nacionales y Motivos celebres de todos los países* por R. de Vilbac.