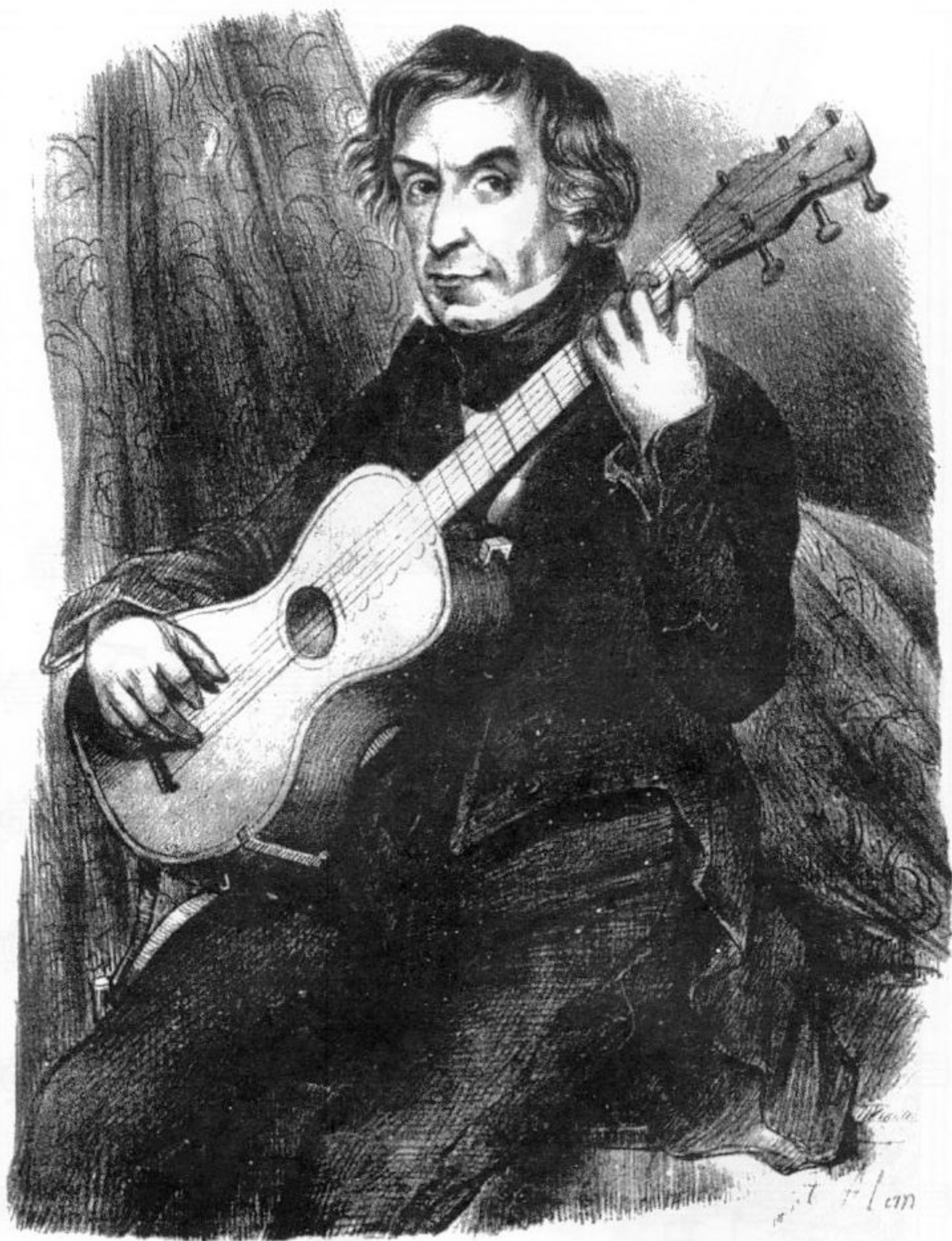




D. AGUADO.

J. M. de la Harpe del.

Aguado's portrait from the Paris edition of the *Nouvelle Méthode de Guitare*, opus 6.
Reproduced by kind permission of the Library of Congress, Washington

Nuevo Método
DE
GUITARRA
Por
DIONISIO AGUADO



Op. 6.

Propiedad del Autor.

Preis. 60.

Impórtase en. por AGUADO.

*Se hallará en MADRID, en la Guitarreta de Campo, Calle angosta de Majaderitos.
En PARIS, en casa de los principales Editores de Música.*

D. Aguado
[81]

MÉTODO

PARA TOCAR LA GUITARRA EN EL *TRIPÓDISON* ⁽¹⁾ ó

REGLAMAMOS.

1. La Guitarra merece ocupar un lugar distinguido en la sociedad música. Este instrumento, permítaseme decirlo, es mas apreciable de lo que generalmente se cree. Por su naturaleza está dispuesto á reunir en un grado mas que medianamente bien, una melodia espresiva y una armonia bastante completa. El diferente material de que se componen las cuerdas y bordones, y los diferentes gruesos de cada uno de ellos ofrecen combinaciones muy particulares de sonidos, y ademas hay en la índole de este instrumento resortes singulares característicos suyos, producidos, ya por la mano izquierda, ya por la derecha y ya por ambas á un tiempo, ⁽²⁾ que hacen mucho efecto en una sociedad no numerosa, y aun en una grande le causarán cuando se descubra medio de aumentar sensiblemente el volumen del sonido de sus cuerdas.

2. Al escribir esta obra me propongo estimular á los aficionados á la Guitarra ofreciendoles que en *poco tiempo* podran divertirse tocando cosas agradables. A este fin estableceré principios; pero ademas cuento con las tres circunstancias siguientes que se han de reunir en el aficionado: 1.^a saber dar valor á las notas: 2.^a poner cuidado en la doctrina que se establece en cada leccion; y 3.^a estudiar diariamente dos horas, aunque sean repartidas en varios ratos. De esta manera, y con una mediana disposicion, no dudo que al cabo de seis meses se divertirá.

3. Este método consta de dos partes: la 1.^a contiene 28 lecciones. Cada una de estas tiene su objeto particular, y al pie va la esplicacion de como se ha de egecutar. Las últimas comprenden ademas la práctica de principios establecidos en las anteriores. La 2.^a parte consta de 54 egercicios: los 12 primeros son especiales para la educacion de la mano derecha: los 12

(1) La doctrina que estableceré, en nada se opone á que por este método se pueda aprender la Guitarra, teniendola de cualquiera de las maneras que estan en uso.

(2) Entre las particularidades apreciables de la Guitarra no es la menos interesante la claridad y sonoridad de las voces que producen los tres bordones, y la facilidad de prolongar y apagar todos sus sonidos, cómo y cuando se quiere, circunstancias raras en otros instrumentos.

siguientes lo son para la izquierda: unos y otros son sencillos, y cortos sus períodos, para que reteniendolos fácilmente en la memoria se puedan ejercitar mas. Despues siguen otros diez ejercicios, que tienen por objeto ir desenvolviéndose á un mismo tiempo las facultades de ambas manos; y para concluir, espongo las observaciones que he deducido de mi práctica en la ejecución de los pasages de agilidad. Para llegar á conseguir esta, he creido necesario establecer un orden en el dedeo de la mano derecha desde las primeras lecciones.

4 Podrá parecer que el número de estas es corto, pero es de advertir que me propongo interpolar con ellas el estudio de los 24 primeros ejercicios, principiando esta combinacion desde la leccion 15ª.

5 Creo que una de las dificultades que hasta ahora se han opuesto á que se hagan mas progresos en la Guitarra, y á que se generalice la afición á ella, es, el no tener una postura determinada. Para remediar este inconveniente discurrí buscar medio, y despues de varios ensayos, he encontrado uno, que al mismo tiempo que fija hasta cierto punto el instrumento, le pone á disposicion del que le toca, quedandole libre el uso de sus facultades físicas. Este medio es un mecanismo, que yo llamo TRIPÓDISON,⁽¹⁾ ó *reglamanos* tan sencillo que á la simple vista se deja conocer la posibilidad de lo que acabo de decir; y añadiré que en cuanto á mí, no solo se han desenvuelto mis facultades ejercitándome con él á tocar la Guitarra, sino que advierto este mismo beneficio cuando la toco sin él, lo cual me confirma mas en su utilidad.

6 Entre las diversas ventajas que ofrece el TRIPÓDISON, cuatro son las esenciales.

1ª. La Guitarra está tan aislada como es posible, pues solo se sostiene en los dos pitones que hay á los dos extremos del TRIPÓDISON, y de consiguiente las vibraciones no tienen impedimento alguno.

2ª. El que toca puede hacer uso de sus facultades físicas, para que la Guitarra dé toda la cantidad de sonido que tenga, y ademas, segun su inteligencia, gusto y sensibilidad, puede tambien valerse de los resortes que la naturaleza del instrumento ofrece.

3ª. La postura del que toca es muy natural y ayrosa.

4ª. El que haya aprendido la Guitarra en el TRIPÓDISON, ó se haya acostumbrado á el, advertirá ventajas cuando la toque en otra cualquier postura.⁽²⁾

(1) Mecanismo sobre tres pies, por cuyo medio se puede dar á las manos la postura conveniente y hacer que la Guitarra le dé sí toda la cantidad de voz que tiene.

(2) Entre las ventajas que dejo de enumerar, hay una que debe llamar la atencion de los aficionados al canto acompañándose con la Guitarra, y es, el no tener que cuidar de la postura de ella cuando cantan, pudiendo así conservar la actitud de cuerpo conveniente para producir la voz.

7. Apesar de la facilidad que el TRIPÓDISON presta para tocar la Guitarra, no sera extraño que las personas acostumbradas á tocarla de otra manera, encuentren alguna dificultad al valerse de él, porque ciertamente los principios en que se funda su uso no son entodo conformes á los mas habituales; pero como son sencillos, y que se puede *ahora* estudiar constante y uniformemente, hallándose siempre la Guitarra en la misma postura, á poco tiempo se advierten adelantos.⁽¹⁾ Yo mismo he tenido que deshacerme de algunos hábitos contrahidos en fuerza de mi práctica, para conformarme á los medios de que ahora me valgo; pero doy por bien empleado el tiempo que he gastado en este cambio, á titulo de hallarme en el caso de poder contar con la Guitarra á mi voluntad.

8. La práctica en el TRIPÓDISON me ha dado á conocer, que el principal estudio que hay que hacer en la Guitarra, es, adquirir una *pulsacion fuerte y segura en la mano derecha; soltura en el brazo izquierdo, fuerza en la muñeca y suavidad en los dedos*. Educadas ambas manos bajo de estos principios, no solo se llegará á divertir el aficionado en el tiempo que va enunciado, sino que tambien se dispondrá á sacar partido de los recursos que ofrece la naturaleza del instrumento.

TRIPÓDISON Y COLOCACION DE LA GUITARRA EN ÉL.

9. Luego que se toma el TRIPÓDISON en las manos, se abren sus tres pies todo lo que puedan dar de sí; se pone en el suelo, y se arma el brazo posterior (Estampa 1.^a fig.^a 1.^a), dándole vuelta sobre su eje para elevarle hasta que repose naturalmente. En seguida, se toma la Guitarra con la mano izquierda por la raiz del mango cerca de la caja, y con la mano derecha se busca al tiento el agujero que tiene la Guitarra por la parte inferior, procurando que entre en él, el botoncillo puntiagudo (fig. id. letra A que está en aquella parte del mecanismo, teniendo siempre la Guitarra con la mano izquierda cerca del cuerpo. En esta disposicion, se procura introducir el otro pitoncillo que hay en la punta del brazo (fig. 1.^a letra B) en el agujero que debe haber en la raiz del mango por el lado izquierdo, ayudandose para ello, caso necesario, de la mano derecha, y asi queda la Guitarra como debe estar, casi en el ayre, sostenida solamente por los dos puntos donde se encuentran ambos pitones.

MOVIMIENTOS DEL TRIPÓDISON.

10. *Movim.^{to}* 1.^o Colocada ya la Guitarra, y sentado el Tocador, toma este el TRIPÓDISON con su mano derecha por el principio de la columna, y colocada su izquierda en la raiz del mango para asegurar la Guitarra por aquella parte al mecanismo, acerca este á su muslo derecho por la parte de afuera y observa si la Guitarra está levantada lo suficiente para colocar á su gusto el brazo derecho; si necesita levantarla mas, afloja con la derecha el tornillo que se halla en la columna (letra C), y bajando su mano izquierda á tomar el tronco del mecanismo de metal, coloca su

⁽¹⁾ Cuando el aficionado sepa bien hasta la leccion 5.^a inclusive, ya comprenderá en qué consiste el servicio que presta el TRIPÓDISON, y la practica constante que debe dar á cada mano.

derecha en el principio de la columna, sube el mecanismo con la izquierda, y en esta posición (que sostiene esta mano) da vuelta al mismo tornillo con la derecha, apretándole bien para fijarle.

11. *Movim^{to}* 2º El Tocador puede dar á la Guitarra la inclinacion que quiera hasta el punto de que, estando sentado naturalmente, se vea bien los dedos de la mano izquierda. Para esto afloja el tornillo que tiene el mecanismo en su raiz cerca del principio de la columna (letra D), y despues de haber dado á la Guitarra la inclinacion que desée, le aprieta.

12. *Movim^{to}* 3º Si el Tocador advierte que la mano izquierda no obra á su gusto, por estar demasiado caida ó levantada la Guitarra por el lado del mango, afloja el tornillo que hay en el mecanismo á la derecha cerca del boton (letra E), apretándole cuando le convenga.

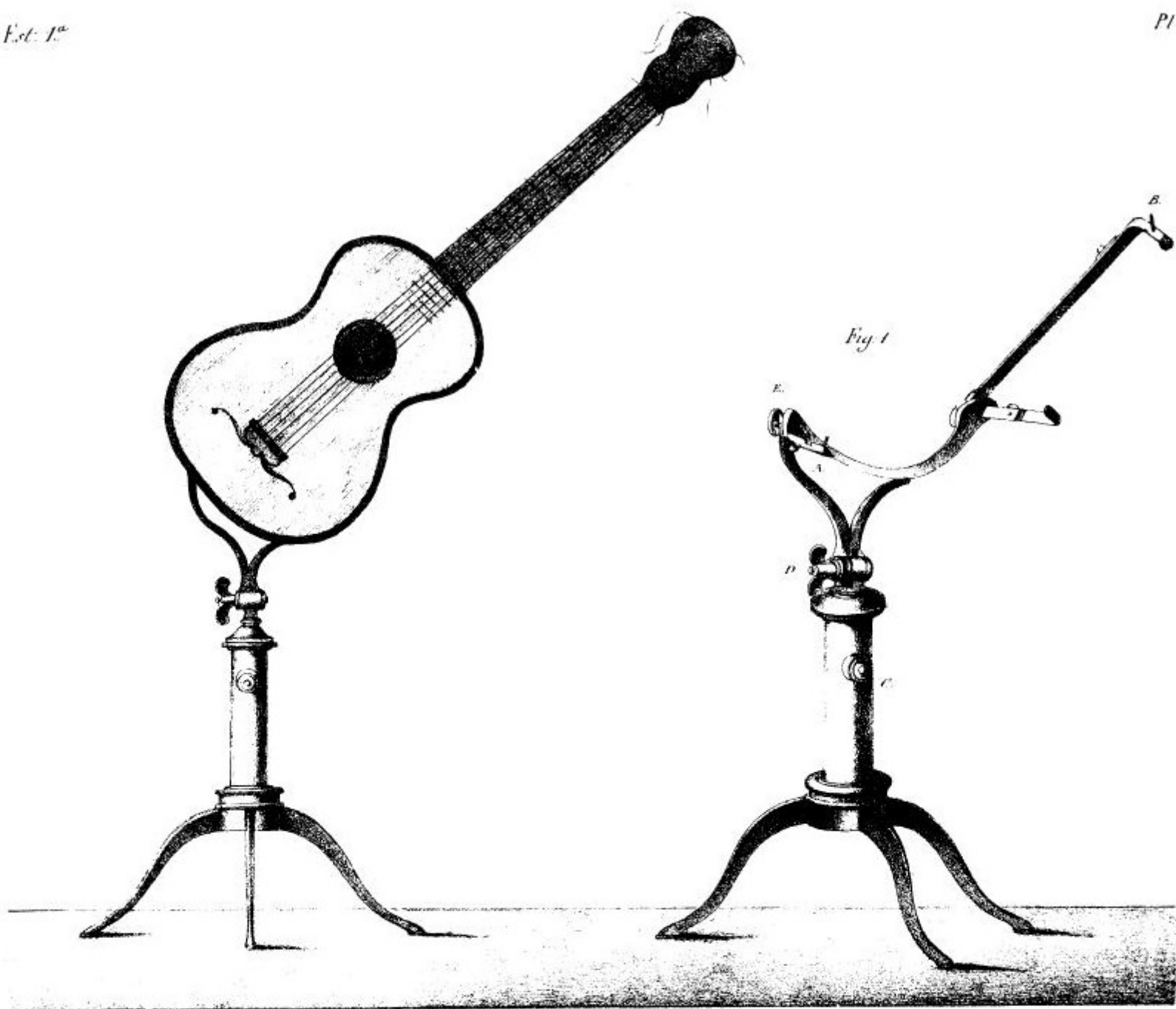
13. *Movim^{to}* 4º Determinada ya la postura de la Guitarra por medio de los movimientos que acabo de explicar, resta el hacerla salir mas ó menos por la parte del mango. Para esto se mueve el TRIPÓDISON, cogiendole con la mano derecha por la columna aplicando la izquierda á la raiz del mango de la Guitarra; y entonces se le dá la direccion que se quiere con solo cambiar la posición de los pies.

14. Además de los movimientos indicados, se puede aproximar mas ó menos la columna al muslo, y tambien se pueden colocar los pies mas atras ó mas adelante: de todos modos se ha de procurar que uno de los tres pies caiga adelante, un poco hácia la derecha, para que otro venga á servir de contrapeso al brazo derecho, que colocado sobre el aro de la Guitarra, dirige su fuerza hácia el centro del cuerpo. La práctica hace que se escoja luego la postura mas conveniente: sin embargo debe haber en todos estos movimientos un término médio que sea mas ventajoso. La esperiencia me ha producido las observaciones siguientes que para mi práctica son reglas.

15. 1ª La posición de la Guitarra ha de ser tal que venga á caer la raiz del mango como al médio del cuerpo del Tocador un poco hácia el lado izquierdo. Resulta mas utilidad de que el brazo izquierdo y su mano se acerquen al cuerpo, que perjuicio puede haber en que el brazo derecho se desvie de él.

16. 2ª El mango ha de estar ni muy alto ni muy bajo: su elevacion ha de ser aquella en que la mano izquierda pueda recorrer cómodamente todo el diapason de la Guitarra, esto es, sin cansarse por estar demasiado alto, cuando élla egecuta en los seis primeros trastes, y sin dificultad cuando manobra en el resto de él.

