

NUEVO

MÉTODO

PARA

GUIARRA

POR

DIONISIO AGUADO.

Prop. de l'Éditeur.

Prezzo 5 Duros



A. Viator.

PARIS,

SCHONENBERGER.

Éditeur des Œuvres de Bach, de Vivaldi, et de Monteverdi, boulevard Poissonnière, N° 28.

8. 1820.

*Dia 20 Julio de 1847.
Galma de Mallorca.*

1712

NUEVO

MÉTODO

PARA

GUITARRA

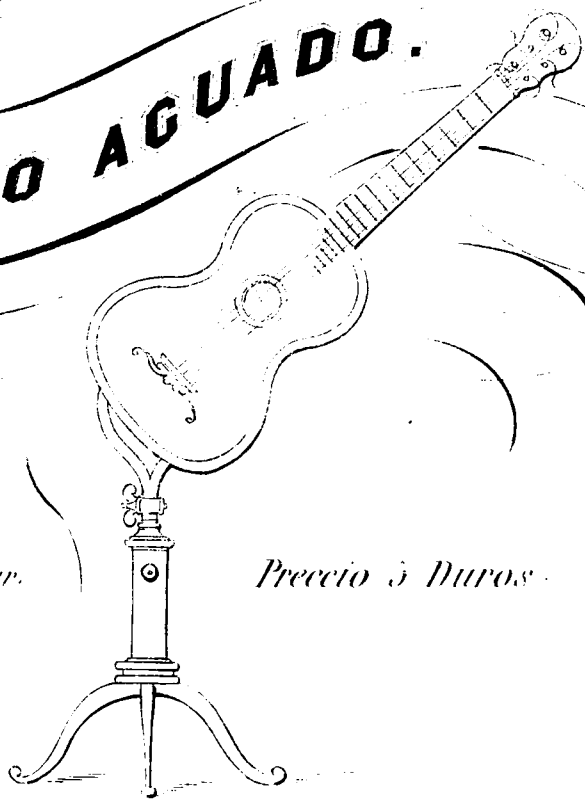
POR

DIONISIO AGUADO.



Prop: de l'Editeur.

Preccio 5 Duros.



A. Vialon.

PARIS,

SCHONENBERGER,

Editeur de Musique de chambre, d'Opéra et d'Alto, boulevard des Capucines, N° 28

1870

*Schonenberger's
Musik-Verlag*

OBRAS TEORICAS, MÉTODOS, ESTUDIOS, LECCIONES,

QUE SE USAN

PARA LA ENSEÑANZA

En el Conservatorio Real de Música,

Y en el Gimnasio de Musica militar

DE PARIS,

TRADUCIDOS AL ESPAÑOL.

		PRECIOS.	
		Reales de vellon	fr. c.
Solféos y métodos de canto.			
RODOLPHE	Solféo, nueva edicion, con acomp. de piano.	120	30 »
SERVIER	Nuevo método de Canto, fácil y agradable, con acompañamiento de piano. — Traducido por C. de Ch.	60	15 »
S. MERCADANTE	Estudios de Canto, vocalizaciones, con acompañamiento de piano.	60	15 »
BENELLI	Solféos para voz de Bajo.	36	9 »
GUGLIELMI	Estudio de vocalizacion, tenor ó soprano.	60	15 »
DONZELLI	Ejercicio diario para tenor, con acomp. de piano	40	10 »
Id.	Ejercicio diario para contralto ó baritono, con acompañamiento de piano.	40	10 »
Métodos y Estudios de Piano.			
BERTINI	Método completo y progresivo, dedicado á los profesores. — Traducido por C. de Ch.	200	50 »
	1º Año de Estudio. Lecciones para los que tengan la mano pequeña. — 2 tom., cada uno á.	36	9 »
	2º Año de Estudio. Lecciones progresivas. — 2 tom., cada uno á.	40	10 »
	3º Año de Estudio. Lecciones recreativas. — 2 tom., cada uno á.	48	12 »
Id.	Op. 137. Estudios elementales para manos pequeñas.	48	12 »
Id.	Op. 142. 50 Estudios melódicos, divididos en 5 tomos, cada uno á.	48	12 »
Id.	Estudios característicos, destinados á los que desean adquirir el último grado de ejecucion. — 2 tom., cada uno á.	84	21 »
Id.	Semana del Pianista. Estudios cuotidianos para conservar la igualdad y agilidad en los dedos.	40	10 »
Id.	La Gimnastica de dedos, ejercicio diario é indispensable.	30	7 50
Id.	Op. 141. 50 Preludios. — 2 tom., cada uno á.	48	12 »
Id.	50 Estudios fáciles, á 4 manos, que forman el 1º y 2º tomo de Estudio á 4 manos, cada uno á.	60	15 »
BERTINI Y BACH.	Escuela de la música de conjunto; coleccion de fugas de Bach, arregladas para 4 manos por H. Bertini. Estudio especial del compas y del ritmo. — 10 cuadernos, cada uno.	40	10 »
CRAMER	Estudio en 42 ejercicios.	72	18 »
CZERNY	Op. 636. Estudios de la velocidad.	48	12 »
Id.	Op. 139. Cien ejercicios en estudios cortos. — 4 tom., cada uno á.	24	6 »
Id.	Op. 337. Estudios diarios.	48	12 »
LISZT	Estudio completo, á imitacion del de Paganini, de primera dificultad.	96	24 »
KALKBRENNER	Estudio suplementario sobre las sinfonias de Beethoven, para adquirir el buen estilo y sentimiento musical. — 9 tom., cada uno á.	40	10 »
C. POTTER	Estudio en tonos mayores y menores. — 2 tom., cada uno.	40	10 »
SCHAD	Ejercicios cuotidianos para principiantes. — 2 tom., cada uno.	24	6 »
STEIBELT	Estudios y 50 ejercicios de varios géneros. — 2 tom., cada uno.	48	12 »
A. SCHMIDT	Op. 16. Estudios y ejercicios para igualar perfectamente la fuerza de los dedos. — 2 tom., cada uno á.	36	9 »
THALBERG	12 Estudios en forma de vals.	24	6 »
VIGUERIE	Método, seguido de temas e. cojidos de Rossini.	40	10 »
WOLFART	E. escuela de piano para uso de los niños, estampada en nota algo crecida y dedicada á las madres de familia. — 2 tom., cada uno.	48	12 »