17. 3ª La Guitarra estará inclinada hácia atrás ó hácia adelante de manera que, sentado naturalmente el Tocador, apenas vea á sentar los dedos sobre las cuerdas. Esta es la postura que creo mas ventajosa, porque, además de que el dedo pulgar de la mano derecha se vé precisado á pulsar las cuerdas hácia afuera, como conviene, los de la izquierda al pisarlas, las encuentran al instante, evitando por lo mismo el que tengan que apretar demasiado, en cuyo caso, el brazo tiene que hacer un esfuerzo hácia atrás que contrahe los músculos, y entorpece los movimientos de los dedos. No obstante, se puede empezar por volver el mango tanto como sea necesario para ver á colocar los dedos; pero se ha de ir disminuyendo poco á poco la inclinacion hasta venir á parar en la indicada.



Tripodison

est
regle-mains
mécanisme en el quel
se colera la guitarra
inventado por

du
regle-mains
servant
à fixer la guitare
inventé par

W. Aguado.

18. 4. Templada ya, digamoslo así, la postura de la Guitarra, se ha de procurar colocar el TRIPÓDISON de manera, que el instrumento esté mas bien sacado hácia afuera por la parte de la caja, que por la del mango, ó lo que es lo mismo, que es mejor que el brazo derecho salga un poco hácia adelante que la mano izquierda. De todos modos conviene que haya algun espacio entre la caja y el cuerpo.

19. Del temple de cada uno de los movimientos que el TRIPÓDISON presta, y de todos juntos, pende la postura en que el Tocado, despues de hallarse naturalmente sentado, advierte que sus dos manos obran á gusto, siendo bastante para que así no se verifique, el que cualquiera de las dos no se halle en la altura conveniente, ó que la Guitarra esté mas ó menos inclinada, mas ó menos apartada del cuerpo, etc.

20. Se puede colocar el TRIPÓDISON en la caja de la Guitarra con solo hacerla una pulgada mas ancha.

NOMBRES DE ALGUNAS PARTES DE LA GUITARRA.

Tras, se llaman las dos tablas angostas que forman la anchura de la caja de la Guitarra.

Tapá ó tabla de armonía, es la que hace la cara del instrumento, y sobre la cual estan las cuerdas.

Suelo, es la tabla posterior, opuesta á la de armonía.

Cejuela, es el pedacito de nacar ó madera dura sobre que descansan las cuerdas por la parte de la cabeza de la Guitarra.

Puente, es el pedazo de madera, que está sobre la tabla de armonía y en donde estan sugetas las cuerdas.

Mango ó mastil, es el pedazo de madera sólida que está unido á la caja ó cuerpo de la Guitarra.

Diapason ó sobrepunto, es la plancha de madera que forma el plano sobre el cual estan tendidas las cuerdas.

Trastes, son los espacios contenidos entre cada dos pedacitos de laton colocados en el sobrepunto.

Divisiones, se llaman estos mismos pedacitos de laton.

Boca ó tarraja, es el agujero redondo que hay en la tabla de armonía.

SIGNIFICADO DE ALGUNAS VOCES Y ABREVIATURAS.

Pisar, es la accion de los dedos de la mano izquierda apretando las cuerdas contra el sobrepunto.

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

Dedéo, es el movimiento ordenado de los dedos de ámbas manos, pero se aplica especialmente esta palabra á la mano izquierda.

Subir, es el movimiento de la mano izquierda hácia el puente.

Bajar, es el movimiento de esta mano hácia la cejuela.

Hácia adelante, hácia el puente.

Hácia atras, hácia la cejuela.

M. D., Mano derecha.

M. I., Mano izquierda.

tr., Traste.

TABLA DE LO CONTENIDO EN ESTA OBRA.

	Edic.
Introduccion - - - - -	1
Ventajas del Tripódison - - - - -	2
Manera de servise de él - - - - -	3

PARTE PRIMERA.

Leccion 1 ^a Conocimiento de la escala: su egecucion en cualquier cuerda: manera de colocar los brazos y manos - - - - -	7
2 ^a Egecucion de la escala segun mas frecuentemente se usa en la Guitarra - - - - -	9
3 ^a Egecucion de la escala BREVE en todos los tonos - - - - -	10
4 ^a Conocimiento de la localidad de los sonidos de las seis cuerdas hasta el 4. ^o tr. inclusive, y varias advertencias sobre el modo de estudiar las lecciones - - - - -	12
5 ^a Doctrina y práctica para ambas manos - - - - -	15
6 ^a Lo mismo - - - - -	15
7 ^a Egecucion de la escala MÉDIA - - - - -	16
8 ^a Ejercicio para ambas manos - - - - -	17
9 ^a Explicacion del intervalo: su egecucion y escala en 3. ^{as} - - - - -	17
10 ^a Principia la doctrina para el uso del dedo MÉDIO de la mano derecha - - - - -	20
11 ^a Continuacion de lo mismo - - - - -	20
12 ^a Explicacion de los equisonos - - - - -	21
13 ^a Continuacion de la práctica para el dedo medio y para los equisonos - - - - -	25
14 ^a Continuacion de lo mismo - - - - -	24
15 ^a Explicacion y práctica del TRÉMULO - - - - -	25
16 ^a Práctica de principios establecidos y algunas observaciones - - - - -	26
17 ^a Observaciones y egemplos para dar algun COLORIDO á las frases musicales - - - - -	27
18 ^a Práctica de lo dicho en la leccion anterior - - - - -	28
19 ^a Continuacion de lo mismo - - - - -	29
20 ^a Intervalo de 8. ^a y sus diferentes dedeos en la Guitarra - - - - -	29
21 ^a Intervalo de 6. ^a mayor y menor y sus diferentes dedeos - - - - -	30
22 ^a Escala en 6. ^{as} - - - - -	31
23 ^a Práctica de 6. ^{as} - - - - -	32
24 ^a MODOS mayor y menor: explicacion de la escala modo menor estensa en 3. ^{as} y en 6. ^{as} - - - - -	32
25 ^a Lectura y egecucion de acordes en la música de Guitarra - - - - -	34
26 ^a Periodo que comprende principios establecidos - - - - -	35
27 ^a Otro con el mismo objeto - - - - -	36
28 ^a Armónicos - - - - -	36

PARTE SEGUNDA

12 Ejercicios para la mano derecha - - - - -	39
12 Ejercicios para la mano izquierda - - - - -	47
10 Ejercicios para ambas manos á un tiempo - - - - -	55
Observaciones sobre una manera de egecutar los pasages d agilidad - - - - -	66

Fig. 1.

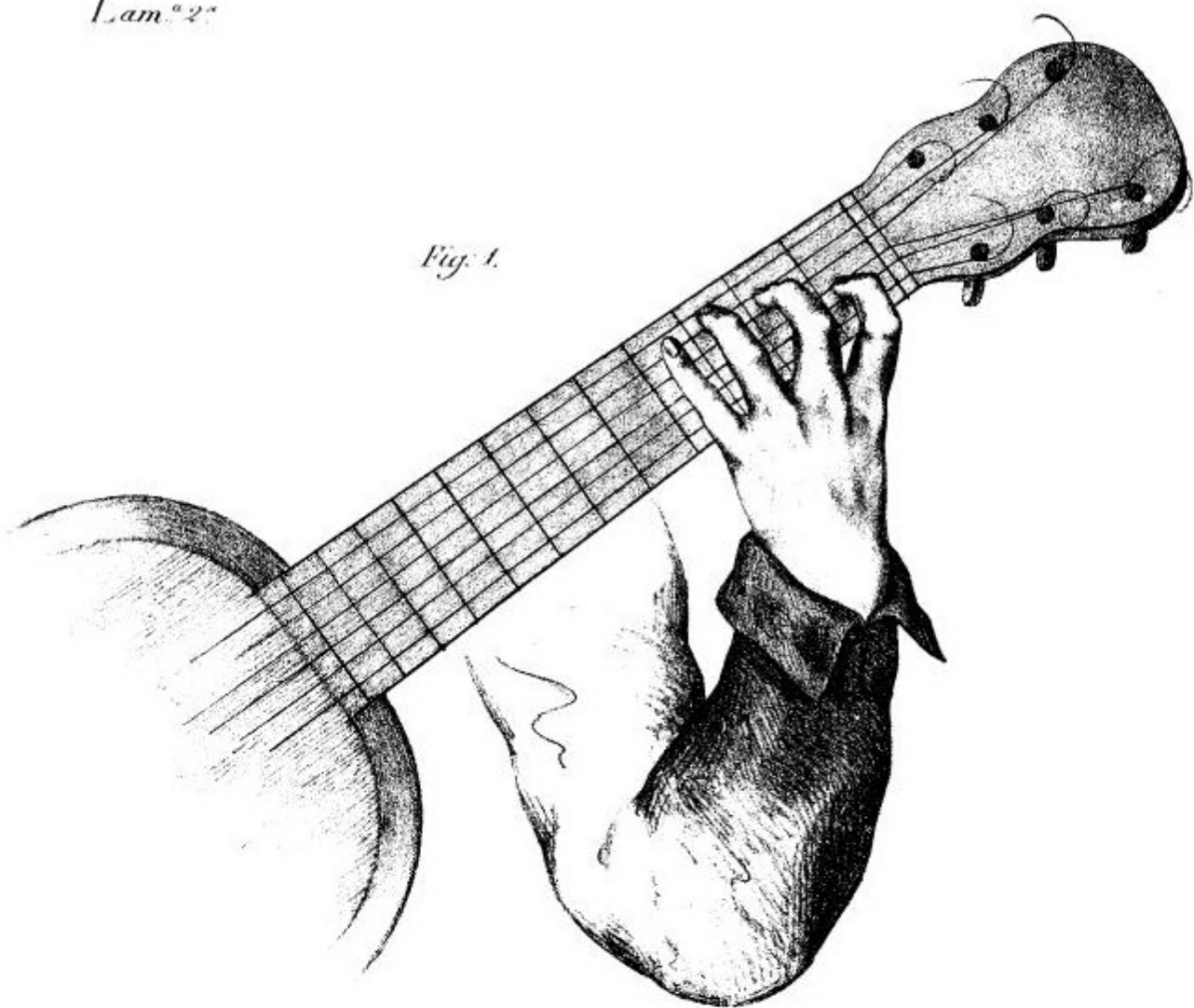
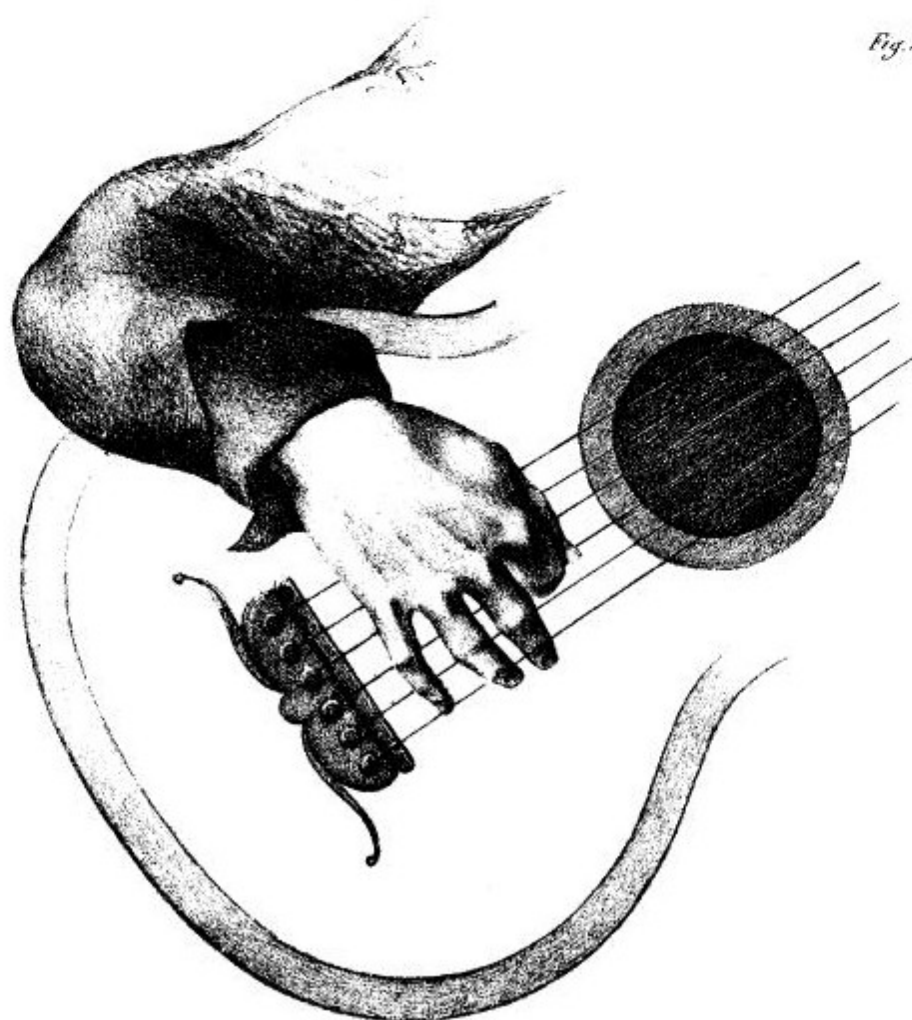


Fig. 2.



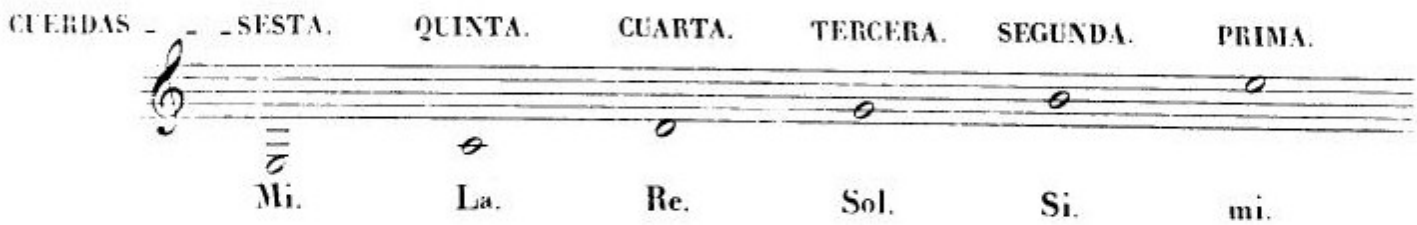
PARTE PRIMERA.

LECCION 1ª

21. *Advertencia.* Antes de empezar á estudiar cada leccion, se ha de leer toda la explicacion que contiene.

22. La Guitarra tiene generalmente seis cuerdas. Empezando desde la mas delgada de tripa, se las nombra por su orden prima, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta. Estas tres últimas se llaman tambien *bordones*. Las seis cuerdas *al ayre* tienen los nombres siguientes.

EGEMPLO 1º



23. La escala natural es Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do. Vamos á egecutar esta escala en la cuerda segunda (Si).

EGEMPLO 2º

A musical staff showing the natural scale on the second string (Si). The scale is divided into three sections: Seccion 1ª (Do, Re, Mi), Seccion 2ª (Fa, Sol, La), and Seccion 3ª (Si, Do). The notes are connected by dotted lines. Below the staff, a table provides the names of the notes, their order in the scale, the frets, and the fingers used.

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
Nombres de las notas	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
Orden de ellas en la escala	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª
TRASTES	1	3	5	6	8	10	12	13
DEDOS DE LA IZQUIERDA	1º	3º	1º	2º	4º	1º	3º	4º

OBSERVACIONES SOBRE LA COLOCACION DE LOS BRAZOS Y MANOS

MANO IZQUIERDA.

24. Observ. 1ª La muñeca ha de estar bastante sacada; 2ª el brazo enteramente flexible; 3ª los dedos *pisarán* las cuerdas bien arqueados, y formando lineas paralelas con las divisiones de los trastes; 4ª *pisarán* las cuerdas cerca de las divisiones de los trastes, por la parte de abajo; 5ª el dedo pulgar estará como

al medio de la parte posterior del mástil, y colocado tambien como al medio de la mano seguirá los movimientos de esta (lámina 2.^a fig. 1.^a)

25. Para formarse una idea clara de la postura de la mano izquierda y sus dedos figuremonos que el plano sobre que estan las cuerdas es el teclado de un Piano, y que los dedos han de proceder sobre las cuerdas como en el Piano sobre las teclas.

MANO DERECHA.

26. Colocado el brazo derecho sobre el aro, aparecerá fuera solo la parte de antebrazo necesaria para que los dedos alcancen á pulsar las cuerdas: su direccion será diagonal, esto es, procurando alejar del cuerpo el codo, ⁽¹⁾ el antebrazo y los dedos se dirigirán hácia la boca de la Guitarra, Los dedos pulsarán las cuerdas antes de la boca y se arqueará algo la muñeca para evitar que se aplaste hácia la tabla de armonia. (lámina 2.^a fig.^a 2.^a)

27. Es bastante general colocar el dedo pequeño de esta mano sobre la tabla de armonia con el fin, en mi concepto, de dar un punto de apoyo á la mano para que obre con fuerza y seguridad. Yo creo que se puede conseguir este objeto acostumbrandose desde el principio á no dar pulsacion al acaso, sino con una espresa voluntad, haciendo que la muñeca permanezca inmovil enmedio de los movimientos que hace la mano para buscar las cuerdas. En tal caso se logra la ventaja de evitar la presion que el dedo pequeño pudiera hacer sobre la tabla de armonia. ⁽²⁾

28. Colocadas las manos en esta disposicion, se egecutará la escala precedente, pulsando la derecha la cuerda segunda con los dedos índice y médio alternativamente.

OBSERVACIONES SOBRE LA ESCALA.

29. De la 1.^a nota de la escala á la 2.^a hay un tono: de la 2.^a nota á la 3.^a hay un tono: de la 3.^a á la 4.^a hay un semitono: de la 4.^a á la 5.^a un tono: de la 5.^a á la 6.^a un tono: de la 6.^a á la 7.^a un tono y de la 7.^a á la 8.^a un semitono.

30. En la Guitarra se forma un *semitono*, poniendo un dedo de la izquierda sobre cualquier cuerda en un traste, y pasando este dedo á un tr. inmediato mas alto ó. mas bajo. ⁽³⁾ El *tono* se forma, poniendo un dedo en un tr, y pasandole luego al tercer tr. mas alto ó mas bajo. De aqui resulta que el *semitono* se forma de un tr, á otro inmediato, y el *tono* al tercer tr, ó lo que es lo mismo, dejando un tr. en hueco.

⁽¹⁾ El esfuerzo que hay que hacer para alejar el codo del cuerpo está en razon de la mayor ó menor corpulencia del individuo ó de la mayor ó menor estension de sus brazos.

⁽²⁾ Menos apoyo que el del brazo sobre el aro de la Guitarra tienen las manos para pulsar las cuerdas del Harpa, y no obstante se llega á tocar este instrumento con toda seguridad.

⁽³⁾ *Alto*, esto es, hácia el puente: *bajo* hácia la cejuela.

OBSERVACIONES ACERCA DE LA EGECCION DE LA ESCALA.

31. Observa 1.^a Supondremos dividida la escala (para su egeccion) en tres secciones. La 1.^a seccion comprende las notas 1.^a y 2.^a, y entre ellas hay un tono: la 2.^a seccion comprende las notas 3.^a, 4.^a y 5.^a, y entre ellas hay un semitono y un tono: la 3.^a seccion comprende las notas 6.^a, 7.^a y 8.^a, y entre ellas hay un tono y un semitono.

2.^a El primer dedo de la izquierda pisa las notas 1.^a, 3.^a y 6.^a de la escala.

3.^a Entre la 1.^a y 2.^a seccion hay un tono, y entre la 2.^a y 3.^a seccion hay otro tono.

Es necesario conocer bien estas secciones de la escala, y el dedéo de cada una de ellas, y en este caso se puede repetir, principiandola ya sea en esta cuerda desde otro tr, ya sea en cualquiera de las otras cuerdas desde cualquier tr, con tal que se observe esactamente la egeccion de las tres secciones. (1)

32. A esta escala, hechas las tres secciones en una misma cuerda, llamo escala estensa.

LECCION 2.^a

33. Vamos á egecutar estas mismas tres secciones en tres cuerdas sin mover la mano: en la cuerda tercera haremos la 1.^a seccion: en la cuerda segunda la 2.^a seccion, y en la prima la 3.^a seccion; de manera que el primer dedo pisa la 1.^a nota de las tres secciones en un mismo tr. en las tres cuerdas.

EGEMPLO 1.^o

CUERDAS	TERCERA		SEGUNDA			PRIMA		
TRASTES	5 - 7		5 - 6 - 8	5 - 7 - 8				

DEDÉO DE LA IZQUIERDA	1	3	1	2	4	1	3	4
ORDEN DE LAS NOTAS	1. ^a	2. ^a	3. ^a	4. ^a	5. ^a	6. ^a	7. ^a	8. ^a

34. M. D. El índice *pulsa* la 1.^a nota: en seguida, el dedo 3.^o de la izquierda se deja caer sobre el tr. 3.^o para hacer la 2.^a nota, aunque apenas suene, pero sin que la pulse la derecha: luego pulsa el dedo índice de la derecha la nota 3.^a y despues siguen los mismos índice y *médio* alternando, de manera que el *médio* concluye la escala. (2)

35. A la escala egecutada en tres cuerdas, daré el nombre de *breve* (abreviada)

(1) La esencia de la escala está en que el orden de los tonos y semitonos sea el prescrito en esta leccion.

(2) Algunas veces indicaré los dedos *pulgar*, *índice* y *médio* de la derecha con las letras *p. i. m.*

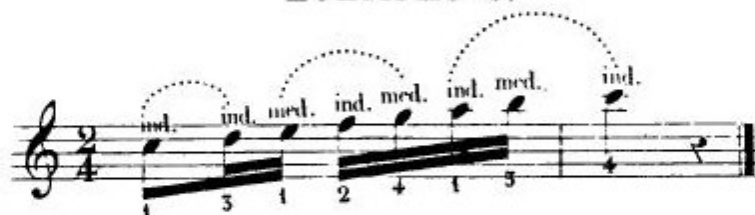
36. Cuando esta escala tiene las notas de un mismo valor v. g.

EGEMPLO 2º



la ejecuto con el dedeo de ambas manos que va dicho; pero si hago la 1ª nota corchea y las demas semicorcheas (ejemplo siguiente), aunque el dedeo de la izquierda es el mismo, el de la derecha es otro, porque el índice *pulsa* la corchea, y *pulsa* tambien la 1ª semicorchea, siguiendo despues los dos la alternativa.

EGEMPLO 3º



37. Al bajar esta escala, la mano derecha pulsa como se ve en el ejemplo siguiente

EGEMPLO 4º



es decir, que bajando, pulsa el índice cuando se cambia de cuerda.

38. Prefiero el uso de los dedos índice y médio de la derecha para la ejecución de las escalas al índice y *anular*, como yo tenia antes de costumbre. Mi experiencia propia no me deja duda de que las razones que da el Sr. Sor para esta preferencia son ciertas.

39. Cada vez que se coloque un dedo sobre una cuerda, se ha de hacer sentir su presión al dedo pulgar que está detras, y este corresponderá por su parte con un pequeño empuje hacia adelante.

LECCION 3ª

40. Entre las tres *secciones* hay dos tonos (lec. 1ª observ. 3ª) es decir, que en la escala *breve* (lec. 2ª) hay un tono entre las cuerdas tercera y segunda al tercer tr. *hacia atras*, y tambien hay un tono entre las cuerdas segunda y prima al 4º tr. *hacia atras*.

41. De aqui se deduce que, á la inversa, esto es, entre las cuerdas segunda y tercera hay un tono al tercer tr. *hacia adelante*, y lo mismo hay entre la prima y la segunda al 4º tr. *hacia adelante*.

42. Bien enterados de la egecucion de esta escala *breve*, se puede repetir en *estas tres cuerdas* principiando desde otro cualquier tr, ó lo que es lo mismo, en cualquier otro tono, ó desde otra tónica.

EGEMPLO 1º

ESCALAS BREVES.



OBSERVACION AL EGEMPLO PRECEDENTE.

La nota *si*, es un semitono mas baja que *do*; es decir, que principiará su escala (Nº 1) un tr. mas atras que el *do*: *la*, es un tono mas bajo que *si*, y su escala principiará dos tr. mas atras (Nº 2): *re*, es un tono mas alto que *do*, y principiará su escala dos tr. mas adelante que *do* (Nº 3.)

43. Es útil la practica de estas tres lecciones: 1º, porque dan conocimiento de la escala y de su práctica en la Guitarra: 2º, porque siendo uniforme la egecucion de cada una de las dos escalas *estensa* y *breve* sea cual fuere la tónica, se puede aplicar la atencion á la buena colocacion de los dedos de la mano izquierda, y tambien al buen orden de los de la derecha: 3º, porque el egecutante puede prescribirse á si mismo el tono en que quiere hacer la escala, nombrando las notas por su orden de 1ª 2ª 3ª etc, lo cual le es agradable, porque ve marchar su mano izquierda desde un principio por todo el diapason de la Guitarra.

LECCION 4ª

Escala de los sonidos de las seis cuerdas pisadas hasta el 4º tr. inclusive.

CUERDAS	6ª	5ª	4ª	3ª	2ª	Prima
TRASTES	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4
NOMBRE DE LAS NOTAS	Mi Fa Fa# Sol Sol# La La# Si Do Do# Re Re# Mi Fa Fa# Sol Sol# La La# Si Do Do# Re Re# Mi Fa Fa# Sol Sol#					
	Regraves	Graves			Agudos	Sobreağudos

44. En la escala anterior estan divididos los sonidos en *regraves*, *graves agudos* y *sobreağudos*. Es necesario distinguirlos bien para conocer por esta escala la *localidad* ó donde se hacen las notas del egercicio siguiente.

EGEMPLO 2º



OBSERVACIONES.

M. I. Las notas de los grupos 1º y 2º del ejercicio anterior son *sol* (cuerda tercera al aire), *si* (segunda al aire), y *re* (cuarta al aire). Las de los grupos 3º y 4º son, *la* (tercera pisada en 2º tr), *do* (segunda pisada en 1º), y *re* (cuarta al aire).

45. M. D. El dedo pulgar pulsa las cuerdas tercera y cuarta, y el índice pulsa la segunda. La muñeca de esta mano ha de estar firme, y solo se han de menear los dedos para buscar las cuerdas. El dedo pulgar ha de doblar su última falange á cada pulsacion. Es conveniente que al principio pulse con poca fuerza para atender esclusivamente á flexibilizarle.

MODO DE ESTUDIAR EL EJERCICIO PRECEDENTE.

46. 1º. Se aprende á pulsar con igualdad las 4 notas del grupo N.º 1. Estas mismas 4 notas se hallan repetidas dos veces en el grupo N.º 2, y todas 8 se pulsan con igualdad, sin que se tarde mas en pulsar la 5ª. nota que las demas.

47. 2º. Mientras se ejecutan las 8 notas del grupo N.º 2, se observa cuales son las del grupo N.º 3, y donde se hacen. Las del grupo N.º 3 se repiten dos veces en el grupo N.º 4, y todas 8 se ejecutan con la misma igualdad que las 8 anteriores. Los grupos N.ºs 2 y 4 reunidos dan el ejemplo siguiente

EGEMPLO 3º



escrito con mas claridad es

EGEMPLO 4º



48. Aprendido el modo de estudiar y ejecutar estos cuatro grupos, se puede facilmente estudiar el ejercicio siguiente que contiene diez grupos.

EJEMPLO 5º



OBSERVACIONES AL EJERCICIO PRECEDENTE.

1ª El *si* agudo (compas 3), se hace en la cuerda segunda al ayre, segun la escala de esta leccion, (E. 43); pero tambien se puede egecutar en la cuerda tercera en 4º tr, porque siendo esta al ayre *sol*, pisada en 2º tr. será *la*, (de *sol* á *la* hay un tono, que son dos tr). Asi es, que el *si* se puede hacer en el 4º tr, porque de *la* á *si* hay un tono (dos tr).

2ª Mientras se egecuta el 2º comp., se observa el 3º y mientras se hace el 3º se observa el 4º.

3ª El 2º 3º y 4º comp. se egecutan en las mismas cuerdas y con los mismos dedos de la izquierda, aunque en diferentes tr. (1)

49. 4ª Las divisiones de los comp. no impiden la igualdad de egecucion entre los grupos.

LECCION 5ª

EJERCICIO 1º



50. Al estudiar el ejercicio anterior se tendrá presente lo dicho en el E. 26 acerca de la mano derecha. Además se procurará que el dedo pulgar en sus movimientos, y los dedos índice y medio en los suyos procedan como si se fuera á cerrar el puño, pero sin mover la muñeca, y *en especial* se ha de observar esto, cuando los tres pulsan á un tiempo tres cuerdas, como en los comp. 6, 7 y 8, *teniendo cuidado* de que no esceda la fuerza del pulgar á la del índice y medio, y de que el pulgar doble siempre su última falange á cada pulsacion. (2)

51. Despues de bien comprendido lo dicho acerca de la mano *derecha*, resta ahora procurar que obre de la misma manera en medio de los movimientos de la izquierda cuando esta muda de sitio, esto es, que no se resienta cuando la izquierda se muda á otros trastes para seguir egecutando.

(1) Para indicar el dedeo de la mano izquierda me valdré de los números 1. 2. 3 y 4 puestos encima, debajo ó al lado de las notas.

(2) Es tan importante la práctica de las observaciones hechas acerca del uso de los dedos de la mano *derecha*, que en él consiste aquella *pulsacion* que hace distinguir el timbre de los sonidos de este instrumento de todos los demas, y de cuya combinacion se puede sacar un partido admirable.

EGEMPLO 1º



52. Poco á poco se ha de ir procurando colocar á un tiempo los dedos de la mano izquierda en cada *postura*

53. Vamos á egecutar las mismas dos *posturas* en las mismas cuerdas en los trastes 8, 9 y 10, (egº 2º). El *sol* sobreagudo (1ª postura), en la cuerda segunda 8º tr; el *si* en la cuarta 9º tr, y el *sol* agudo en la quinta 10º tr. El *la* (2ª postura) en la segunda 10º tr; el *do* en la cuarta 10º tr, y el *fa* # en la quinta 9º tr.

EGEMPLO 2º



EGEMPLO 3º



OBSERVACIONES PARA LA EGECCION DEL EGEMPLO PRECEDENTE.

54. 1ª. Se pulsarán á un tiempo las tres cuerdas que hacen *do mi do* (grupo 1º): en seguida la mano izquierda, apoyando la fuerza en los dedos 1º y 2º, levanta el 3º para hacer *sol* (grupo id).

55. 2ª. Se colocan inmediatamente y á un tiempo los dedos 2º, 3º y 4º para formar el grupo 2º, y despues de pulsadas las cuerdas que hacen *si fa re*, se apoya la fuerza en los dedos 3º y 4º, y se levanta el 2º para hacer el *sol* del mismo grupo.

56. 3ª. Los dedos 3º y 2º, al levantarse para hacer el *sol* en los dos grupos, lo han de hacer con soltura y gran movimiento, sinque por eso, ni los otros que se estan quietos, ni la mano, se muevan.

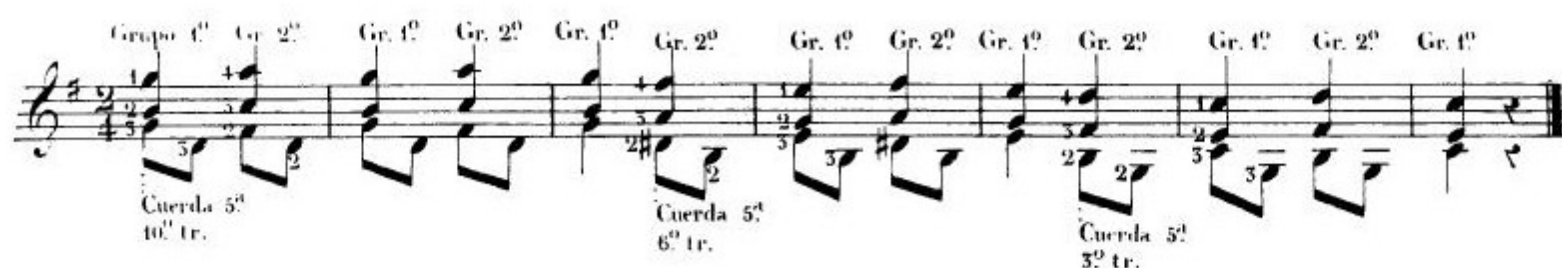
57. El egemplo 4º es el mismo pasage, egecutado de la misma manera en los trastes 8, 9 y 10 en las mismas cuerdas.

EGEMPLO 4º



58. El ejercicio n.º 2 es el mismo pasaje ejecutado en las mismas cuerdas, 1.ª en los trastes 8, 9 y 10, luego en los tr. 4, 5 y 6, y últimamente en los tr. 1, 2 y 3.

EGERCICIO 2.º



59. Parte del estudio de este ejercicio ha de ser el colocar á compas los dedos de la izquierda en el grupo N.º 2, cuando la mano muda de sitio.

En el ejercicio antecedente se ejecutan los dos grupos del ejemplo 5.º principiándolos en los tr. 8, 9 y 10. En el comp. 5.º se pasa á ejecutar el grupo N.º 2, y despues el del N.º 1, en los comp. 4, 5 y 6, y en el comp. 5.º se pasa á ejecutar el grupo N.º 2 y en seguida el del N.º 1, en los comp. 1, 2 y 3.

60. Despues de ejecutar cada grupo segun va dicho, el objeto de la práctica de este ejercicio es, que tocándole seguido, la mano *derecha* no se resienta de las mudanzas que hace la izquierda en él; que esta egecute con franqueza sus movimientos, y que no parezca que hay dureza ó rigidez en el brazo.

61. Creo que los dos ejercicios precedentes muy practicados con cuidado darán á entender al discípulo el principal objeto que se debe proponer en el ejercicio de cada mano.

LECCION 6.ª



M. D. Aprendido el modo de *pulsar* el comp. 1.º se sabe el de los demas de esta leccion.

62. Las dos notas una encima de otra *la do* del comp. 1.º, y las semejantes de los demas comp, se pulsan á un tiempo con los dedos pulgar é índice, de manera que despues de haberlas pulsado, queden los dedos formando una cruz hácia lo interior de la mano, uno encima de otro como se vé en la figura 2. lám. 2.ª (1)

63. M. I. El *si* del comp. 2.º se hará en la cuerda tercera. El *fa* grave del comp. 3.º es *fa* # que es un semitono mas alto que el natural; por tanto, se hará en la cuerda cuarta en el 4.º tr con el 4.º dedo. Se ha de procurar que alcance este á hacerlo sin mover el dedo 1.º del *do* que precede en el mismo comp, para lo cual conviene que la mano esté vuelta por la parte del dedo pequeño (lám. 2.ª fig. 1.ª)

En el comp. 12.º el mismo dedéo de la izquierda sirve para las tres figuras que bajan cada una un semitono.

64. Por regla general, los dedos de ambas manos han de estar siempre cerca de las cuerdas, pues es muy conveniente que aprovechen tiempo en sus movimientos.

(1) Este ventajoso modo de usar del dedo pulgar, y la idea de que él y el índice formen cruz, es debida al S.º Sr.

65. Al estudiar esta leccion, es necesario que cada mano obre en el sentido que la corresponde. La tendencia natural de ambas cuando se mueven á un tiempo, es de asemejarse en sus movimientos é intenciones; mas en la Guitarra cada una de ellas obra en un sentido casi opuesto. La derecha exige fuerza y energia en su pulsacion, y para ello necesita poner rígidos sus músculos, al paso que la izquierda ha de emplear la fuerza necesaria en la punta de los dedos para pisar y hacer que suene la cuerda, pero sin obligar al brazo á que esté rígido; al contrario, este se ha de mostrar flexible, y la fuerza ha de empezar (al parecer) desde la muñeca. Segun esto, pudiera muy bien decirse, que se han de educar las manos como si cada una perteneciese á una voluntad distinta.

LECCION 7.^a

66. Ya hemos visto (lec. 1.^a § 29), que la esencia de la escala consiste en el orden de sus intervalos, y tambien que se puede empezar desde cualquier nota (lec. id. observ. 3.^a). Vamos á hacer las tres secciones de la escala en dos cuerdas: harémos la 1.^a seccion en la cuerda *segunda*, y las otras dos en la *prima*. A la escala hecha en dos cuerdas, llamaremos *escala média*.

EGEMPLO 1.^o

NOTAS DE LA ESCALA . 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a 8.^a

CUERDAS Segunda Prima

DEDO DE LA IZQUIERDA . 2 . 4 . 1 . 2 . 4 . 1 . 5 . 4

OBSERVACIONES.

67. 1.^a La 1.^a seccion principia con el 2.^o dedo de la izquierda y continúa con el 4.^o en lugar del 1.^o y 3.^o
- 2.^a Entre la 2.^a y 3.^a notas hay un tono, que se hace al 4.^o tr. hácia *atras*, entre la cuerda segunda y la prima, ó al 4.^o tr. hácia *adelante*, entre la prima y la segunda.
- 3.^a M. D. Yo pulso esta escala como la escala *breve*, no pulsando la 2.^a nota, y de consiguiente pulsa el dedo *médio* la 3.^a nota en la prima.
68. Si la 1.^a nota es de mas valor que las demas, pulso esta escala *média* como la *breve* semejante (lec. 2.^a eg.^o 5.^o)

EGEMPLO 2.^o

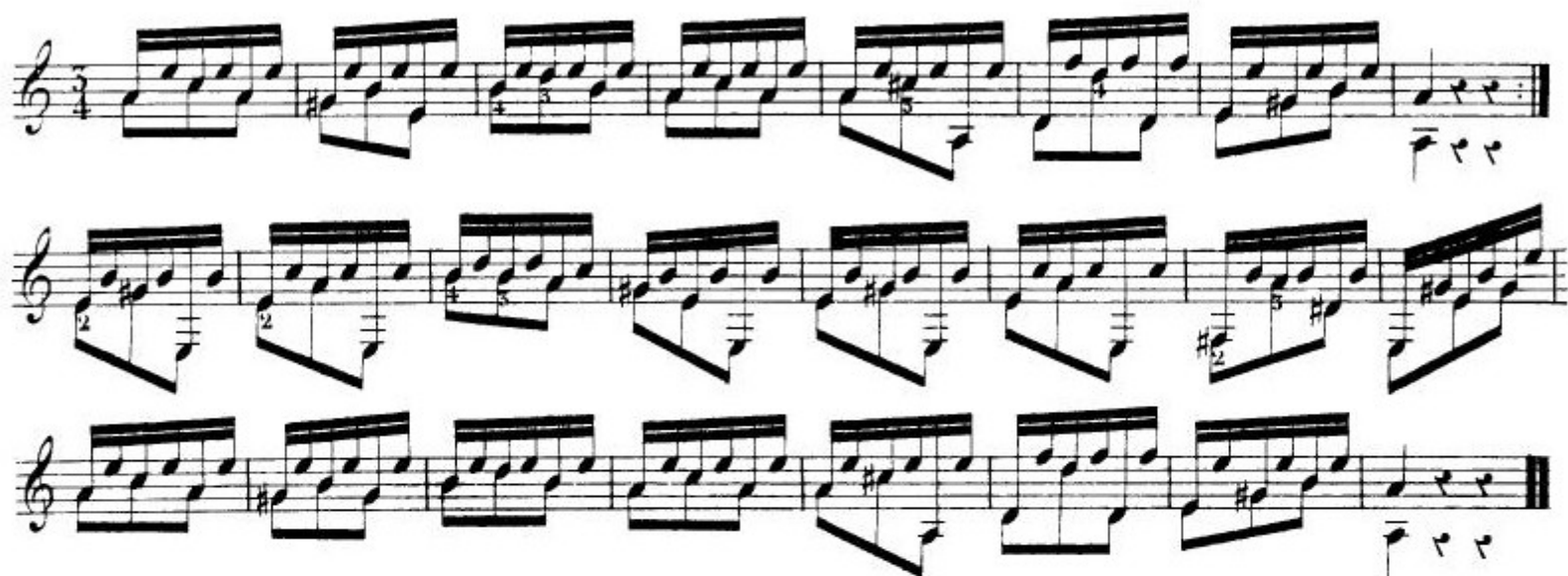
ind. ind. med. ind.