		PRECIOS.	
		Reales de vellon	fr. c.
Métodos y Estudios de Violin.			
D. ALARD	Nuevo método completo y progresivo, adoptado por el Conservatorio Real di musica de Paris.	120	30 »
ROY	Método, que contiene los principios de musica ejercicios y duos progresivos. Seguido de		
BÉRIOT	Aires de Rossini, Donizetti, etc., etc., con		
MAYSIEDER	litografía.	40	10 »
D. ALARD	10 Estudios para violin solo.	48	12 »
R. KREUTZER	40 Estudios para violin solo, con acompañamiento de segundo violin.	72	18 »
Id.	40 Estudios para violin solo, con acompañamiento de piano.	96	24 »
Id.	18 Estudios, caprichos de violin solo.	30	7 50
KUFFNER	50 Estudios metódicos para violin, con acompañamiento de otro.	30	7 50
FIORILLO	Estudio en fantasía.	36	9 »
MAZAS	Estudios recreativos é instructivos, sacados de las mas célebres melodias de Rossini, Donizetti, Bellini, Auber, Adam, etc., etc. — 4 tom., cada uno á.	20	5 »
MAYSIEDER	Estudios escogidos.	24	6 »
PAGANINI	20 Estudios, fantasias.	48	12 »
Violin, Violoncelo.			
ANSPACH Y MINÉ	Método progresivo, que contiene el modelo del instrumento, aires de óperas célebres, duos, etc.	60	15 »
DOTZAUER	Op. 155. 24 Estudios cuotidianos de dificultades para el violoncelo.	60	15 »
MINÉ	40 Estudios cantables sobre los óperas de Donizetti, Rossini, Bellini, etc., etc. — 4 colecciones, cada una á.	24	6 »
Flauta.			
TULOU	Método agradable y progresivo, que abraza los principios, ejercicios, estudios, duos, etc., y está seguido de varios aires de ópera célebres, con litografía.	40	10 »
BERBIGUIER	Lo útil y lo agradable. 42 Estudios cortos del estilo musical sobre las melodias célebres de Rossini, Bellini, Donizetti, etc. — 4 tom., cada uno á.	20	5 »
BELCKE	3 Estudios grandes.	24	6 »
BISETSKI	36 Lecciones progresivas.	20	5 »
HUGOT	25 grandes Estudios.	36	9 »
FURSTENAU	Op. 125. 42 Estudios de dificultades y espresion para flauta.	48	12 »
TULOU	Grandes Estudios para 2 flautas.	36	9 »
Clarinete.			
BERR Y ROY	Método progresivo que contiene los principios, el modelo y la manra de tomar el instrumento, escalas, duos, aires, etc., etc.	40	10 »
BERR	48 Estudios melódicos para 1 y 2 clarinetes, sobre temas de óperas, fáciles y célebres. — 3 colecciones, cada una á.	30	15 »
BROD	20 Estudios característicos, con acomp. de bajon.	30	15 »

		PRECIOS.	
		Reales de vellón	fr. c.
Oboe.			
BROD.....	Método progresivo, que contiene los principios, ejercicios, aires de ópera, etc., etc., con una litografía sobre el modo de tomar el instrumento	40	10 »
Id.....	20 Estudios.....	30	7 50
Id.....	Estudios cantables sobre las óperas modernas, para 1 y 2 obóes.— 4 colecciones, cada una á	24	6 »
VENY.....	Estudios metódicos, con acompañamiento de piano.— 2 colecciones, cada una á.....	40	10 »
Trompa.			
DAUPRAT.....	Método de Trompa, con los principios, representación del instrumento, escalas, duos, aires de óperas célebres, litografía, etc., etc.,.....	40	10 »
Id.....	330 Estudios progresivos.— 2 tom., cada uno á	30	7 50
GALLAY.....	12 Estudios brillantes.....	48	12 »
Id.....	Op. 37. 24 Ejercicios para trompa.....	48	12 »
URBIN.....	Método de claricorno.....	36	9 »
Trompa de Embolos.			
HAUMULLER.....	Método elemental, conteniendo la representación del instrumento, escalas, lecciones, extension, etc.....	40	10 »
Trompa de Casa.			
E. LHUILIER.....	Método completo con los aires, sonadas, etc., usados en las Casas Reales.....	24	6 »
Neo-Cor.			
CH. LOEWE.....	Método elemental y progresivo.....	40	10 »
Corneta de Pistones.			
BOUCHER.....	Método de Corneta de 2 y 3 pistones, que contiene los principios y representación de este instrumento, escalas, duos, aires, la manera de tomar el instrumento, etc., etc.....	40	10 »
GALLAY.....		20 Estudios melódicos.— 2 tom., cada uno á	24
DUFRENE.....	Id.....	24	6 »
GALLAY.....	24 Estudios escogidos de sobre temas de óperas.— 2 tom., cada uno á.....	24	6 »
MESSEMER.....	25 Estudios pequeños sobre temas escogidos.....	20	5 »
Bajon.			
BLUMER.....	Método, que contiene los principios, el modelo del instrumento, ejercicios, lecciones, aires escogidos, duos, etc., etc., con litografía.....	40	10 »
KOCKEN.....	16 Estudios pequeños sobre melodías populares.— 2 colecciones.....	24	6 »
Flautin.			
ROY Y COLLINET.....	Método lucid y fácil, conteniendo los principios, escalas, duos, aires variados, etc., etc., con litografía.....	40	10 »
Trombone.			
HARTMAN.....	Método progresivo, que contiene los principios, escalas, estudios, aires de óperas, duos, etc., etc., con el modelo y la manera de tomar el instrumento.....	40	10 »
Trombono de Embolos ó cilindros.			
W. FREYMAN.....	Método elemental.....	40	10 »