2 4 1 2 4 1 5 4

69. Esta escala *média* se puede repetir desde otra cualquier tónica en las mismas cuerdas

70. Para indicar estas *tres* escalas, usaré de las abreviaturas *est. brev. méd.* También pondré estas mismas abreviaturas sobre algunos pasajes, cuya ejecución deba ser análoga á las ideas que indican estas abreviaturas en las escalas.

LECCION 8ª



71. M. D. El dedo pulgar pulsa todas las corchas. Dóblese su última falange. No se ha de menear la mano solo sí, los dedos.

M. I. Cuídese de sacar bastante la muñeca especialmente en el comp. 15.

LECCION 9ª

72. *Intervalo* es, la diferencia que hay de un sonido á otro distinto, y en la pauta también es la diferencia que se halla entre dos puntos colocados en distintos grados. La escala tiene sus ocho puntos en grados inmediatos ó consecutivos, y todos los *intervalos* que hay entre ellos son de *segunda*. Los intervalos de *segunda* son *mayores* y *menores*: los de *tono*, son de *segunda mayor*, y los de *semitono*, son de *segunda menor*. Este último es el intervalo práctico mas pequeño que hay en la Música.

73. Si de los dos puntos que abraza el intervalo de *segunda mayor* en la pauta, dejamos quieto uno, v. g. el mas bajo, y subimos el otro un grado, el intervalo ha crecido un grado, y será por lo tanto de *tercera*. Lo mismo sucederá, si dejamos quieto el punto mas alto del mismo intervalo de *segunda mayor*, y bajamos el otro un grado, el intervalo habrá crecido un grado, y será ya un intervalo de *tercera*.

74. Así como hay intervalo de *segunda menor* y *mayor*, así hay también intervalo de *tercera menor* y *mayor*; de *cuarta menor* y *mayor*; de *quinta*, de *sesta*, y de *sétima mayores* y *menores*. Cada uno de ellos tiene un semitono mas que su inmediato anterior. ⁽¹⁾ Además, el *mayor* tiene un semitono mas que su semejante *menor*.

(1) La distancia que hay *en la voz* entre las dos entonaciones que forman el intervalo de 4ª mayor y de 3ª menor es la misma, pero en la pauta nó, porque la 1ª comprende 4 grados, y la 2ª comprende 5.

TABLA DE LOS INTERVALOS.

INTERVALOS.	Númº de Grados	Modificacion del intervalo	Valor en tono semi tono	
SEGUNDA	2	(MENOR (MAYOR	1	1
TERCERA	3	(MENOR (MAYOR	1 2	1
CUARTA	4	(MENOR (MAYOR	2 3	1

INTERVALOS	Númº de Grados	Modificacion del intervalo	Valor en tono semi tono	
QUINTA	5	(MENOR (MAYOR	2 3	2 1
SESTA	6	(MENOR (MAYOR	3 4	2 1
SÉTIMA	7	(MENOR (MAYOR	4 5	2 1
OCTAVA	8		5	2

75. Para distinguir el intervalo *menor* del *mayor* en la pauta, en general, se puede tener como regla la siguiente. Si la nota *grave* de un intervalo sube un semitono por medio de un sostenido $\sharp$, ó por un becuadro $\natural$ que quite un bemol b , el intervalo es *menor*; y *tambien* es menor, si la nota *agudo* baja un semitono por medio de un b . Si la nota *grave* baja un semitono por medio de un b , ó la aguda sube un semitono por medio de un $\sharp$ ó de un $\natural$, que quite un b , el intervalo es *mayor*. Apliquemos á la Guitarra esta doctrina.

76. Hagamos el intervalo de segunda mayor (un tono) que ya conocemos (lec. 2ª). Si adelantamos (hacia el puente) un tr. (un semitono), el dedo que hace la nota aguda, y dejamos el otro quieto, hemos agrandado el intervalo un semitono, y como el que teníamos formado era de *segunda mayor*, deberá ser ahora de *tercera menor* (un tono y un semitono). Si adelantamos aún el mismo dedo un tr, será una *tercera mayor* (dos tonos), y así irá creciendo á ser *cuarta menor*, *mayor*, etc. segun se vaya agrandando un semitono cada vez. Si volvemos á hacer el *mismo* intervalo de segunda mayor, y, dejando quieto el dedo que hace la nota aguda, vamos moviendo hacia atras (hacia la cejuela) por semitonos el otro, resultará por el mismo orden una *tercera menor*, luego una *mayor*, una *cuarta menor*, *mayor*, etc.

77. Este proceder es igual entre todas las cuerdas, ya se haga la segunda mayor al 4º tr. hacia *atras*, como entre las cuerdas *tercera* y *segunda* (lec. 2ª) ya se haga al 5º tr. hacia *atras*, como entre las cuerdas *segunda* y *prima* (lec. id.).

78. De aqui resulta: 1º, que entre las cuerdas *tercera* y *segunda*, se hace una *tercera menor* en dos tr. consecutivos pisando la nota aguda con el dedo 1º, y una *tercera mayor* pisando ambos dedos en un tr. 2º, que entre las cuerdas *segunda* y *prima*, se hace una *tercera menor* dejando un tr. en *hueco*, y la *tercera mayor* en dos tr. consecutivos (como la *tercera menor* en las cuerdas *tercera* y *segunda*), pisando en ambas con el primer dedo la nota aguda.

79. Las cuerdas *sesta*, *quinta*, *cuarta* y *tercera* al ayre estan templadas en cuartas, es decir, que entre cada *dos* de ellas *inmediatas* hay un intervalo de cuarta, y el mismo hay entre la *segunda* y *prima*; por lo cual, se ejecutan todos los intervalos de la misma manera entre unas que entre otras. Entre la *tercera* y la *segunda*, hay un intervalo de 3ª, y por eso es diferente el dedeo de la 3ª mayor y menor.

80. Se puede hacer un ejercicio que trae utilidad para la ejecución de las 3.^{as} y es, colocar un dedo v. g. en la cuerda segunda en el tr. 3.^o (re), y proponerse hacer una 3.^a menor ó mayor subiendo, esto es, colocando el otro dedo en la cuerda inmediata mas aguda en *fa* ó *fa* #. Colocando un dedo en el mismo *re*, tambien se puede proponer hacer una 3.^a menor ó mayor bajando, que deberá ser, colocando otro dedo en *si* ó *si* b en la cuerda inmediata mas baja.

ESCALA EN TERCERAS.

EGEMPLO.

TERCERAS - - - mayor. menor. menor. may. may. men. men. may.

NOTAS DE LA ESCALA. 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a 8.^a

OBSERVACIONES.

81. 1.^a Las notas bajas de todas las 3.^{as} son las notas de la escala, entre las cuales ya sabemos los intervalos que hay. (lec. 1.^a).

82. 2.^a El orden de las 3.^{as} es: una mayor, dos menores, dos mayores dos menores y una mayor.

83. 3.^a Al estudiar esta escala, se ha de aprender bien qué especie de 3.^a pertenece á cada nota.

84. 4.^a El orden de estas 3.^{as} es invariable, sea cual fuere la tónica.

85. M. I. Para facilitar la ejecución de esta escala, conviene hacer primeramente la escala *estensa* con solo el dedo 3.^o sobre la cuerda segunda: en seguida colocar el primer dedo, para aplicar la 3.^a correspondiente á cada nota de la escala: llegar á la 3.^a nota y no pasar de ella hasta haberse enterado bien de las anteriores: pasar luego á hacer las dos 3.^{as} siguientes sobre la 4.^a y 5.^a notas, uniendolas á las tres primeras, y concluir haciendo las tres restantes, *fijando particularmente* la atención en el dedo 3.^o

86. Teniendo presentes estas observaciones, se pueden ejecutar con el *mismo* dedéo escalas *es-tensas* en 3.^{as} en las cuerdas sexta y quinta; quinta y cuarta; cuarta y tercera desde cualquier tr. ó desde cualquier tónica.

87. M. D. En las cuerdas 6.^a y 5.^a; 5.^a y 4.^a; 4.^a y 3.^a se *pulsará* la escala en 3.^{as} con los dedos pulgar é índice; en las demás con el índice y medio.

LECCION 40.



88. M. I. Procúrese mantener quieto el dedo 1º en *do* (comp. 7º y 9º) mientras se ejecuta el *fa* ♯. El *si* sobreagudo (comp. 14), se hace en el 7º tr. de la prima, porque del *sol* agudo que conocemos (tr. 5º) á *la* hay un tono (5º tr), y de *la* á *si* hay otro tono (7º tr). Al ejecutar este *si*, regularmente se retira el brazo, y lo mismo sucede al hacer el comp. siguiente 15º: es necesario tratar de evitarlo, y tener cuidado de que el dedo pulgar no abandone el sitio que le corresponde detras en el mango.

M. D. El *mi*, semicorchea (comp. 1º), le pulsa el dedo *médio*, y el *pulgar* pulsa todas las notas bajas de las 3ªs. El *índice* pulsa la semicorchea de los comp. 3. 7. 9. 11 y 15 y el *médio* la nota siguiente.

89. Casi todas las 3ªs de los ocho 1ºs comp. se hacen en las cuerdas tercera y segunda: por tanto se ha de cuidar de separar poco los dedos de las cuerdas al pasar de una 3ª á otra.

MODO DE ESTUDIAR ESTA LECCION Y LAS SIGUIENTES.

Cada dos comp. comprenden una idea música: no se ha de pasar á estudiar la 2ª idea hasta saber bien la 1ª, esto es, no se ha de estudiar el 3º y 4º comp. hasta saber bien los dos primeros.

El *si* del primer grupo (comp. 1º), debe durar por el valor del *re*, *mi* que están sobre él: de consiguiente el 2º dedo permanece quieto. Lo mismo sucede en los comp. 3. 5. 7. 9. 11 y 15. En el comp. 13 la mínima *si* vale tanto como *re*, *sol* que estan sobre ella.

LECCION 41.



M. D. El *índice* pulsa la 1ª de las dos semicorcheas en los comp. 1. 3. 7. 9. 11. 15. y 15.

90. M. I. Comp. 1º El *si* del primer grupo vale tanto como *re re mi* que estan sobre él. Lo mismo sucede en los comp. 5. 9. 11 y 13.

91. Las dos notitas del comp. 3º se hacen, pulsando el *re* grave con la 1ª notita *la*; en seguida se dejan caer los dedos 3º y 4º de la izquierda en los trastes correspondientes á *si do*, cerca de la divisura inferior de cada uno, pero sin pulsar ninguna de estas dos notas. Al principio no se oyen estos sonidos.

mas con el tiempo, sí. La abreviatura *brev.*, que hay en este comp. 3.^o sobre *la fa* #, indica que el *fa* # se ha de ejecutar sin mover la mano. Para esto diremos: *fa* # es una 3.^a menor bajando de *la*; luego se hará al tercer tr. en la cuerda segunda, (lec. 9.^a §. 79).

LECCION 12.^a

EQUISONOS.

92. En las lecciones 1.^a 2.^a y 3.^a hemos hecho la escala de *do* en distintos parages del diapason de la Guitarra. En efecto, un mismo sonido se encuentra ó reproduce en distintas cuerdas. A estas diversas localidades de un mismo sonido, llamo *equisonos*.

93. Supongamos el *mi* agudo (prima al ayre). Esté *mi* se reproduce en la cuerda segunda en 5.^o tr: en la cuerda tercera en 9.^o y en cuerda cuarta en 14.^o Todas estas distintas localidades corresponden al *mi* agudo (que está en el 4.^o espacio de la pauta en llabe de *sol*).

94. El orden de los equisonos le determino desde la cejuela hácia el puente, y por eso llamo 1.^o equisono de *mi* agudo á la prima al ayre; 2.^o equisono de este mismo *mi*, llamo al de la cuerda segunda; 3.^o al de la tercera; 4.^o al de la cuarta. De consiguiente *fa* agudo (sobre la 5.^a linea de la pauta en llabe de *sol*), que es un semitono mas alto que el *mi*, tendrá su primer equis. en la prima en 1.^o tr; su 2.^o en la segunda en 6.^o tr; su 3.^o en la tercera en 10.^o tr, y su 4.^o en la cuarta en 15.^o tr. Vamos á deducir de aqui reglas generales.

95. Regla 1.^a Los equis. de los sonidos de la prima se encuentran en la segunda cinco trastes adelante (hácia el puente), no comprendido uno de los equis. A la inversa, los equis. de los sonidos de la cuerda segunda, se reproducen en la prima cinco tr. atrás (hácia la cejuela).

96. 2.^a Siendo iguales las relaciones que hay entre la prima y la segunda á las que hay entre la sexta y la quinta, la quinta y la cuarta, y esta y la tercera, se puede aplicar la regla anterior á cada dos de estas cuerdas. Asi, los equisonos de los sonidos de la tercera, se reproducen en la cuarta 5 tr. adelante; los de la cuarta en la quinta cinco tr. adelante; los de la quinta en la sexta cinco tr. adelante; y á la inversa los de la sexta en la quinta los de la quinta en la cuarta, y los de esta en la tercera cinco tr. atrás.

97. 3.^a Los equisonos de los sonidos de la segunda, se reproducen en la tercera, solo cuatro tr. adelante, y á la inversa los de la tercera en la segunda cuatro tr. atrás.

98. De estas reglas se deduce: 1.^o que los 2.^{os} equis. de los sonidos de la prima principian en la segunda cuerda desde el 5.^o tr: los 2.^{os} equis. de esta principian en la tercera al 4.^o tr, y los 2.^{os} equis. de las cuerdas tercera, cuarta y quinta principian en sus respectivas mas bajas al 5.^o tr. adelante. 2.^o Los equis. de un sonido toman su orden de 1.^o 2.^o 3.^o y 4.^o en proporcion de la distancia á que se hallan de la cejuela segun por menor se ve en la tabla siguiente.

99. En algunas ocasiones me valdré de un circulito y dentro un 1. 2. ó 3 para *de notar* los 1.^{os} 2.^{os} ó 3.^{os} equisonos de un sonido.

TABLA DE LOS EQUÍSONOS.

GRAVES.

AGUDOS.

SOBREAGUDOS.

		LA SI DO				RE MI FA				Sol La				Si Do Re				Mi Fa sol la si do re mi											
LOCALIDAD																													
de los																													
primeros equisónos.	Trastes	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.																			
	Cuerdas	5ª	4ª	3ª	2ª	Prima.																							
SEGUNDOS	Cuerdas	6ª	5ª	4ª	3ª	2ª																							
	Trastes	5. 6. 7. 8. 9.	5. 6. 7. 8. 9.	5. 6. 7. 8.	4. 5. 6. 7. 8.	5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.																							
TERCEROS	Cuerdas		6ª	5ª	4ª	3ª																							
	Trastes		10. 11. 12. 13. 14.	10. 11. 12. 13.	9. 10. 11. 12. 13.	9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.																							
CUARTOS	Cuerdas			6ª	5ª	4ª																							
	Trastes			15. 16. 17.	14. 15. 16. 17.	14. 15. 16. 17.																							

Los cinco primeros sonidos de la sexta y los cinco últimos de la prima no están en esta tabla, por que no tienen equisónos en la Guitarra de seis ordenes y de diez y siete trastes.

LECCION 13.

100. El conocimiento de los equis. y la formacion de intervalos *subiendo* y *bajando*, facilitan la lectura y egecucion de la música de Guitarra. Ademas, es necesario poner la atencion en dos cosas: 1.^a mantener quietos y firmes los dedos de la mano izquierda mientras lo exija el esacto valor de las notas de los *acordes*: (1) 2.^a observar el giro de las notas de un acorde respecto del que sigue, para hacer un buen dedeo que evite movimientos inútiles de la mano; v. g. en el comp. 9.^o del periodo siguiente, hay el acorde *la do # mi*, y en el siguiente 10.^o, hay el acorde *sol # re mi*. Despues de observar, que *la do #* (comp. 9.^o), debe durar todo el comp, diremos: *sol #* (comp. 10.^o), es un semitono mas bajo que *la* (comp. 9.^o); luego se bajará un tr: *re* (comp. 10.^o), es un semitono mas alto que *do #* (comp. 9.^o); luego se subirá un tr. Para egecutar el acorde *mi re mi* (comp. 11.^o), diremos; *mi* grave (comp. 11.^o) es una 3.^a mayor bajando desde *sol #* (comp. 10.^o); luego este *mi* se hará en la cuerda inmediata mas grave, un tr. adelante, como se forman las 3.^{as} mayores en estas cuerdas (lec. 9.^a)

101. Por regla general no se han de mover los dedos de un acorde hasta despues de haber examinado el giro de todas sus notas en el acorde siguiente, y al moverse, han de ser ellos solos, no la mano.



LECTURA.

Comp. 1.^o Este periodo está escrito en el tono de *ré* de quien *fa #* es la 3.^a nota: sobre esta hay una 3.^a que será *menor* (lec. 9.^a) El *re* agudo es una 3.^a mayor *bajando* de *fa #*; luego se hará en la cuerda tercera y en un mismo tr. (lec. 9.^a)

C. 3.^o *mi* es 2.^a nota de *re* (tónica); luego su 3.^a será *menor*. El *do* es una 3.^a menor *bajando* de *mi*; luego se hará en la cuerda tercera en tr. consecutivo. (lec. 9.^a)

C. 6.^o *sol* es 4.^a nota de *re* y su 3.^a mayor.

C. 7.^o *la* agudo se hace en su 2.^o equis.

C. 8.^o *re* sobreagudo es un semit. mas alto que *do #* anterior; *fa #* un semit.^o mas bajo que *sol* anterior.

C. 9.^o *la do #* es una 3.^a mayor en 2.^{os} equis. El *mi* se hace al ayre: *fa #* en 2.^o equis.

102 C. 14.^o Debiendose sostener *do* por valor de dos tiempos, es necesario hacer la 3.^a mayor *re fa #* en 2.^{os} equis. con solo el dedo 1.^o poniendole tendido sobre las cuerdas, paralelo á las divisiones de los tr, de manera que pise él solo las cuerdas tercera y segunda en que se hace la 3.^a *re fa #*; y ademas pise tambien la prima para hacer sonar el *si*. Esta postura del dedo índice, pisando varias cuerdas en un mismo tr. se llama *ceja*.