N. B. Surtidos completos de Obras teóricas, Aberturas, Sinfonías, Particiones, Aires variados, Sonatas, Fantasías, Caprichos, Estudios, Lecciones, Cuadrillas, Valses, Conciertos, Duos, Trios, Quatuors, etc., etc., de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Adam, Auber, Berton, Caraffa, Spontini, Bertini, Kreutzer, Berbiguer, Bochsa, Tulou, Bériot, Lafont, Mayseder, Walkiers, N. Louis, Drouet, Kuhlau, Czerny, Lemoine, Herz, Hunten, Kalkbrenner, Dohler, Thalberg, Gallay, Dauprat, Brod, Carulli, Carpentras, Henri, Strauss, Musard, Lanner, Payer, Karr, Beethoven, Ancot, Leplus, Berr, Bender, Paganini, Liszt, Henselt, Dreyschok, Labarre, Rummel, Duvernoy, Rosellen, Servier, etc., etc.,

PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS.

PARIS,

En casa de SCHONENBERGER, Editor, boulevard Poissonnière, 28.

Los Maestros de Musica gozarán de una rebaja de precio proporcionada al número de ejemplares y surtidos.

Paris. — Imprenta de Bourgogne y Martinet, calle Jacob, 30.

		PRECIOS.	
		Reales de vellón	fr. c.
Oficleida.			
STEIGER.....	Método progresivo, que contiene el modelo y la manera de tomar el instrumento, sus principios, escalas, estudios célebres, etc., etc., con litografía.....	40	10 »
Oficleida de Embolos ó cilindros.			
TH. GARNIER.....	Método elemental y fácil.....	40	10 »
Búgula ó Trompa de llaves.			
COLETI.....	Método graduado y completo, que contiene el modelo y la manera de tomar el instrumento, sus principios, escalas y estudios, con litografía.....	40	10 »
Búgula de Embolos ó cilindros.			
D. OTTO.....	Método fácil y elemental.....	40	10 »
Arpa.			
BOCHSA.....	Método progresivo.....	80	20 »
	40 Estudios pequeños.— 2 tom., cada uno á.....	30	7 50
	Op. 62. 25 Estudios para principiantes.....	60	15 »
	Id. 34. 50 Estudios grandes en todos los tonos.— 2 tom., cada uno á.....	72	18 »
DESARGUS.....	24 Estudios sobre las folias.....	24	6 »
Acordeon.			
MERLIN.....	Método completo y progresivo, con una litografía que representa el modo de tomar el instrumento.....	24	6 »
Guitarra.			
LEDHUI Y CARULLY.....	Método graduado, que contiene el modelo del mango y la manera de tomar el instrumento, sus principios, duos y temas.....	40	10 »
CARULLI.....	18 Duos de Estudio sobre temas célebres de Rossini, Donizetti, Bellini, etc., etc.— 2 colecciones, cada una.....	30	7 50
Id.....	34 Estudios de varios géneros bien graduados.....	60	15 »
GIULIANI.....	158 Estudios para guitarra, texto frances é italiano.....	60	15 »
Organo.			
MULLER Y RINK..	Método fácil, progresivo, que contiene los principios, juegos, rúbrica de oficios divinos, del canto llano, del canto irregular, etc., etc.	60	15 »
DELABAT LAMBILLOTE.	Muséo de organistas célebres: coleccion de las mejores fugas, escogidas entre las diferentes escuelas.— 2 tom., cada uno á.....		
	El 1º está precedido de un tratado abreviado de las repeticiones y del contrapunto.....	160	40 »
	El 2º de una serie de ejemplos de armonía práctica.....	160	40 »
REICHA.....	Estudio de fugas y contrapunto para la introduccion á las fugas de Bach, Händel, Palestrina, y Marcello: obra indispensable para los organistas.....	144	36 »
NOTA. Esta obra es tambien muy útil á los Pianistas para el estudio práctico de fuga y del contrapunto.			
Harmonium.			
J. J. BRAUN.....	Método completo.....	48	12 »

Musique de Guitare.

Méthodes et Etudes.

- Castellaci.** **Méthode** complète et progressive, 2^e édition, traitant de la position du corps et des mains, gammes, exercices, études dans tous les tons. Études d'accompagnement sur des cavatines et romances des meilleurs auteurs. 20 »
- Carpentras.** Op. 16. **L'art** de pincer la guitare, en 58 études progressives, sur l'air: *Au clair de la lune*. 7 50
- Roy.** **Petite Méthode**, contenant les principes, gammes, leçons, études, exercices, duos, etc. 3 75
- Carulli.** Trente-quatre morceaux de différents genres, gradués et progressifs, en forme d'**Études**. Brochés. 18 »
Divisés en 3 livres. Nos 1, 2 et 3. Chaque. 7 50
- Guiliani.** **Cent cinquante-huit Études** progressives, avec texte français et italien. 15 »

Duos,

POUR GUITARE ET PIANO.

- Carulli.** Op. 40. Symphonie sur la marche d'Aline, avec piano. 9 »
Avec accompagnement d'orchestre. 15 »
- Cerutti.** Aires de Rossini faciles et brillants. 7 50
- Carulli.** Op. 219. Variations sur Aline. 6 »
— Op. 233. Variations sur des thèmes de Rossini. 1^{er} livre. 6 »
2^e livre. 6 »
— Fantaisie sur Fiorella, d'Auber. 6 »

POUR GUITARE ET VIOLON.

- Carulli.** Op. 283. Trois divertissements sur Il Crociato. Nos 1. 4 50
2. 4 50
3. 4 50
— Op. 304. Divertissement sur Fiorella, d'Auber. 4 50
- Cerutti.** Op. 9. Aires de Rossini. 4 50
- Carpentras et Kreutzer.** Six nocturnes, 2^e et 3^e livres des nocturnes de Bochsa et Duport. Nos 1 à 6. Chaque 4 50
7 de l'op. 86. 4 50
— Six nocturnes de l'op. 59 des livres de nocturnes de Bochsa et Kreutzer. Nos 1 à 6. Chaque. 4 50
- Mayseder.** Op. 3. Marche d'Aline. 4 50

POUR GUITARE ET FLUTE.

- Carulli.** Op. 283 bis. Trois divertissements sur Il Crociato, de Meyerbeer. 3 livres. Nos 1, 2, 3. Chaque. 4 50
- Carpentras et Berbiguier.** Six nocturnes des 2^e et 3^e livres de Bochsa et Duport. Nos 1 à 7. Chaque. 4 50
— Six nocturnes de l'op. 59 de Bochsa et Kreutzer, à Ardisson. Nos 1 à 6. Chaq. 4 50
- Cerutti.** Op. 9. Aires de Rossini. 4 50

POUR GUITARE ET COR.

- Carpentras.** Trois fantaisies, thème de Berton, en 3 suites. Nos 1, 2, 3. Chaque. 6 »

POUR DEUX GUITARES.

- Carulli.** Op. 219 ter. Variations sur la marche d'Aline. 6 »
— Op. 302. Rondo sur Fiorella, d'Auber. 4 50
— Dix-huit duos en deux livres. Chaque. 7 50

Ouvertures.

Rossini. Collection.

- | | |
|-----------------------------------|---|
| Nos 1. Armide. 3 50 | Nos 7. Italiana in Algeri. 3 50 |
| 2. Barbier. 3 50 | 8. Otello. 3 50 |
| 3. Cenerentola. 3 50 | 9. Tancredi. 3 50 |
| 4. Edouardo. 3 50 | 10. Torvaldo e Dorliska. 3 50 |
| 5. Gazza ladra. 3 50 | 11. Bianca e Faliero. 3 50 |
| 6. Ingano fortunato. 3 50 | 12. Semiramide. 3 50 |

La collection des 12, ensemble 36 fr.

Guitare seule.

- Carulli.** Op. 249. Marche d'Aline, avec orchestre. 15 »
— Op. 276. Un peu de tout, grand recueil de trente-quatre morceaux dans tous les genres classés progressivement, complet. 15 »
En six livres. Chaque. 4 50
- Op. 203. Fantaisie sur un motif de Fiorella. 3 75
- Trente-cinq airs et rondos. 3 suites. Nos 1, 2 et 3. Chaque. 5 »
- Cerutti.** Op. 6. Ouvertures et airs de Tancredi, della Pietra di Paragonne, della Zoraïde, facile et brillant. 4 50
- Op. 7. Ouverture et airs de la Gazza ladra, de Rossini, faciles et brillants. 4 50
- Op. 8. La Couronne, six valse de Rossini. 4 50
- Valses favorites de Rossini. 4 50
- Valses, monferine et polonaise. 3 »
- Guiliani.** Op. 50. Les Papillons, choix d'airs faciles. 4 50
— Mélange sur des thèmes de Bellini. 5 »
- Henri.** Op. 13. Mes fantaisies, morceaux faciles. 4 50
— Op. 23. Etrennes aux dames, divers airs faciles. 3 75
- Kuffner.** Souvenir, valse de Donizetti. 4 50
- M. de Raoulx.** Fantaisies sur Je ne vous aime plus, Brise du matin et la Folle. 5 »
— Op. 92. Mosaïque sur l'opéra le Chalet. 5 »
— Deux quadrilles, valse et galops sur l'opéra le Chalet. 5 »
— Quatre quadrilles et valse sur des opéras de Donizetti. 5 »
- Sagrini.** Op. 11 et 12. Variations brillantes. 6 »
- Strauss.** Valses. Nos 1. Alexandra. 5 »
2. Philomèle. 5 »
3. Belle Gabrielle. 5 »

RÉPERTOIRE DANSANT

BALS CHICARD.

QUADRILLES, VALSES ET GALOPS,

composés par

Musard, Tolbecque, Julien, Dufresne, Strauss, Launer, etc.;
arrangés très soigneusement

POUR GUITARE SEULE.