(1) *Acorde* se llama la reunion de dos ó mas intervalos. En la leccion 25. hablaré de ellos con alguna detencion.

M. D. El *si'* semicorchea (comp. 1.^o), se pulsa con el índice, y lo mismo todas las semicorcheas de los demas comp, segun lo establecido en las lecciones 10.^a y 11.^a El *re* agudo (comp. 1.^o), y el *do* agudo, (comp. 3.^o), con el dedo pulgar.

103. Al pulsar los acordes de tres cuerdas es necesario poner un *particular* cuidado en que el dedo índice haga oír bien la cuerda que pulsa.

104. Si reparamos en la práctica que hemos dado hasta ahora al dedo *medio*, observaremos, que no hace mas que ayudar al índice cuando se han de egecutar con brevedad dos notas seguidas.

LECCION 14.^a



M. I. Comp. 5.^o *do* deberá ser 2.^o equis. para que dure todo el comp. El signo — que hay entre los dos *la la* indica que se ha de prolongar el sonido del *la* 1.^o por el valor del 2.^o *la* sin pulsar este. Lo mismo se entiende de *sol sol* (comp. 7.). Hay que distinguir este ligado de dos notas de un mismo grado del ligado de dos notas de grados diferentes.

C. 9. El *fa* # en su 2.^o equis.

C. 11. *fa* # y *do* en sus 2.^{os} equisónos para evitar el movimiento de la mano si los hiciera en 1.^{os}

105. C. 12.^o Para egecutar las 4 notitas de este comp., se colocan á un tiempo los dedos 4.^o 2.^o y 1.^o que han de egecutar *la sol fa* #: la derecha pulsa el *la*, y en seguida los dedos 4.^o y 2.^o, uno despues de otro, hacen un esfuerzo hácia abajo para hacer sonar la cuerda, de cuyos dos movimientos seguidos resultará sonar el *sol* y el *fa* #. Aunque al principio no se dejen percibir estos sonidos con claridad, no obstante se ha de continuar egecutandolos, colocando bien los dedos cerca de las divisiones inferiores de los tr. La práctica, y no la escesiva fuerza, hace que se lleguen á oír distintamente.

C. 14. *mi'* en 2.^o equis. Comp. 15. El ligado *sol fa* # se egecuta segun lo explicado en el comp. 12.

M. D. Al egecutar los comp. 5. 6 y 7 téngase presente lo dicho en las lec. 10.^a y 11.^a

106. Ahora se puede empezar á combinar con las lecciones siguientes el estudio de los 24 primeros egercicios. La manera de hacerlo queda á la prudencia del maestro. De todos modos, se ha de estudiar cada uno con el cuidado que exija el objeto que indica, y baste el nombre que tienen para conocer que su utilidad pende de la mas ó menos práctica que se les dé. Juzgo conveniente no empezar el estudio de los 12 egercicios de la mano izquierda hasta que estén medianamente sabidos los seis primeros de la mano derecha. A esta se debe dirigir la 1.^a atencion, y así la otra aprovechará mas en su educacion, porque entonces se podrá aplicar mas particularmente la atencion á ella.

LECCION 15.

TRÉMULO.

107. Llamo *trémulo* á un movimiento oscilatorio que hace cualquier dedo de la mano izquierda pisando una cuerda despues de pulsada por la derecha. El *trémulo* es el efecto de la presion del dedo sobre la cuerda con intencion de prolongar el sonido, moviendo al intento el dedo de un lado á otro (y aun interesando algo la mano), pero sin mover la yema. El *trémulo*, bien egecutado, da buenos resultados. Al estudiarle conviene no mover el dedo con demasiada frecuencia, sino despacio, de manera que haya intencion en cada movimiento. Asi es como se dispone de la fuerza con aprovechamiento. La práctica hacé que se lleguen á egecutar las oscilaciones con brevedad y bien. Las notas de mucho valor son las mas á proposito para hacer el trémulo.

108. El periodo que sigue se ha de egecutar todo en la cuerda cuarta; de consiguiente casi todo él es en 2.^{as} y 3.^{as} equis. Al leerle se pondrá cuidado en los intervalos que hay de una nota á otra (lec. 9.^a): ademas se tendran presentes los $\flat$ de la llave, y se observará el *dedéo* que indican los números.



En cada minima y en las semínimas se ha de hacer el trémulo.

109. M. I. El signo / del comp. 6 es un ligado hecho de *fa* á *mi* $\flat$ con un mismo dedo, sin desamparar la cuerda, y haciendo desde el *fa* una especie de alínco para llegar al *mi* $\flat$, en cuyo punto debe estar ya fijada la vista de antemano. Se hace este movimiento que llamo *atrastre* con mas ó menos ligereza: de todos modos se ha de egecutar no interesando el brazo, sino solo el *antebrazo*.

110. Se colocarán los dedos sobre la cuerda paralelos á las divisiones de los tr, y su última falange caerá perpendicularmente. En esto pende en gran parte la fuerza que se emplea en el trémulo.

M. D. El dedo pulgar pulsa toda la leccion.

(1) La mayor ó menor presteza conque se egecuta un periodo de música se llama *movimiento*. El compositor denota cual ha de ser este, poniendo al principio del periodo una de las palabras siguientes.

Largo, movimiento muy lento.

Larghetto, un poco menos lento.

Adagio, á un paso moderado.

Andante, algo menos moderado.

Allegro, movimiento algo vivo.

Allegretto, un poco menos vivo.

Presto, deprisa.

Prestissimo, muy deprisa.

Hay un instrumento llamado *metróno* que con las oscilaciones de su péndola sirve de regulador del movimiento.

LECCION 16.

Allegro.

LECTURA.

M. I. Comp. 2.^o La 3.^a *sol sí* se repite en el comp. 4.^o; sin embargo no se ejecuta en unos mismos equis. á causa de la diferencia que hay en su valor.

Comp. 7.^o Haciendo el *do fa #* en 2.^{os} equis, se economiza la mitad del movimiento que la mano izquierda ejecutaría si se hiciese en 1.^{os} C. 9.^o La 3.^a *fa # la* esta sobre *la #*, 7.^a nota de la tónica *sol*; luego es 3.^a menor. (lec. 9.^a). C. 10.^o La 3.^a *sol sí* está sobre la tónica *sol* (3.^a mayor). C. 11.^o Las tres 3.^{as} estan sobre *sí, la, sol*, 3.^a 2.^a y 1.^a notas del tono de *sol*; luego seran 3.^a menor, 3.^a menor y 3.^a mayor. C. 24.^o La 3.^a *do mí* en 3.^{os} equis. Comp. 25.^o *sol sí* deberá hacerse en 2.^{os} equis., y habrán de sostenerse mientras se ejecutan *re do # re*. Lo mismo sucede en los comp. 26. 27. 28. 29 y 30. Téngase presente lo dicho en la leccion 12.^a para pasar de un acorde á otro C. 28.^o Uno de los dos *sol* en 2.^{os} equis. C. 35.^o 36.^o El *sol* grave se hace con el dedo 1.^o Para ejecutar los acordes de los comp. 35. 36. 37. 39 y 40 observese lo dicho en la leccion 13.^a

M. D. Comp. 3.^o Los *la* con el dedo pulgar. En el comp. 26.^o se agrega el 4.^o dedo. Desde el comp. 27.^o pulsa el pulgar la parte del bajo.

111. El arco que se vé sobre el *do* (comp. 18.^o), se llama *calderon*, é indica que el ejecutante se puede parar allí mas tiempo que el valor del comp. v.g. por valor de comp. y medio, pasando en seguida á ejecutar el comp. siguiente.

112. En las frases músicas domina generalmente alguna *melodía* ó canto. Si las notas de esta melodía tienen el giro de subir, como en los comp. 9 y 10, se principia *piano* (p) se sigue *crescendo* (cres.), y se concluye *forte* (f). Si tienen el giro de bajar, como en los compases 11 y 12, se principia *f*, se sigue

minuendo, (min) y se concluye *p*. En el periodo de musica anterior se halla anotado este giro en los comp. 9. 10. 11. y 12, y tambien se anotará en otras partes.

113. La duracion de una melodía es á veces de un comp, á veces de dos y otras vece de mas. Este signo $\prec$ puesto encima ó debajo de algunas notas equivale á *p. cres. f.* y este otro $\succ$, vale tanto como *f. min. p.* Cuando están unidos representan los dos ideas (comp. 23 y 24).

114. Lo que se acaba de decir no altera la práctica de las reglas ú observaciones anteriores acerca del modo de egecutar las ideas.

LECCION 17.

115. Si se egecutan los periodos de música de las lecciones antecedentes á compas, con claridad, exactitud y buen tono, no dejarán de agradar, pero causarán mayor efecto si se les dá algun colorido. Este depende principalmente de la mano derecha, que graduando la fuerza que sus dedos emplean en pulsar las cuerdas, esfuerza ó disminuye la intensidad de los sonidos segun conviene, de lo cual resulta el claro y obscuro que hace distinguir las ideas y las frases unas de otras, y dá una cierta animacion a lo que se toca.

116. Esta fuerza no es la que emplearia uno, que tomando por 1.^a vez la Guitarra en las manos, quisiese hacer sonar mucho las cuerdas: es el resultado de la práctica de los principios establecidos para el uso de los dedos de la mano derecha. Esto supuesto indicaré algunas observaciones para dar cierto sentido á un periodo de música.

117. Observ.^{on} 1.^a En un comp. hay dos, tres ó cuatro tiempos. Si el comp. es de dos tiempos, se dice que el 1.^o es *fuerte* y el 2.^o *débil* esto es, que en el caso de no haber mas que una figura en cada tiempo, se ha de hacer oír mas la del 1.^o que la del 2.^o (egemplo sig^{te} letra A).

118. Por una razon análoga, si en un tiempo hubiese dos figuras (egemp. sig^{te} let. B), se hará oír mas la 1.^a que la 2.^a, porque se supone tambien que un tiempo está dividido en dos partes iguales, la 1.^a *fuerte* y la 2.^a *débil*. Cada una de estas partes se puede dividir tambien en dos mitades, la 1.^a *fuerte* y la 2.^a *débil* (egemp. C). De todos modos se han de hacer oír mas las notas que caen en el tiempo *fuerte* ó en la *parte fuerte* del tiempo.

119. En el comp. de tres tiempos, el 1.^o es *fuerte* y los otros dos *débiles* (egemp. D). En el de 4 tiempos, el 1.^o y 3.^o son *fuertes* el 2.^o y 4.^o *débiles*. Sea el comp. que quiera, se puede aplicar á cada tiempo la division que se acaba de explicar.

The image contains four musical examples labeled A, B, C, and D, each on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

- Example A:** A 2/4 time signature. It shows two measures. The first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. The second measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. Above the staff, the notes are labeled: "tiempo fuerte." above the first G, "t^{po}. déb." above the first E, "t^{po}. f." above the second G, and "tp. déb." above the second E. Below the staff, the notes are labeled: "parte f." under the first G, "pte. déb." under the first E, "pte. f." under the second G, and "pte. déb." under the second E.
- Example B:** A 2/4 time signature. It shows two measures. The first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. The second measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. Above the staff, the notes are labeled: "t^{po}. f." above the first G, "t^{po}. déb." above the first E, "t^{po}. f." above the second G, and "t^{po}. déb." above the second E. Below the staff, the notes are labeled: "parte f." under the first G, "pte. déb." under the first E, "pte. f." under the second G, and "pte. déb." under the second E.
- Example C:** A 2/4 time signature. It shows two measures. The first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. The second measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. Above the staff, the notes are labeled: "pte. f." above the first G, "pte. déb." above the first E, "t^{po}. f." above the second G, and "t^{po}. déb." above the second E. Below the staff, the notes are labeled: "pte. f." under the first G, "pte. déb." under the first E, "pte. f." under the second G, and "pte. déb." under the second E.
- Example D:** A 3/4 time signature. It shows three measures. The first measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. The second measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. The third measure has a quarter note on G4 and a quarter note on E4. Above the staff, the notes are labeled: "t^{po}. f." above the first G, "tp. déb. id." above the first E, "t^{po}. f." above the second G, "tp. déb. id." above the second E, "tp. f." above the third G, and "tp. déb. id." above the third E. Below the staff, the notes are labeled: "pte. f." under the first G, "pte. déb." under the first E, "pte. f." under the second G, "pte. déb." under the second E, "pte. f." under the third G, and "pte. déb." under the third E.

Comp. 9^o 10^o y 11^o. Se hacen los ligados de la misma manera que sus semejantes de los comp. 1^o 2^o y 5^o.

Comp. 22^o 23^o y 24^o. Estos ligados se hacen con dos dedos.

M. D. El pulgar pulsa las notas del bajo aun en la cuerda tercera.

LECCION 19^a

Andante.

LECTURA.

Comp. 5^o. Pisado el *si* con el dedo 1^o, se le vá dejando caer en *ceja* (lec. 13^a) para hacer el *la* siguiente.

6^o. La apoyatura *si mi* se hace pulsando el *si* y corriendo el dedo por la cuerda hasta *mi*.

10^o. La escala de este comp. se hace *estensa*.

16^o. La abreviatura *est.* indica que se hace el *la re* en la misma cuerda.

17^o. La apoyatura *la re* no puede menos de hacerse en una cuerda como toda apoyatura.

19^o. Todos los ligados se hacen con el dedo 1^o.

LECCION 20^a

122. El intervalo de 8^a consta de ocho grados consecutivos, v. g., *do grave* y *do agudo*; *re agudo* y *re sobreagudo*. Una misma 8^a se egecuta en la Guitarra con diferentes dedeos segun las cuerdas en que se hace. Supongamos *la* agudo (prima en 1^o tr.), y *fa* grave (cuarta en 3^o). Esta 8^a se egecuta segun se vé en el egeemplo siguiente let. A. Si trasladamos el *la* agudo á su 2^o equis. (cuerda segunda 6^o tr.), dejando el *fa* grave, resultará la misma 8^a con el dedeo let. B. Si trasladamos áhora el *fa* grave á su 2^o equis. (cuerda quinta 8^o tr.), y dejamos el *la* agudo en donde estaba en su 2^o equis. resultará la misma 8^a con el dedeo let. C. Si despues trasladamos el *la* agudo á su 5^o equis. (cuerda tercera 10^o tr.), dejando el *fa* grave en donde estaba, tendrémós la misma 8^a con el dedeo let. D. y si aun trasladamos el *fa* grave á su 3^o equis. (cuerda sexta 13^o tr.), y dejamos el *la* agudo en su 5^o equis. resultará la misma 8^a con el dedeo let. E.

EGEMPLO.

123. Por este ejemplo se vé, que hay varios dedeos para egecutar una misma 8.^a, pero dos son absolutamente diferentes: uno, haciendo la nota aguda con el dedo 1.^o (letras A. C. E.), y otro, haciendo con el mismo primer dedo la nota grave (letras B. D.). De estos dos modos se egecutan todas las 8.^{as} en la Guitarra, aunque sea en las cuerdas tercera y prima, (letra E. ejemplo id.).

124. Como la 8.^a consta de dos sonidos semejantes, se pueden hacer escalas en 8.^{as} al tenor de como se hizo la *estensa* (lec. 1.^a); no hay mas que cuidar de colocar bien los dedos, guardando las dos voces los intervalos de la escala.

125. Al tenor del egercicio que se hizo en la leccion 9.^a para las 3.^{as} may.^s y men.^s será conveniente hacer otro semejante para conocer bien la egecucion de las 8.^{as}, y aun en estas hay la ventaja de no haber mas que dos dedeos diferentes como acabamos de ver; ó suponemos el dedo 1.^o colocado en la nota aguda ó en la grave de la 8.^a; si le suponemos en la aguda, la 8.^a que se busque será con la nota grave, y se encuentra dejando *dos cuerdas en hueco* (ejemplo anterior, letras A. C. E.). Si suponemos el dedo 1.^o en la nota grave, la 8.^a que se busque será con la nota aguda, y se en contrará en la cuerda *alterna*. (Eg.^o id, letras B. D. E.).

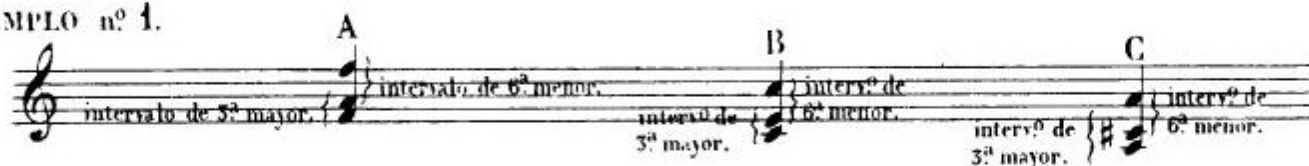
EGERCICIO.



LECCION 24.^a

126. Si dividimos un intervalo de 8.^a en dos intervalos parciales, v. g. *fa la fa; do mi do; la do ♯ la* (ejemplo siguiente n.^o 1.^o), resultará un intervalo de 3.^a mayor y otro de 6.^a menor (i)

EGEMPLO n.^o 1.



127. Del ejemplo anterior resulta:

1.^o Que las 6.^{as} se hacen en dos cuerdas *alternas*, (dejando una en hueco).

2.^o Que las 6.^{as} menores en las cuerdas tercera y prima, (Eg.^o ant.^{or} letra A) y en la cuarta y segunda (eg.^o ant.^{or} letra B), se hacen en dos tr. consecutivos; y las mismas se hacen en dos tr. *alternos* en las cuerdas quinta y tercera (letra C). De este último modo se egecutan tambien en las cuerdas sexta y cuarta.

(i) De cualquier manera que se divida la octava en dos intervalos, sea de 3.^a y 6.^a; sea de 4.^a y 5.^a; sea de 2.^a y 7.^a; el 1.^o es *mayor* y el 2.^o *menor*, ó á la inversa, el 1.^o es *menor* y el 2.^o *mayor*. Tambien se puede dividir en dos intervalos, de los cuales uno sea mas pequeño que el menor (diminuto); y otro mas grande que el mayor (supérfluo).

3.^o Así como en las 3.^{as}, la nota *grave* es la nota de la escala, á la cual se añade la 5.^a *subiendo*, así en las 6.^{as}, la nota de la escala es la aguda, á la cual se añade la 6.^a *bajando*.

4.^o Aprendido el modo de hacer 6.^{as} *menores*, podemos inferir como se ejecutan las *mayores*, á saber, *subiendo* la nota aguda, ó *bajando* la grave un semitono (lec. 9.^a): de ambas maneras resulta, que las 6.^{as} mayores, en las cuerdas tercera y prima, y en la cuarta y segunda, se hacen en un mismo tr. (eg.^o sig.^{te} letra A), y en las cuerdas quinta y tercera, y en la sexta y cuarta en dos tr. consecutivos (letra B).