20 Livraisons à, net : 50 c. chaque.

- | |
|---|
| 1. La Fourmi contrariée, quad., et Les Hommages, valse. |
| 2. La Veuve Goezel, id. et Caboche et Louton, id. |
| 3. La Chaloupe amoureuse, id. et Les Chicards, galop. |
| 4. Le Cétace chaleureux, id. et Paulin, valse. |
| 5. Le Mer-an échoué, id. et Les Styriennes, id. |
| 6. Bibi Gousse d'Air, id. et Marie, id. |
| 7. La Tortue indépendante, id. et Les Balochards, galop. |
| 8. Le Fiacre avarié, id. et Philomèle, valse. |
| 9. Le Colimaçon susceptible, id. et Les Fusées volantes, id. |
| 10. Le Moulin à café, id. et Le Canard mélomane, galop. |
| 11. Il arrive, il arrive, id. et Aurora, valse. |
| 12. Madame Francastor, id. et Indiana et Charlemagne, id. |
| 13. La Langouste en contravention, id. et Foumann, galop. |
| 14. Le Soutier malheureux, id. et Sabre-tache et Carabine, valse. |
| 15. Le Hannoton en goquette, id. et Amélie, id. |
| 16. L'Araignée incomprise, id. et Mousqueton, id. |
| 17. L'Œil marécageux, id. et Les Ramachards, id. |
| 18. Le Mulet romantique, id. et A la plus belle, id. |
| 19. Correctionnelle, id. et Les Marchandes de balais, id. |
| 20. La Puce enrhumée, id. et Pétrin et Filoche, galop. |

Paris. Chez **SCHÖNENBERGER**, éditeur, boulevard Poissonnière, 20. Assortiment pour l'exportation.

Trompette à Clefs ou Bugle et Clairon.

Colletti. Méthode complète et graduée pour trompette à clefs ou bugle, contenant les principes, tablatures, gammes, exercices, leçons, airs et duos des opéras en vogue.	9 »	David Duhl. Douze fanfares ou marches pour 4 trompettes.	4 50
Melchior. Ordonnance des sonneries militaires pour le clairon, suivie de fanfares.	4 50	Bessière Faber. Polonaise variée pour trompette à clefs (<i>si bémol</i>), avec accompagnement de quatuor.	5 »
Boireaux. Six fanfares pour 2 cors, 4 trompettes et 1 trombone.	7 50	G. Brizi. Pièces choisies pour la trompette à clefs seule, en 2 suites. Nos 1.	5 »
		2.	5 »

Musique d'Accordéon.

Merlin. Méthode complète renfermant tout ce qui est nécessaire pour bien jouer de cet instrument.	6 »	4. Le Cétacé chaleureux, quad., et Paulinen, valse.	
Miolan. Six quadrilles de Musard, en 2 suites. Nos 1.	4 50	5. Le Merlan échoué, <i>id.</i> et les Styriennes, <i>id.</i>	
2.	4 50	6. Bibi Gousse-d'Ail, <i>id.</i> et Marie, <i>id.</i>	
RÉPERTOIRE DANSANT		7. La Tortue indépendante, <i>id.</i> et les Balochards galop.	
DES		8. Le Fiacre avarié, <i>id.</i> et Philomèle, valse.	
BALS CHICARD.		9. Le Colimaçon susceptible, <i>id.</i> et les Fusées volantes, <i>id.</i>	
QUADRILLES, VALSES ET GALOPS,		10. Le Moulin à café, <i>id.</i> et le Canard mélomane, galop.	
composés par		11. Il arrive, il arrive, <i>id.</i> et Aurora, valse.	
Musard, Tolbecque, Julien, Dufresne, Strauss, Labitski, Lanner, etc.		12. Madame Francastor, <i>id.</i> et Indiana et Charlemagne, <i>id.</i>	
20 Livraisons à, net : 50 c. chaque.		13. La Langouste en contravention, <i>id.</i> et Floumann, galop.	
1. La Fou mi contrariée, quad., et les Hommages, valse.		14. Le Soulier malheureux, <i>id.</i> et Sabretache et Carabine, valse.	
2. La veuve Goepel, <i>id.</i> et Caboché et Loulou, <i>id.</i>		15. Le Hanne-ton en goguette, <i>id.</i> et Amélie, <i>id.</i>	
3. La Chaloupe amoureuse, <i>id.</i> et les Chicards, galop.		16. L'Araignée incomprise, <i>id.</i> et Mousqueton, <i>id.</i>	
		17. L'OEil marécageux, <i>id.</i> et les Ramachards, <i>id.</i>	
		18. Le Mulet romantique, <i>id.</i> et A la plus belle, <i>id.</i>	
		19. La Correctionnelle, <i>id.</i> et les Marchandes de balais, <i>id.</i>	
		20. La Puce enrhumée, <i>id.</i> et Petrin et Filoche, galop.	
		A 50 centimes, net, chaque.	

Musique de Mélophone.

RÉPERTOIRE DANSANT
DES
BALS CHICARD.
QUADRILLES, VALSES ET GALOPS,
COMPOSÉS PAR
MUSARD, TOLBECQUE, JULIEN, DUFRESNE, STRAUSS, LABITSKI, LANNER, &
20 Livraisons à, net : 50 c. chaque. — Les mêmes que pour l'Accordéon ci-dessus.

Musique d'Orgue.

Muller et Rinck. Petite méthode contenant les principes, les jeux, la rubrique des offices, du plain-chant, du faux bourdon; 30 préludes dans tous les tons, et 36 pièces de différents caractères	12 »	Musée des Organistes célèbres.	
Rinck. Collection de morceaux faciles en trois livres. Nos 1, 2 et 3. Chaque suite.	5 »	COLLECTION DES MEILLEURES FUGUES POUR ORGUE, CLASSÉES PROGRESSIVEMENT ET CHOISIES DANS LES DIFFÉRENTES ÉCOLES, par L'ABBÉ LAMBILLOTTE.	
Reicha. Trente-quatre études de fugues et contre-point pour l'orgue, pour servir d'introduction aux fugues de Bach, Handel et Marcelllo.	36 »	2 volumes.	
		Le I ^{er} volume est précédé d'un <i>Traité abrégé de l'art du contre-point et de la fugue.</i> Prix, net : 20 fr.	
		Le II ^e est précédé d'une <i>Série d'exemples d'harmonie pratique</i> Prix, net : 20 fr.	

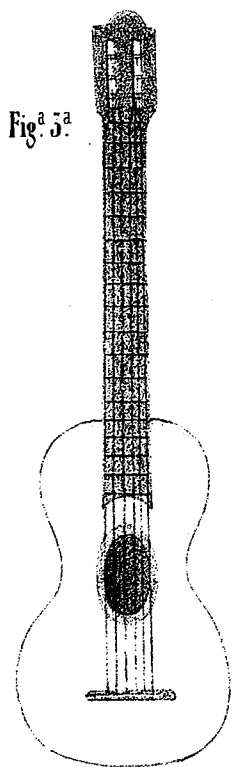
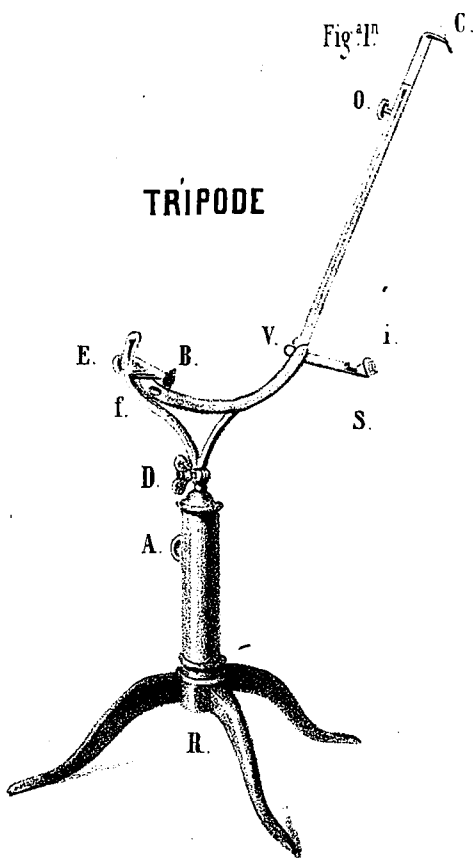