EjemPlo 2.^o



LECCION 22.^a

128. En la lección anterior (egemp. 1.^o), hemos visto que la nota aguda en las 6.^{as} es la nota de la escala, y que esta 6.^a es *menor* siendo la 3.^a de su *inversion mayor* (1) Hagamos una escala en 6.^{as} (inversion de las 3.^{as} de la misma escala), y el orden de las 6.^{as} será



TERCERAS.

129. En el ejemplo anterior vemos, que el orden de los intervalos de la escala en 6.^{as} es *inverso* del de la escala en 3.^{as}. El orden de las 6.^{as} es una *menor*, dos *mayores*, dos *menores*, dos *mayores*, y una *menor*.



TERCERAS.

Las escalas de los dos ejemplos que preceden, comprenden los diferentes dedeos de las 6.^{as} mayores y menores en todas las cuerdas.

130. Un ejercicio semejante al que se hizo en las 3.^{as} conviene hacer en las 6.^{as} para acostumbrarse á buscarlas *subiendo* y *bajando* en todas las cuerdas alternas. La práctica de los intervalos de 3.^a, 6.^a y 8.^a facilitan mucho la lectura y ejecución de los acordes.

(1) La *inversion* de la 6.^a es la 3.^a la de la 4.^a es la 5.^a la de la 5.^a la 4.^a de la 3.^a es inversion la 6.^a de la 2.^a la 7.^a de manera que entre el intervalo y su inversion componen el núm.^o de 9.

LECCION 23ª

Allegro.



LECTURA.

El periodo está escrito en el tono de *mi* mayor.

Comp. 1º El orden de las 6.^{as} sobre las notas *mi*, *fa*, *sol*, *la*, tónica, 2.^a, 3.^a y 4.^a es, menor, dos mayores y menor.

Comp. 9º Las dos notas de la escala, que anteceden á este comp. son *re* y *mi* esto es, 7.^a y tónica; luego la 6.^a de la 7.^a nota será mayor (lec. 24ª), y se ejecuta en un mismo tr. en las cuerdas cuarta y segunda (lec. 14).

Comp. 13º *si* es la 5.^a nota de la tónica *mi* y por tanto debería ser su 6.^a menor; pero el $\sharp$ que quita el $\sharp$ de *re* aumenta el intervalo (lec. 9ª), y la 6.^a es mayor.

Comp. 17º y 18º Las dos partes que siguen están en el tono de *la*; luego será menor la 6.^a *do* y *la* (comp. 17º) y mayor la 6.^a *si* y *re* (comp. 18º), por estar la 1.^a sobre la tónica, y la otra sobre la 2.^a nota.

Comp. 19º Para ejecutar este comp. se dirá así: *mi* grave, es un tono mas alto que *re* (comp. 18º), luego se hará dos tr. adelante: *re* agudo, es uno 3.^o menor *subiendo* de *si* (comp. 18º), que son 3 semitonos; luego se hará en la misma cuerda tercera, subiendo 4 trastes.

Comp. 26º 28º El grupo de cuatro *mi* se pulsa con los dedos pulgar é índice en este orden: el *mi* 1º con el pulgar, el 2º con el índice, y los otros dos con el pulgar.

LECCION 24ª

MODOS.

451. *Modo* en Música, es un determinado orden de los intervalos de la escala. En la que conocemos hasta ahora, este orden constituye lo que se llama *modo mayor* porque el intervalo de 3.^a que hay desde la tónica á la 3.^a nota, es *mayor*. En efecto, desde la tónica á la 2.^a nota hay un tono, y de la 2.^a nota á la 3.^a hay otro tono, que son los dos tonos de que consta una 3.^a mayor (lec. 9ª).

452. Desde la misma tónica puede empezar otro orden de intervalos que es el siguiente.

EJEMPLO 1º



133 Este orden constituye el *modo menor*, porque la primer 3ª desde la tónica (do mi b), es *menor*, (un tono y un semitono). Estos dos *modos* se aplican á cualquier tónica.

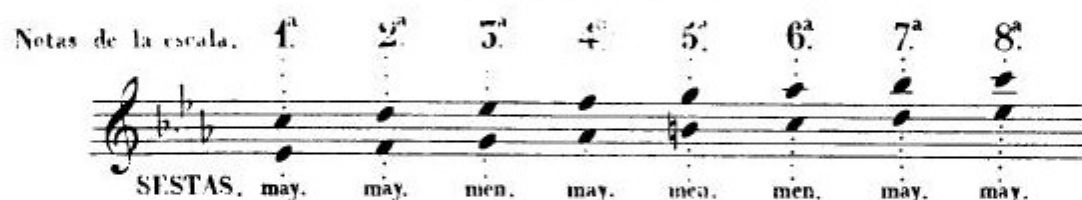
134 La diferencia que hay entre los dos *modos*, hace que el orden de las 3ªs de la escala *modo menor* no sea el mismo que en el modo mayor.

EJEMPLO 2º



135 De consiguiente, la inversion de esta escala de 3ªs producirá una escala en 6ª, que tambien será diferente de la del modo mayor.

EJEMPLO 3º



136 Cuando un periodo está escrito en modo *menor* lo mas espedito para leer las 3ªs y 6ªs, y en especial estas, es tratar de conocer á primera vista la calidad de ellas por la signatura, esto es, por los b, ó # que tienen las notas, sirviendose al intento de las reglas dadas en la leccion 9ª, y teniendo siempre presentes los accidentes de la llave. Con este objeto es buen ejercicio repasar las dos escalas precedentes en 3ªs y 6ªs.

EJERCICIO.



LECTURA.

El período anterior está escrito en *la menor*. Comp. 1º y 5º: las tres 3ªs están sobre *la, si, do*, tónica, 2ª y 3ª notas; luego serán, 3ª *menor, menor, y mayor*, (escala ant. en 3ªs). Comp. 10º las tres 6ªs están sobre *sol # la, si*, 7ª tónica, y 2ª notas; luego serán, 6ª *mayor, mayor, y menor* (esc. ant. en 6ªs).

LECCION 25.

Lectura de acordes en la música de Guitarra y ejecución de ellos.

137. En la lección 13.^a se dijo que *acorde* era la reunión de dos ó mas intervalos. Los *acordes* se leen principiando desde la nota mas baja, y se prosigue leyendo las notas de que constan por el orden en que estan *subiendo*. Un acorde de dos 3.^{as} v. g. *re fa # la* (ejemplo sig.^{te} A n.^o 1.^o) se dice en lenguaje músico, que es un acorde de 3.^a *mayor* y 5.^a porque desde la nota mas baja *re* á su inmediata *fa #* hay una 3.^a mayor, y desde el mismo *re* á la otra nota *la*, hay una 5.^a mayor, y no se dice acorde de 3.^a mayor y 3.^a menor. El acorde n.^o 2. (eg.^o A) se lee así: acorde de 3.^a 5.^a y 8.^a de modo que todos los intervalos se cuentan desde la nota mas baja. (Ejemp: sig. let. A).

138. Para ejecutarlos en la Guitarra se leen generalmente al revés, esto es, se busca primeramente la nota mas aguda, y en seguida su inmediata baja; luego la siguiente mas baja y así hasta la mas grave. Hay un medio que facilita esta lectura. En todo acorde hay, ó un intervalo de 3.^a, ó de 6.^a ó de 8.^a. Así, pues, conocida la formación de estos tres intervalos mayores y menores, bajando y subiendo (lecciones 9.^a 20.^a 24.^a), hay mucho adelantado para leer acordes, y solo resta agregar el cuidado del giro de las notas de uno á otro. Supongamos el acorde *mi sol do #* (Ejemp: sig. let. B n.^o 1.).

139. Este acorde es de 3.^a *menor* y 6.^a *mayor*. Para ejecutarle diremos: *mi do #*, es una 6.^a mayor (lec. 9.^a). Se principiará por buscar la nota mas aguda de él, *do #*, que es la prima en 9.^o tr., y despues haber conocido que este *do #* forma con el *mi* una 6.^a mayor bajando, colóco otro dedo en la cuerda tercera en el mismo tr., que es como se forma una 6.^a mayor en estas dos cuerdas (lec. 24.^a), y este es el *mi*: de este *mi* á *sol* hay una 3.^a menor bajando, que en las cuerdas tercera y segunda se hace en dos tr. consecutivos (lec. 9.^a).

140. El acorde n.^o 2 (ejemplo id) se compone de una 3.^a *mayor* y una 8.^a. Si estubiese aislado, buscaríamos la nota mas aguda *re*; en seguida haríamos su 8.^a baja *re* en la cuerda alterna (lec. 20.^a) y luego buscaríamos la 3.^a mayor *re fa #* (en un mismo tr.). Pero podemos leerle diciendo: de *do #* (n.^o 1) á *re* (n.^o 2), hay un semitono: de *mi* (n.^o 1) á *re* (n.^o 2), hay un tono, de *sol* (n.^o 1) á *fa #* (n.^o 2), hay un semitono.

141. Si al acorde n.^o 1. (ejemp. id. let. B) se añade otra nota en lo grave, v. g. *la* (let. C. n.^o 1), despues de buscadas las tres notas por el orden indicado, buscaremos bajando la mas grave. *la* y diremos: *mi la* es un intervalo de 5.^a mayor; de 5.^a porque comprende cinco grados: *mayor*, porque consta de tres tonos y un semitono (lec. 9.^a): este *la* se deberá hacer en la cuerda cuarta. Para buscar este intervalo en la Guitarra procederemos de la manera siguiente: haremos desde este *la* el intervalo de 3.^a mayor, que conocemos, y en seguida le iremos haciendo crecer por semitonos diciendo, *la do #*, 3.^a mayor: *la re* 4.^a menor: *la re #*, 4.^a mayor ó *la mi b*, 5.^a menor: *la mi* 5.^a mayor, y este es el intervalo que deseamos. (Ej. id. let. C)

142. Para ejecutar el acorde n.^o 2. *si re fa re* (let. C) buscaremos leyendo el giro de cada una de las notas del acorde n.^o 1. sobre este 2.^o, y resultará que hay que poner el dedo índice de la izquierda en *ceja* para ejecutar la 3.^a menor *re fa #*.

143. Unos mismos acordes se pueden presentar bajo diferentes formas en su ejecución, pero el modo de buscarlos es el que acabamos de indicar. Se pueden pulsar sus notas una después de otra, (ej.^o id let D). Así ejecutados se llaman *arpeggio*.



144. También se presentan bajo la forma de los tres números siguientes.



145. El modo de buscar los acordes del ejemplo anterior es el ya indicado, y además se ha de atender á la duración de las notas de cada parte.

LECCION 26.

Andante.





LECTURA.

Comp. 3.^o La 1.^a notita se pulsa con la 3.^a *dó mí*. Comp. 13.^o dése su justo valor al *lá*.
M. D. Comp. 9. Los *mi* del bajo con el pulgar. Comp. 17: el *la* agudo de la 3.^a *la do #* le pulsa el pulgar, y la también las notas bajas de las partes intermedias en los comp. siguientes.

LECCION 27.



LECTURA.

Comp. 1.^o en tres cuerdas. Comp. 5.^o en tres cuerdas. Comp. 9.^o en dos cuerdas. C. 13.^o en tres cuerdas. C. 14.^o en tres cuerdas. C. 20.^o 24.^o y 22.^o en dos cuerdas. C. 24.^o en dos cuerdas. C. 28.^o en dos cuerdas bajando la escala *média* con el mismo dedéo que al subir.

LECCION 28.

ARMÓNICOS.

146. Los sonidos armónicos (entendidos comunmente por flauteados) se hacen en la Guitarra *pulsando* una cuerda y colocando un dedo de la mano izquierda como para *pisarla*, no en un traste, sino sobre una

de las *divisiones* 12, 7 y 5 (de ellos), procurando no apretar sino solo tocar la cuerda ligeramente con la yema, deteniendola allí un instante precisam^{te} sobre la division, para que se forme y determine el armónico y levantandole luego, para que la cuerda suene *armónicamente*.⁽¹⁾

147. Los armónicos mas claros que resultan en las seis cuerdas son los siguientes.

EN LA SESTA.				EN LA QUINTA.				EN LA CUARTA.				
TRASTES.	12	9	7	5	12	9	7	5	12	9	7	5
EN LA TERCERA.				EN LA SEGUNDA.				EN LA PRIMA.				
	12	9	7	5	12	9	7	5	12	9	7	5

148. Todos los armónicos resultan, en cuanto al timbre de su sonido, una 8^a mas alta que como se escriben en la llave de *sol* los sonidos que representan; y si á esto se agrega que la música de Guitarra escrita en llave de *sol* representa todos los sonidos una 8^a mas alta de los que produce el *temple* ó modo conque están templadas sus cuerdas, tendrém^{os} que, v. g. el *mi* de la cuerda sexta con tres rayitas por debajo, hecho *armónicamente* en ella, en 12^a divis., se debería escribir en la pauta en el 4^o espacio, y así los demas sonidos; pero se escriben como en el egemplo anterior para evitar la confusion que causarían tantas rayitas.

TABLA DE LOS ARMÓNICOS QUE PRODUCEN LAS SEIS CUERDAS.

TRASTES -	12	12	7	12	7	5	12	4	9	5	7	12	3	4	9	5	7	12	3
CUERDAS -	6 ^a	5 ^a	6 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	3 ^a	6 ^a	6 ^a	5 ^a	4 ^a	2 ^a	6 ^a	5 ^a	5 ^a	4 ^a	3 ^a	1 ^a	5 ^a
TRASTES -	7	4	9	5	3	7	5	4	9	3	4	9	5	3	4	9	3		
CUERDAS -	2 ^a	4 ^a	4 ^a	3 ^a	4 ^a	1 ^a	2 ^a	5 ^a	3 ^a	3 ^a	3 ^a	2 ^a	2 ^a	1 ^a	2 ^a	1 ^a	1 ^a	1 ^a	

149. Algunos de los armónicos de los trastes 4^o y 3^o en las seis cuerdas se egecutan en los *trastes* y no en las *divisiones*.

(1) El que desee saber la teoría de los armónicos y las diferentes maneras de producirlos, puede ver el *Método del S^{or} Sor*.

Mi amigo D.^o Francisco de Fossa ha inventado otros dos modos de hacer los armónicos, á saber,

150. 1.^o Partiendo del principio de que la cuerda al aire tiene su armónico á la mitad de ella, infiere que la cuerda pisada debe tenerle, como en efecto le tiene, en la mitad de su correspondiente longitud, y así el armónico de *fa* natural, por ejemplo, se hallará sobre la 13.^a division de la cuerda sexta, el del *fa* $\sharp$ en la 14.^a, etc. En virtud de esto, el S.^r Fossa aplica la yema del índice de la derecha sobre el punto á donde corresponde el armónico, y al mismo tiempo pulsa la cuerda con el pulgar de la propia mano. Para ello estiene el índice en direccion acia la cejuela, casi paralelo á las cuerdas, y las pulsa con el pulgar, el cual se queda detras á la parte del puente, á tal distancia que entre él y la yema del índice haya la mayor porcion de cuerda que sea posible. Para sacar los armónicos de las cuerdas al aire basta la mano derecha sola colocada del modo dicho; pero en las cuerdas pisadas, ademas de ser precisa la mano izquierda, se necesita mover la derecha en la disposicion indicada, y poner el índice de ella á la distancia correspondiente segun el traste en que esté pisada la cuerda, lo que el S.^r Fossa hace con mucha destreza.

151. Este invento tiene la ventaja de producir sonidos mas dulces que los del primer modo de ejecucion, y de dar todos los de la escala cromática; pero en este segundo modo no es facil ejecutar acordes simultáneos como se verifica en el anterior.

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

Postura de la izquierda - - -	
Armónicos egecutados por la derecha en las cuerdas } - - -	4. ^a 3. ^a 2. ^a Prima.
El dedo índice de la derecha aplicado armónicamente sobre las divisiones - -	15. ^a 14. ^a 13. ^a 13. ^a

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

PARTE SEGUNDA.

EGERCICIOS.⁽¹⁾*PARA LA MANO DERECHA.*EGERCICIO 1.^o A.EGERCICIO 1.^o B.EGERCICIO 2.^o

(1) Véase la explicación página 45

EGERCICIO 5.^o

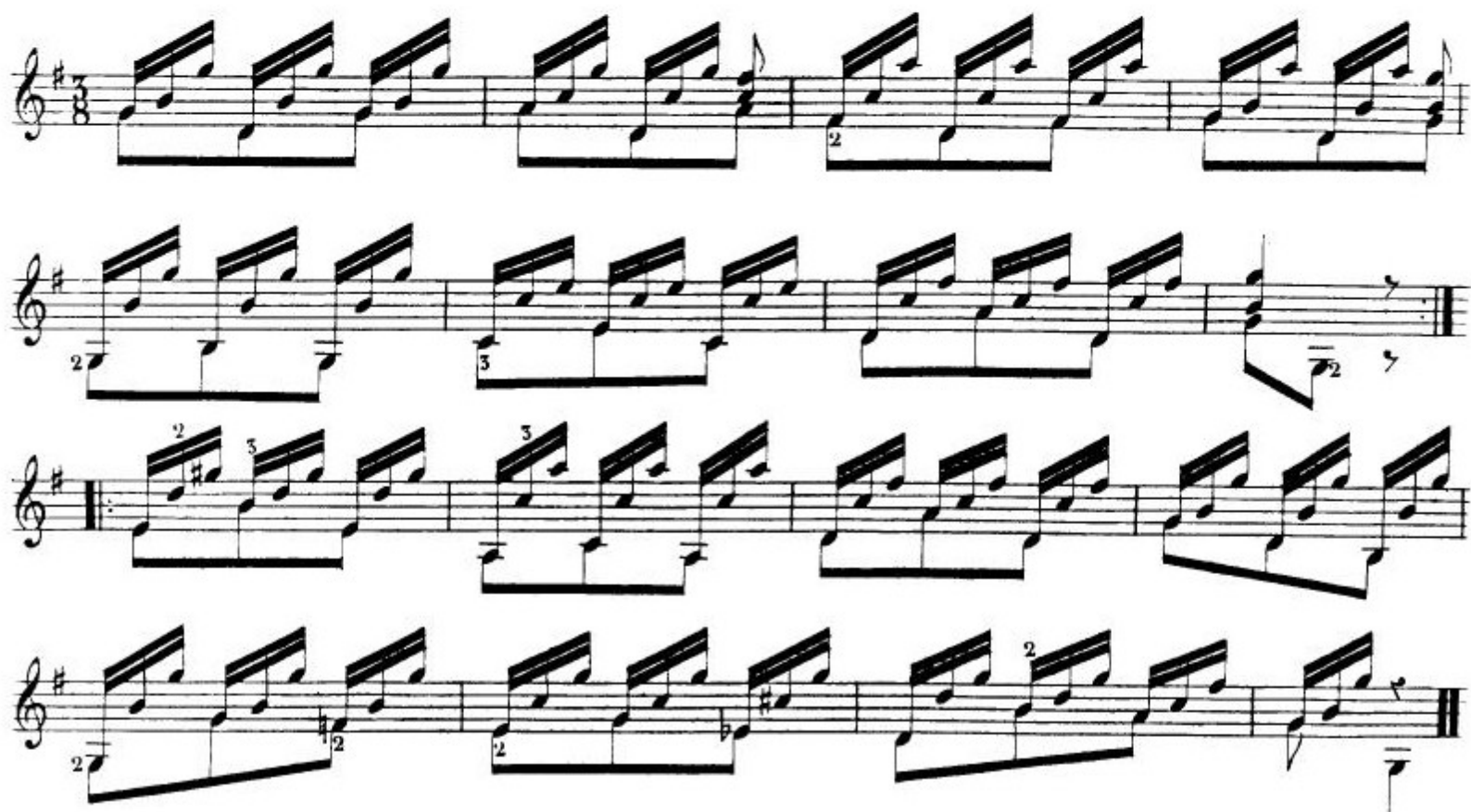
1ª vez. 2ª vez. Caja

EGERCICIO 4.^o

EGERCICIO 5º



EGERCICIO 6º



EGERCICIO 7.^oEGERCICIO 8.^oEGERCICIO 9.^o



EGECICIO 10°



EGECICIO 11.