Fig. 5^a



TRIPODE

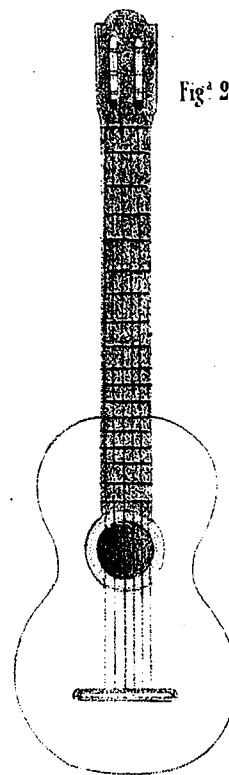


Fig. 2

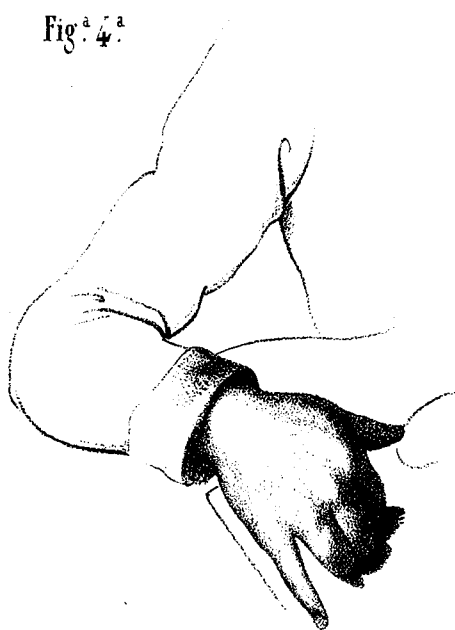


Fig. 4^a

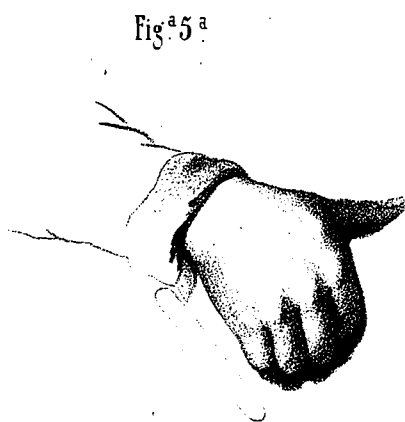


Fig. 5^a

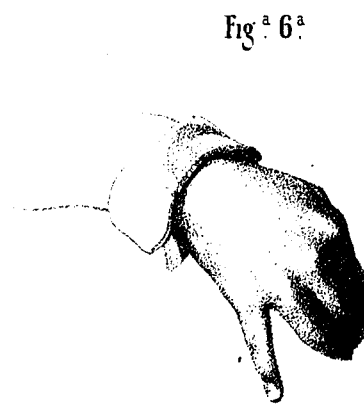


Fig. 6^a

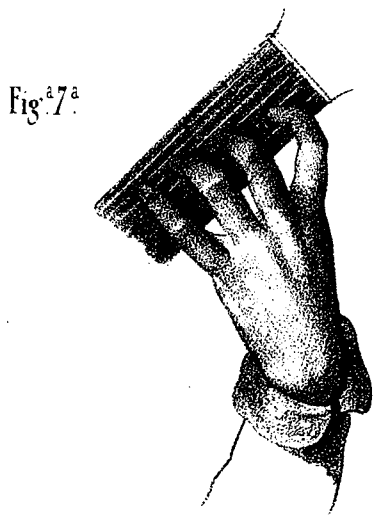


Fig. 7^a

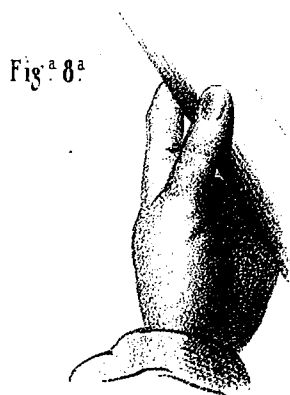


Fig. 8^a

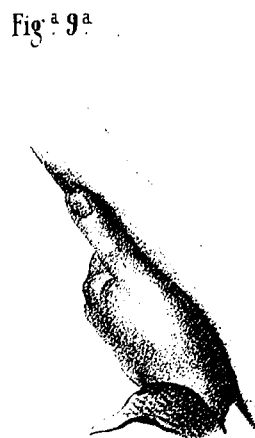


Fig. 9^a



PARTE PRIMERA TEÓRICO-PRÁCTICA.

SECCION ÚNICA.

CAPÍTULO I.

Idea que se debe formar de la guitarra.

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

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

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

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

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



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

CAPÍTULO II.

Carácter de la guitarra.

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

7. 1.^o Cada cuerda de la guitarra tiene un carácter diferente en razon de su grueso. Tóquese la *prima* (§ 43) *pisada* (§ 40) en el traste 1.^o (§ 46) tóquese luego la *segunda* pisada en 6.^o traste; despues tóquese la *tercera* pisada en 10.^o traste; y por último la *cuarta* pisada en el traste 15.^o: el sonido producido en estos cuatro parages es el mismo respecto de la escala del instrumento, pero cada uno de ellos es de diversa calidad, debida al diferente grueso de la cuerda y al material de que está formada.

8. 2.^o Un mismo sonido admite infinidad de modificaciones en la *cantidad* desde el *pianísimo* hasta el *fortísimo* segun la fuerza que emplea la mano derecha al *pulsarlo* (§ 40) *sin moverse ella de un sitio*, cuya operacion se reproduce con tanta variedad, como veces puede cambiar de sitio esta mano á distancia de cinco ó seis líneas en la porcion de cuerda que hay desde el puente (§ 44) hasta la tarraja (§ 44)

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

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

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

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

CAPÍTULO III.

Denominacion de algunas partes de la guitarra.

13. Las partes mas notables de la guitarra á primera vista son: una *caja* hueca, que en una de sus caras tiene un agujero, y un *mango* sólido pegado á dicha caja. (Lámina 2.^a figuras 2.^a y 5.^a)

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

(1) Algunas guitarras francesas, tienen este agujero *ovalado*, como se ve en la figura 7.^a de la Lámina 2.^a, pero generalmente es *redondo*.

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

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

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

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

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

CAPÍTULO IV.

De la trípode ó máquina de Aguado.

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

(1) Cada traste disminuye una 63.ª parte del largo de la cuerda vibrante.

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

24. *Ventajas que resultan del uso de la trípode.* Desde luego se dejan conocer las siguientes: 1.^a La guitarra está tan aislada como parece posible, pues solo se sostiene apoyando en los dos pitones que entran en las dos únicas partes *sólidas* que hay en el instrumento, de lo que resulta que todo él puede entrar en vibración sin inconvenientes (4) 2.^a El que toca puede hacer uso completo de sus facultades físicas con ambas manos, para que la guitarra dé toda la cantidad de sonido que tenga, resultando de aquí *en todos casos* un aumento considerable en la cantidad de sus voces respecto de las que produce colocada de otra manera. Ahora nada se opone á que el aficionado se valga francamente de los recursos que la naturaleza del instrumento ofrece, guiado por su gusto ó inteligencia. 3.^a La postura del guitarrista es natural y airosa, y para las señoras muy conveniente y elegante. Tal vez no hay instrumento en que mas se luzca el personal de una señora. Es también conveniente, porque hay sujetos que no se dedican á este instrumento, temerosos de dañarse del pecho, y con la máquina se desvanece este temor. 4.^a A los ojos del espectador se puede hacer que parezcan fáciles las mayores dificultades (2) 5.^a El que haya aprendido la guitarra tocando en la trípode, si alguna vez la toca sin ella, advierte la ventaja de colocar bien sus manos, segun han aprendido en la máquina. Es incierto que habiéndose habituado á tocarla en la trípode no se acierte á tocarla en otra postura: la verdad es que en este caso se echan de menos las ventajas que se obtienen con el uso de la máquina. 6.^a El cantante que se acompaña con la guitarra conserva la actitud de cuerpo conveniente para la emision de la voz. 7.^a Los armónicos (lección 45) se ejecutan con facilidad y salen mas claros. 8.^a Se puede hacer uso cómodamente de los trastes que están sobre la tapa fuera del mango. (5)

CAPÍTULO V.

Condiciones para tocar bien la guitarra.

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO VI.

Condiciones que se requieren en una buena guitarra.

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPITULO VII.

Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CAPÍTULO VIII.

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

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

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

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

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

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

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

14. *De las cuerdas anteriores* es la que está hacia la cabeza *destrátera posterior*, la que está hacia el cuerpo.

12. *M. D.* Mano derecha. *M. I.* Mano izquierda. *p.* pulgari. *i.* índice. *m.* medio. *tr.* traste. *comp.* compás. *int.* intervalo. *ac.* acorde. *quís.* quí o no.

15. Para que el discípulo pueda estudiar, es necesario que la guitarra esté templada. Explique usted los modos que hay para ello.