EGERCICIO 12.



OBSERVACIONES A LOS EJERCICIOS DE LA MANO DERECHA.

153. Esta mano es á la que el aficionado ha de aplicar su mayor atencion, porque ella es la que garantiza la franqueza de la izquierda y es tambien la reguladora de las facultades del individuo. Su dedo pulgar tiene el mayor influjo en la seguridad de la pulsacion.

154. La educacion de esta mano exige dos consideraciones importantes: 1.^a el brazo ha de estar bien apoyado sobre el aro de la Guitarra: ⁽¹⁾ 2.^a los dedos *solamente* se han de mover á buscar las cuerdas, no la mano, y de ellos se ha de procurar no mover mas que la última falange. El plano que las seis cuerdas presentan es sobre el que ellos han de obrar, y para que atinen con *seguridad*, es necesario que el aro de la Guitarra sobre que se apoya el antebrazo sirva de regulador como el *guidemains* ⁽²⁾ en el piano, esto es, de nivelar los movimientos de los dedos sobre las cuerdas, para lo cual el brazo ha de estar firme.

155. Esta mano ha de llegar á obedecer á las insinuaciones de la voluntad con una fuerza graduada. Para conseguirlo es util 1.^o estudiar un ejercicio, graduando la fuerza de pulsacion *sin mover* la mano de un sitio: 2.^o estudiar el mismo ejercicio, *mudando* la mano como un dedo mas atrás ó mas adelante *cada vez* que se repita: 3.^o estudiar el mismo ejercicio, moviendo la mano de sitio á cada idea ó á cada frase (lec. 17.). Desde la boca de la Guitarra hasta el puente las cuerdas ofrecen á los dedos de esta mano diversas resistencias, segun está mas ó menos distante de aquel, el parage donde pulsan. De aquí resulta tambien aquella variedad en la calidad del sonido que tanto recomienda á este instrumento.

EJERCICIO 1.^o A.

156. Comp. 1.^o Se pulsan despacio las 4 semicorcheas, y mientras se *pulsa* el 2.^o *re* (mínima), se han de haber ya colocado los dedos de la izquierda en la 3.^a siguiente *mí sol*, y así en los demas comp., sean las 3.^{as} subiendo ó sean bajando.

157. M. D. Al pulsar los dedos índice y médio, lo han de hacer con energia y no con debilidad, y teniendo siempre la intencion de que su direccion y pulsacion sea diagonal, esto es, hácia adelante, no hácia atrás.

EJERCICIO 1.^o B.

Téngase cuidado de colocar bien los dedos de la mano izquierda en las tres 3.^{as} menores de los comp. 2.^o y 6.^o y en las tres mayores de los comp. 10.^o y 14.^o esto es, cerca de las divisiones inferiores.

EJERCICIO 2.^o

Este ejercicio tiene por objeto acostumbrar al dedo índice de la derecha á pulsar la 1.^a de cada dos semicorcheas, ademas de la 1.^a corchea.

EJERCICIO 3.^o

Al estudiar este ejercicio se ha de cuidar 1.^o que los dedos de la derecha pulsen las tres cuerdas de los acordes con igualdad de fuerza; 2.^o que sostenga su fuerza el 2.^o dedo de la izquierda en los comp. 2.^o 4.^o 6.^o 7.^o y 8.^o en medio de los movimientos de los demas; 3.^o que el dedo 1.^o sostenga la suya en los comp. 9.^o 11.^o y 15.^o; y 4.^o que los dedos de la derecha no se resientan de las mudanzas de la mano izquierda. Véase la

(1) A fuerza de práctica, cuando los músculos han adquirido cierta robustez, recorre el brazo con franqueza el aro, aparentando á la vista que no necesita de este apoyo.

(2) Mecanismo inventado por M.^r Kalkbrenner para nivelar el movimiento de las manos sobre el plano que presenta el teclado del piano.

EGERCICIO 4º

1º Aunque se han de oír con igual claridad las notas pulsadas por los dedos índice y medio, todavía se han de percibir mejor la 1ª y 4ª de cada grupo, pulsadas por el pulgar.

2º Se ha de sostener bien la duración de la 1ª nota de cada grupo, pues tiene un puntillo; de consiguiente la 4ª nota y la 1ª del grupo siguiente se oírán inmediatamente una después de otra.

3º La parte que ejecuta el pulgar es susceptible de *colorido* (lec. 17ª). Para ello se hará oír mas la 1ª nota de cada grupo que la 4ª, por estar esta en la *parte débil* del tiempo. Además se ha de observar el giro de las notas de la parte cantante que ejecuta el bajo.

EGERCICIO 5º

Las dos primeras notas se pulsan con el pulgar é índice, y lo mismo cada dos de todas las demas; el pulgar hará sentir mas la suya, pero el índice pulsará sin debilidad.

EGERCICIO 6º

Se hará oír mas la 1ª corchea de cada comp. No obstante se han de percibir con igualdad y claridad las notas que pulsan el índice y medio.

EGERCICIO 7º

M. D. El pulgar pulsa todas las notas del bajo cantante. Cuídese de que doble su última falange, y tambien que haga oír mas la 1ª nota que la 2ª de cada tiempo.

M. I. Los dedos que hacen los intervalos en lo agudo, de no se han de resentir del movimiento de los que hacen la parte cantante en el bajo, y estos se han de mover con soltura.

EGERCICIO 8º

El objeto principal es cuidar de que el dedo pulgar doble su última falange á cada pulsación, y que pulse todas las notas con mucha igualdad.

EGERCICIO 9º

Este ejercicio sirve especialmente para fijar la acción de los dedos índice y medio de la derecha mientras el pulgar pulsa los bordones. Cuídese de que se oigan constantemente iguales las pulsaciones repetidas de aquellos.

El corto valor del *fa* # del bajo (comp. 1º) no se puede dar á entender sino pulsando en seguida el *sol* siguiente. Lo mismo sucede en casi todos los demas comp.

EGERCICIO 10º

Se pulsarán las 4 fusas con los dedos índice y medio principiando aquel.

Los *fa* graves del penultimo comp. se pulsan con el pulgar é índice principiando aquel.

EGERCICIO 11º

El índice pulsa la 1ª fusa del ligado (comp. 1º), el dedo *medio* la 3ª y el índice la 4ª. Este pulsa tambien la corchea siguiente, verificandose así que el dedo *medio* no hace mas que ayudar al índice en caso necesario (lec. 13ª).

EGERCICIO 12º

Este ejercicio es muy susceptible de *colorido* (lec. 17ª). Todas las 3ªs se pulsarán con los dedos índice y medio. Las 4 semicorcheas del grupo en cada comp. con el pulgar, índice y medio.

EGERCICIOS PARA LA MANO IZQUIERDA.

159. Esta mano merece tambien un estudio particular. Al principio conviene habituarla á que sus dedos no hagan mucha fuerza pisando las cuerdas, para no endurecer ó hacer rígido el brazo; pero cuando la derecha ha adquirido una mediana práctica en su posicion, entonces se puede empezar á sacar partido de la *pulsacion* de la mano izquierda, ya graduando la fuerza en la presion, ya levantando los dedos inmediatamente despues de haber pulsado la derecha, ya haciendo arrastres, y trémulos, y de otras maneras. Esta mano tiene especial influencia en los pasages suaves y delicados.

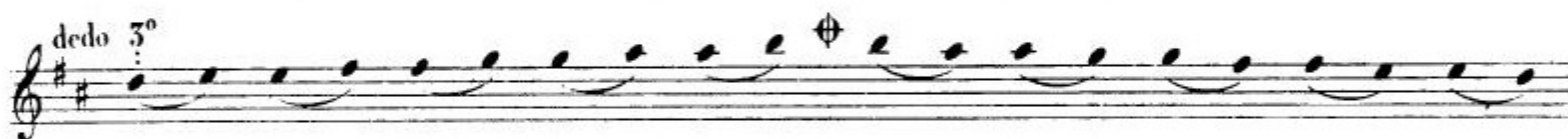
EGERCICIO 1.^o



MODO DE ESTUDIAR ESTA ÉSCALA.

160. 1.^o Se han de egecutar las notas de la escala, esto es, las notas graves de las 3.^{as} con el dedo 3.^o solo, *subiendo* y *bajando* sin abandonar la cuerda, y manteniendo siempre abiertos ó separados los demas dedos, haciendo entrar en la fuerza de la presion de cada nota al dedo pulgar, que seguirá los movimientos de estas.

161. 2.^o Luego que el dedo 3.^o sepa hacer bien los intervalos de la escala, vuelve á hacerla ligando la 1.^a nota con la 2.^a; despues esta con la 3.^a; la 3.^a con la 4.^a etc. segun el egeplo siguiente.



3.^o El dedo 1.^o es el que forma las 3.^{as} mayores y menores subiendo (leccion 9.^a). Se pulsa la tónica y el dedo 1.^o hace la 3.^a mayor. En seguida el dedo 3.^o liga la 1.^a nota con la 2.^a, y el índice hace la 3.^a menor; se liga despues la 2.^a nota con la 3.^a, y el índice hace la 3.^a menor, y asi de las demas.

M. D. Unas veces se pulsará la escala en 3.^{as} con los dedos índice y medio, y otras con el pulgar é índice.

162. Este egercicio y los 6 siguientes, se pueden hacer y se deben estudiar en las demas cuerdas, excepto en la segunda y tercera.

EGERCICIO 2.^o



La única diferencia que hay entre este egercicio y el 1.^o es el dedeo.

⊕ Al bajar esta escala, el dedo pulgar de la izquierda sin desamparar su situacion detras en el mango, hace un movimiento hacia la cabeza de la Guitarra, ántes de que el dedo 3.^o egecute cada ligado.

EJERCICIO 3º



PRÁCTICA DEL EJEMPLO ANTERIOR.

- 1º Se estudiará por separado cada grupo de dos corcheas, y estando seguro de su ejecución, se harán seguidos subiendo (nº 1), todos los grupos, esto es, no se tardará mas tiempo en empezar á pulsar el 2º grupo, que se ha empleado en ejecutar con igualdad las dos notas del 1º.
 - 2º Se harán sonar con igualdad las dos notas de cada 3ª.
 - 3º Se estudiará por separado cada grupo bajando (nº 2.), y despues se unirán.
 - 4º Los dedos de la izquierda, en cada ligado subiendo (nº 1.) llegarán á la division inferior de los trastes.
 - 5º En cada ligado bajando (nº 2.), se quedarán los dedos cerca de las divisiones inferiores de los trastes.
- M. D. En cada grupo de dos 3ªs solo se pulsa la primera.

OBSERVACION.

463. En esta escala se hacen cuatro ligados diferentes de 3ªs. Uno (letra A), ligando una 3ª mayor con otra menor: 2º (letra B), ligando dos 3ªs menores: 3º (letra C), ligando una menor con otra mayor: 4º (letra D), ligando dos 3ªs mayores. El ligado de las letras Aa, es como el ligado A. Es útil ejercitarse en cada uno de estos ligados por separado, repitiendole varias veces, cuidando de colocar bien los dedos.

El mismo ejercicio en las cuerdas tercera y segunda.



Tambien se puede estudiar el ejercicio que antecede con el dedeo siguiente.



EJERCICIO 4º



PRÁCTICA.

- 1º Se estudiará cada grupo por separado, y despues se unirán, haciendolos iguales.
- 2º Se pulsará solamente la 1ª tercera de cada grupo. Cada uno contiene un ligado, bajando, y otro subiendo.

⊕ El dedo pulgar previene el ligado de la 3ª, bajando colocándole ántes hácia la cabeza de la Guitarra como enfrente de la 3ª que vá a ser ligada.



PRÁCTICA.

- 1º Se estudiará cada grupo por separado, y luego se unirán con igualdad.
- 2º Se pulsará la 1ª de cada dos 3^{as}.
- 3º Los dedos de la izquierda llegaran en cada ligado á la division inferior.
- 4º Se procurará interesar á la muñeca solamente, y no al brazo, en cada ligado.



EGERCICIO 6º



PRÁCTICA.

1º Se estudiará cada grupo por separado, con el objeto de hacer iguales las seis notas de que consta.

2º Cada grupo es una de las 3^{as} de la escala. El dedo 3º que pisa el *re* (gr. 1º) permanece quieto mientras se mueve el dedo 1º para hacer el ligado *fa # mí # fa #*. Despues permanece quieto el dedo 1º, mientras el 2º y 3º hacen el ligado *re do # re*. Igual operacion se hace en cada grupo.

Cuidese de que el dedo que le toca permanecer inmóvil no se resienta del movimiento de los otros.

M. D. Esta mano pulsa en cada grupo las dos notas de la 3ª, y despues pulsa la 4ª nota (ó 1ª nota del 2º ligado).



Póngase cuidado en el dedéo del nº 2.

EJERCICIO 7.

nº 1.

PRÁCTICA.

1º Se estudiará por grupos, procurando hacer iguales las nueve notas de cada uno.

2º Los grupos 2º, 3º y 6º, cuyas 3.^{as} son menores, exigen un cuidado particular en su dedeo.

M. I. Se procurará no interesar mas que la muñeca en los movimientos de cada grupo. Los dedos 4º y 2º harán grandes movimientos, mientras que los dedos 1º y 3º que forman las 3.^{as}, permanecen inmóviles.

M. D. La derecha, pulsa las dos notas de cada 3.^a

nº 2.

Póngase un particular cuidado en el dedeo de los compases 9º, 10º y 11º.

EJERCICIO 8.

nº 1.

PRÁCTICA.

Se ha de hacer oír bien la 2.^a nota del ligado subiendo y bajando.

Téngase cuidado de las notas de la escala para no equivocar el intervalo que se liga.

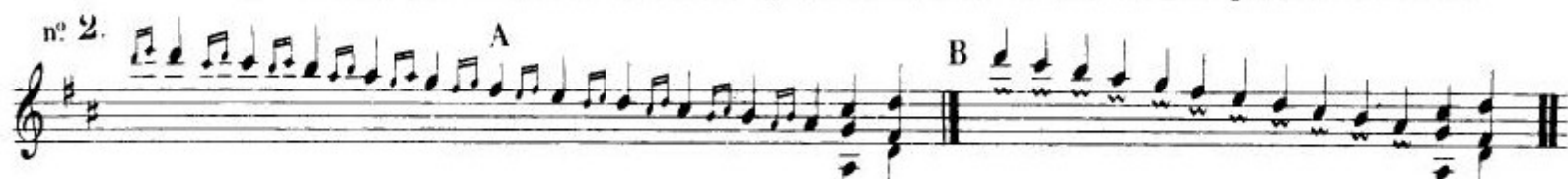
nº 2.

En los comp. 5 y 6 del nº 2 Se está en el tono de *la* mayor.



Se egecutarán con igualdad las tres notas de cada grupo; solo se *pulsa* la 1ª, pero todas tres se han de oír con claridad.

164 Si se egecutan las tres notas con mucha ligereza, entonces entran en la clase de las apoyaturas, y producen un efecto particular, que se llama *mordente* y se escribe de los dos modos siguientes nº 2. A B



165 Estos *mordentes* pueden ser de cuatro notas, de las cuales solo se *pulsa* la 1ª.



Pero para que se llamen *mordentes* es necesario egecutar los con ligereza, pero se han de oír las cuatro notas con igual claridad.

Se usan de la manera siguiente.



166 En estos grupos (nº 5), se egecuta el *mordente* de otra manera, v. g. comp. 1º se pulsa el *re*, y se li-gan las cuatro notas del mordente sin pulsar la 1ª.

167 El trino es un ligado de dos notas, v. g. *fa # sol* (egemp. siguiente) Se pulsa el *fa #*, se deja caer el 2º dedo en *sol*, este hace un esfuerzo hácia abajo para que suene el *fa #*; vuelve á caer el mismo 2º dedo en *sol*, y otra vez hace el esfuerzo para ligar el *fa #*, y así sucesivamente va el 2º dedo repitiendo esta misma operacion (egº letra A). Se ha de procurar que se oigan con igual claridad las dos notas, y se ha de principiar á estudiar despacio y no haciendo mas que tres ó cuatro ligados: luego se van aumentando.

Se indica el trino de la manera que se ve en el egº letra B



468. También se hace el trino en 6^{va} con dos dedos de la izquierda por los mismos principios que el anterior (Ejemplo siguiente).



EGERCICIO 40º



EGERCICIO 41º



469. Este ejercicio tiene dos objetos: 1º que los dedos de la mano izquierda se acostumbren á mover y á colocar á un tiempo en diferentes acordes, cuidando de que la mano no se mueva: 2º que la derecha pulse á un tiempo las tres cuerdas de los acordes. El resultado de este ejercicio ha de ser la exacta correspondencia de movimientos entre las dos manos, *pulsando* la derecha el acorde en el momento de haberle *dedicado* la izquierda. Se principiara á estudiar *muy despacio*.

EGERCICIO 42º

Trémulo á dos voces en los bordones y en la tercera.

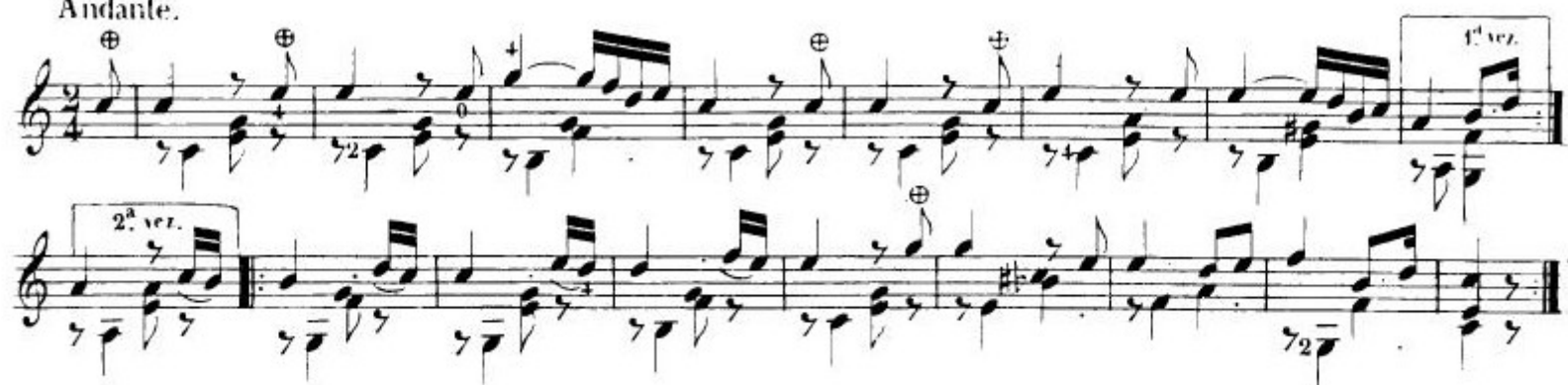


470. M. D. Unas veces se pulsará todo este ejercicio con el pulgar é índice, y otras con el índice y medio; cada una de estas maneras produce efecto distinto á causa de la diferente manera de pulsar el pulgar hácia abajo, y los demas hácia arriba.

EGERCICIOS PARA AMBAS MANOS A UN TIEMPO.

EGERCICIO 1º

Andante.



M. I. El estudio de esta mano es egecutar esactamente el valor de las figuras en cada una de las tres partes que componen un compas levantando los dedos cuando conviene.

M. D. El dedo índice sofocará las vibraciones de las corcheas que tienen la señal $\oplus$ inmediatamente que las pulse; de manera que el sonido parezca ser del valor de una fusa.

EGERCICIO 2º

Allegro vivo.



PRÁCTICA.

M. D. Todo este egercicio le *pulsan* los dedos pulgar é índice. Se ha de cuidar de que la muñeca se mantenga firme mientras los dedos se mueven.

EGERCICIO 5^oAll.^o moderato.

M. D. El pulgar no pulsa mas que las pocas notas del bajo.

M. I. Guídense del dedéo que indican los números. Desde el compas 13.^o se puede egecutar unas veces en 1.^{as} y otras en 2.^{as} equisonos.

EGERCICIO 4^oAll.^o moderato.

M. D. Se han de pulsar todas las 5.^{as} con los dedos índice y médio, aunque se hagan en las cuerdas cuarta y quinta.

Andante.

M. D. Se han de oír igualmente bien las notas pulsadas por el índice y por el dedo médio.
El pulgar esforzará las notas de mas valor.

EGERCICIO 6^o

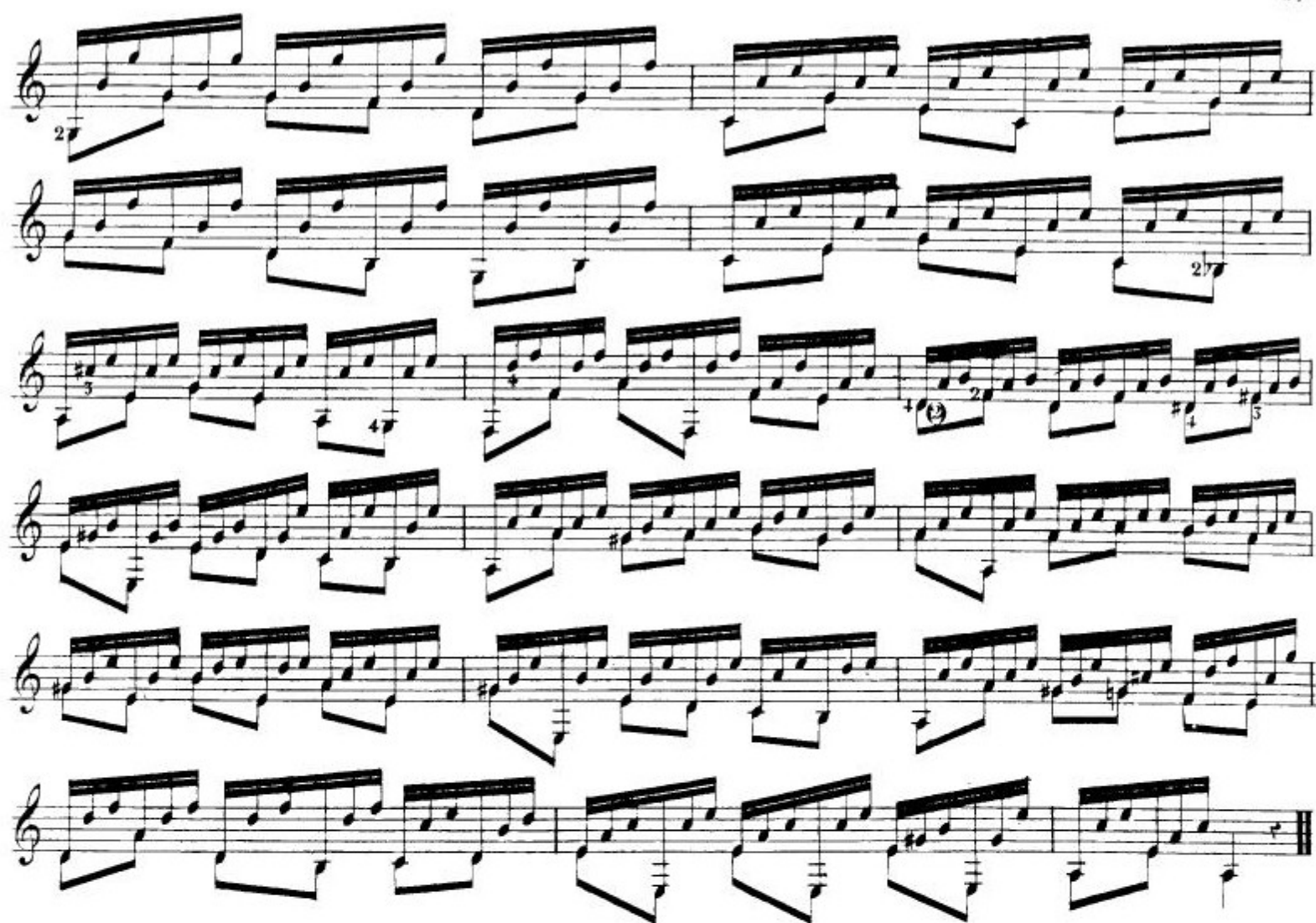
Allegretto.

M. D. Unas veces se pulsará con el dedo pulgar la nota baja de las 3.^{as} y otras veces con el índice.

M. I. Se ha de cuidar de hacer bien claras las notas de los mordentes.

EGERCICIO 7^o

Allegro.



M. D. Se han de oír todas las notas del arpeggio con claridad é igualdad: las del bajo se han de oír aun mas.

EGERCICIO 8º

All.^o moderato.

M. D. Consúltense las lecciones 2.^a 5.^a y 7.^a para egecutar con la derecha las escalas de este egercicio.

EJERCICIO 9º

Allegro.

The musical score for Exercise 9 is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It is in 2/4 time and the key of D major (one sharp). The tempo is marked 'Allegro.' The piece features a series of rapid sixteenth-note runs and chords. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent staves continue the piece, with some staves marked 'mod.' (moderato) and 'est.' (estremato). The piece concludes with a double bar line on the ninth staff.

M. D. Téngase presente el contenido de las lecciones 10. 11. 13 y 14 acerca del modo de pulsar la mano derecha los pasages de agilidad. Se han de oír bien las notas ligadas, y la derecha hará oír igualmente bien las tres notas de los acordes.

Allegro vivo.

breve

1

2

estensa

media

breve

media

breve

5

estensa

estensa

estensa

M. D. En los seisillos que abrazan las cuatro cuerdas cuarta, tercera, segunda y prima, el dedo pulgar pulsa la cuarta y la tercera. En los que comprenden las cuatro cuerdas, quinta, cuarta, tercera y segunda el pulgar pulsa la quinta y la cuarta. El índice pulsa la 4ª nota despues del pulgar.

PASAGES DE AGILIDAD.

171. Algunos profesores y aficionados, han creído que yo debía explicar los medios de que me valgo para ejecutar los pasages de agilidad. Cediendo gustoso á sus insinuaciones, me he observado á mí mismo, y he podido deducir ciertos puntos de apoyo, (que no me atrevo á calificar de reglas), en que se funda la ejecución que algunos miran en mí como poco comun. Hablaré de cada mano por separado. (1)

MANO IZQUIERDA.

172. La base general del dedeo de mi mano izquierda en los pasages de agilidad, son las tres escalas ya establecidas, *estensa*, *média* y *breve*, compuestas de las tres secciones (lección 2^a). Yo uso con especialidad la *breve* y la *média* en las cuerdas *tercera segunda y prima*.

PASAGES CON EL GIRO DE LAS NOTAS SUBIENDO.

Escala *breve* de *la* mayor.



Union de la escala *breve* de *la* con su *estensa*.



La escala *breve*, (eg.^o 2^o), concluye con el 4.^o dedo: *prevengo* la mano, haciendo la tónica con el 2.^o dedo por razon del *sol*, y hago la 1.^a seccion de la escala *estensa*, *la si* con el 2.^o y 4.^o dedos, que debería ser con el 1.^o y 3.^o (lec. 1.^a), y continúo las secciones de la escala.

173. Con solo observar exactamente la ejecución de las tres secciones, tenemos ya un medio para hacer pasages de agilidad en un tono.



(1) No me parece fuera de propósito emitir aquí mi opinion sobre el uso de las uñas de la mano derecha. La razon y la experiencia me han hecho ver que el *pulsar* con las yemas de los dedos ofrece mucha garantia á la voluntad, y seguridad en la pulsacion, circunstancia que, entre otras apreciables, hace tan relevante el mérito de la ejecución del S.^{or} Sor. De aquí deduzco, que generalmente se debe adoptar el pulsar con las yemas. No obstante, hay cierto género de ejecución en la Guitarra, en que por la velocidad de las notas, es conveniente pulsar la cuerda con un cuerpo que la ofrezca menos superficie al tocarla, y de consiguiente que no la agarre, y este es, en mi concepto, el caso de pulsar con uñas. La brillantez conque mi Compatriota el S.^{or} Huerta hace oír todo lo que ejecuta, es debida en gran parte, á que pulsa las cuerdas con uñas, y en ellas pende, á mi ver, una buena parte de los efectos particulares que produce en el auditorio su modo de tocar. Soy de parecer que con un estudio bien dirigido se puede llegar á tener seguridad de pulsacion con ellas, pero para que resulte ademas, buen tono, es necesario pulsar la cuerda primeramente con la yema por la *parte interior* y despues con la uña, haciendo que se deslice la cuerda desde la 1.^a á la 2.^a Yo he adoptado últimamente no usar de uña en el dedo pulgar, pero si en el índice y medio.

MANO DERECHA.

174. Consiguiente á lo dicho en la lección 2.^a pulso el *la* (comp. 1.^o E.^g 3.^o) y el *si* con el *índice*; luego pulso con el mismo *índice* el primer *re* y el 2.^o (comp. 2), y con el *médio* el *mi*; pulso en seguida con el mismo *índice* el primer *fa* y el 2.^o (grupo. 2.^o comp. 2), y con el *médio* el *sol*. Pulso el *la* (comp. 3.^o) con el *índice* y el *sol* con el *médio*.

175. De aquí resulta, que pulso con el *índice* 1.^o la 1.^a nota de cada grupo: 2.^o la 1.^a nota de un ligado: 3.^o la nota que cae en la parte fuerte del tiempo.

GIRO DE LAS NOTAS BAJANDO.



176. Todo este pasaje se hace en la prima. La mano derecha observa el dedeo establecido en el ejemplo anterior.



MANO DERECHA.

Comp. 1. (E.^g 5.^o) Pulso con el *índice* el *fa* #, *re* #, *fa* # y *re* b, y el *la* el *si* anterior con el dedo *médio*. Comp. 3.^o Pulso con el *índice* el *fa* #, *re* # *mi* *re* (último grupo); el *do* con el *médio* el *si* con el *índice* y el *la* con el *médio*: el *fa* (tercer tiempo), con el *médio*.

176 De esto resulta, 1.^o que consiguiente á lo establecido, el *índice* pulsa la 1.^a nota de un ligado, y la 1.^a nota que está en la parte fuerte del tiempo, ó de una division de él: 2.^o que pulsa tambien la 1.^a nota de una nueva cuerda bajando 3.^o que él es quiene pulsa mas veces, y que el dedo *médio* no es mas que un auxiliar en los pasajes de agilidad.



MANO IZQUIERDA.

177. Para egecutar el pasaje anterior, prevengo la mano en la 5.^a nota de la escala, para disponerme á hacer la escala *estensa* subiendo. Obsérvese que la 2.^a seccion de la escala *estensa* (comp. 4.^o grupo 2.^o), es al mismo tiempo 2.^a seccion de la escala *média* (comp. 6).

REUNION DE LOS EGEMPLOS 3.^o 4.^o 5.^o y 6.^o





OBSERVACION ACERCA DEL DEDÉO DE LA MANO IZQUIERDA.

178. La 2.^a seccion de la escala contiene la 3.^a 4.^a y 5.^a notas, y entre ellas un tono y un semitono.

179. La 3.^a seccion contiene las notas 6.^a 7.^a y 8.^a y entre ellas un semitono y un tono.

180. En ambas secciones se emplean tres dedos de la mano izquierda, pero con diferente orden. Si empleamos el 1.^o 2.^o y 4.^o dedos, hacemos 3.^a 4.^a y 5.^a notas de una escala (eg.^o 7 n.^o 1.^o). Si, no moviendo la mano, empleamos el 1.^o 3.^o y 4.^o dedos, hacemos 6.^a 7.^a y 8.^a notas de otra escala diferente (eg.^o id. n.^o 2.), ó lo que es lo mismo, la que era 2.^a seccion de una escala, se convierte en 3.^a seccion de otra.



El *fa* ♯, que en el n.^o 1.^o (eg.^o 7.^o) es 3.^a nota de *re*, en el n.^o 2. es 6.^a nota de *la*.

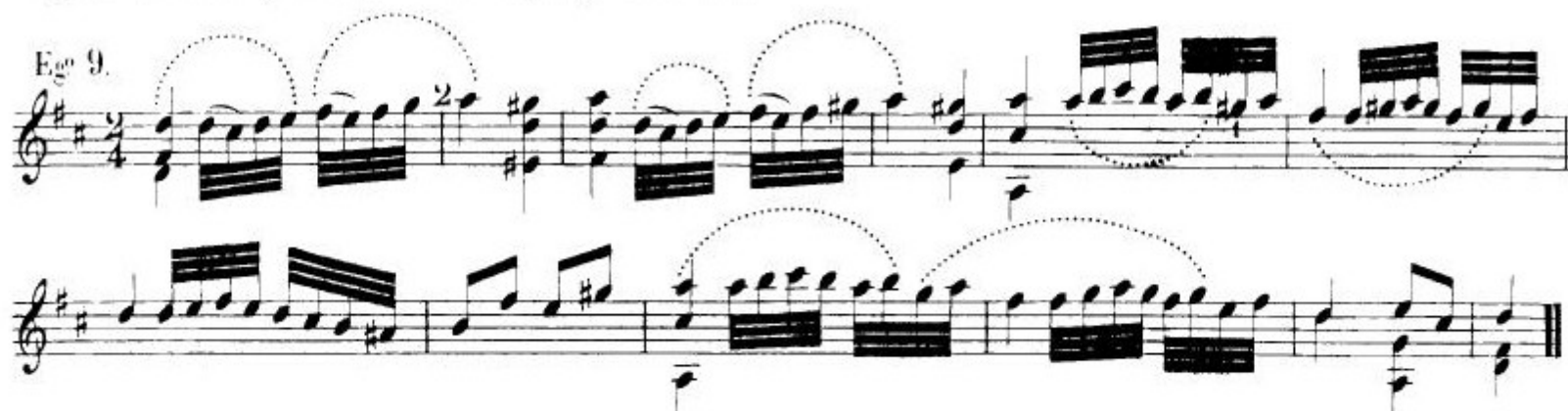
De *re* á *la* (los intervalos se cuentan *subiendo*), hay un intervalo de 5.^a, luego cambiando el dedéo del n.^o 1. en el del n.^o 2., mudamos de escala ó de tono, y conocida la seccion, podemos continuar la escala, haciendola *estensa*, *media* ó *breve*.



En el n.^o 1 (Eg.^o 8.^o) hacemos la escala de *re*. Convertido el dedéo de la 2.^a seccion de esta escala en el dedéo de la 3.^a seccion (n.^o 2.), ya es la escala de *la*. Mudado el dedéo de esta 3.^a seccion en el dedéo de la 2.^a (n.^o 3.), ya vuelve á ser la escala de *re*.

181 *Modular*, se dice en language músico, cuando se cambia de escala: así, podemos *modular* en la Guitarra por medio del conocimiento de las secciones de la escala, al hacer pasages de agilidad.

182. En el ego anterior se modula de la escala ó tono de *re* (nº 1), á la escala ó tono de *la* (nº 2); y desde esta escala ó tono se modula á la escala ó tono de *re* (nº 3). Se dice que es *modular* á la 3ª, v. g. de *re* á *la* y modular á la 4ª, v. g. de *la* á *re*.



En los comp. 1. y 2 (ego 9), se modula en el tono de *re* (1) desde el 3º hasta el 8º en *la* y desde el 9º hasta 12º se modula otra vez en *re*.

183. En la mayor parte de los pasajes de agilidad empleo los tres dedos de la mano izquierda sin moverla.



Para continuar un pasaje hago una especie de prevencion.



184. Luego que hé empleado los tres dedos 1. 2. 4. (grupo 1º ego 11), *prevengo* la continuacion del pasaje, haciendo con el 2º dedo el *si*, (última nota del grupo). Ygnal prevencion hago en el *sol* del 2º grupo para continuar.



Si el pasaje se prolonga, le continuo en la cuerda segunda, haciendo en ella la *prevencion*.



Si aun continuo el pasaje me valgo de la cuerda tercera, haciendo la *prevencion* en ella.

(1) Modular *en* un tono es, valerse de las notas de su escala sin salir de ella. Modular *á* tal ó cual tono es, cambiar de escala.



A este tenor se podría continuar el pasaje, haciendo la *prevencion* en la nueva cuerda, teniendo presente la advertencia del ejemplo 41 para tomar la prevencion en el grupo que mas convenga á la economia de movimientos de la mano izquierda.

VARIOS PASAGES DE AGILIDAD, CUYO DEDEO DE MANO DERECHA ES EL ESPLICADO ANTERIÓRMENTE.



Otro.



Obsérvese en el dedeo de la izquierda en el **pasaje nº 2.**

El mismo pasaje *bajando* continuado en dos cuerdas.



Reparese, que para continuar el pasage en la cuerda segunda, hago la *prevencion* en el grupo 3.^o para el 4.^o y no en el 2.^o para el 3.^o La razon que tengo es, la economia de movimiento. Si al pasar á la cuerda segunda, hago la *prevencion* en el grupo 2.^o para el 3.^o, el dedo 1.^o tiene que ir á formar el semitono de *sol* # á *la* (grupo 3), y se adelanta dos tr., en lugar de que, haciendo la *prevencion* del 3.^o al 4.^o gr. (de *fa* # á *mi*), no tiene que adelantar mas que uno.

El mismo pasage *bajando* continuado en tres cuerdas.



Por la misma economía de movimientos al pasar á la cuerda tercera, hago la *prevencion* en el 5.^o grupo para pasar al 6.^o, y no en el 4.^o para seguir al 5.^o