Se pone una cuerda en cierto grado de tensión, para que sirviendo su sonido de término comparativo se templen las demás por ella. A este fin adopto la *sexta* (§ 13), la cual, atada á la clavija, se aflojará de manera que no dé ningún sonido, y luego se irá subiendo *muy despacio* hasta que suene con claridad, pero de suerte que la clavija (de madera) haya dado poco mas de media vuelta. En tal disposición, esta cuerda pisada en 5^o traste dará el sonido que corresponde á la *quinta* al aire, la cual se ha de poner unísona con ella. Desde la *quinta*, despues de templada, se procede sucesivamente á templar las demás cuerdas con arreglo á la tabla siguiente:

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

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

17. Templada ya la guitarra, conviene hacer otra operacion para ver si está ó no *afinada*. En este caso se procede por octavas. Primeramente se pisa la cuerda *tercera* en 2^o traste, y por este sonido se afina el de la *quinta* al aire (su 8^a baja); luego se pisa la *quinta* en 2^o traste, y por este sonido se afina el de la *segunda* al aire (su 8^a alta); pisando la *segunda* en 5^o traste dará el sonido de la *cuarta* al aire (su 8^a baja) ésta pisada en 2^o traste dará el sonido de la *prima* al aire (su 8^a alta) La *sexta* se afina con el sonido de la cuarta en 2^o traste.

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

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

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

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

PARTE SEGUNDA PRÁCTICA.

SECCION I. — LECCIONES.

CAPÍTULO I.

LECCION I.^a

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

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

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

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

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

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

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

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

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

56. El mango de la guitarra ha de tener la inclinacion de unos 25 grados poco mas ó menos, que es como se ve en la lámina 4.^a con corta diferencia; y para ponerle en esta situacion, el discípulo sujeta la guitarra con la mano izquierda del modo dicho en el § 54, afloja el tornillo *E*, y le mueve por la corredera hasta el punto conveniente, en cuyo estado le aprieta.

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

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

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

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

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

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

LECCION 2.^a

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

63. Supuesto lo dicho en la leccion 1.^a el discípulo pone su antebrazo derecho sobre la curvatura mayor convexa de la guitarra, hace un esfuerzo para alejar el codo del cuerpo, y sin mover el antebrazo dirige su mano hácia la tarraja, abuecando bien la muñeca; estiendo los dedos de manera que formen líneas rectas con el antebrazo, evitando que se tuerzan hácia el puente, como suele suceder si la mano está floja, que es como se ve en la figura 5.^a de la lámina 2.^a (1) El sitio donde debe pulsar las cuerdas ha de ser como á seis dedos de distancia del puente. Aquí es donde debe fijar la pulsacion. Colocados así, *pulsa* (§ 40) primero la cuerda *sexta*, luego la *quinta* y despues la *cuarta* (§.18), todas con el dedo pulgar. Cada vez que éste pulse, ha de doblar su última falange de manera que apenas se mueva el resto del dedo. Repetirá esta operacion varias veces, principiando en la *sexta* y concluyendo en la *cuarta*, y tambien á la inversa, desde la *cuarta* hasta la *sexta*, siempre *sin menear la mano*. Es de entender que mientras tanto, no ha de mover la mano de un sitio, ni la ha de mirar, pues uno de los objetos de esta leccion es que el dedo pulgar *atino* á pulsar cada una de las tres cuerdas indicadas.

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

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

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

(1) En la figura de la figura 4.^a de la mano derecha, merecen la pena de ser mencionados los dedos de la mano de la figura 5.^a de la lámina 2.^a Los de la derecha indican un movimiento que se evita.

(2) Conviene tener presente que el movimiento de atrás que se evita, es el que resulta de dar un golpe superior y no inferior.

(3) La educación de la mano es una de las cosas más importantes de que debe ocuparse el maestro, porque ella es la que produce el resultado que se desea. Si está bien educada, el discípulo puede tocar con facilidad y con fuerza.

LECCION 3.^a

Modo de pisar con los dedos de la mano izquierda.

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

68. En seguida coloca su brazo derecho como en la lección 2.^a, mantiene estirados sus dedos, y estudia la escala número 2.^a, enterándose de las localidades de las notas con el auxilio de la escala cromática número 1.^o y colocando los dedos de su izquierda cerca de la division anterior de cada traste (§ 16). (1) Es sumamente importante colocarlos en este punto, y no en otro del traste, porque con poca fuerza que el dedo haga al pisar, la cuerda apoya por necesidad en la division, y asi resulta el sonido claro (2); por el contrario, cuanto mas se desvíe el dedo del punto indicado, retrocediendo en el espacio del traste, menos claro sale el sonido, por mas que el dedo apriete. Tambien cuidará de encorvarlos de manera que la última falange caiga *perpendicularmente* sobre la cuerda, á cuyo efecto sacará bastante la muñeca, y procurará asimismo que al pisar, la direccion del dedo sea paralela en lo posible á las divisiones de los trastes. (Véase la figura 7 de la lámina 2.^a) El pulgar de la derecha pulsará las notas de los bordones de la manera indicada en los §§ 65 y 64, y el índice las de las cuerdas.

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

ESCALA CROMATICA.

N.^o 1.

Cuerdas.	SEXTA	QUINTA	CUARTA	TERCERA	SEGUNDA	PRIMA.												
Trastes.	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17												
Voces.....	MI	FI	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
SERIES.	Regraves.			Graves.			Agudos.			Sobreagudos.								

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

2. El desease que hacen las cuerdas *pisadas* sobre dos puntos duros, que son la cañata del puente y la division anterior del traste influyen en el sonido en la parte del *do*. Por esta razon el de las cuerdas de la guitarra debe caer en parz al de los demás instrumentos de cuerda que no tienen trastes.

ESCALA DIATÓNICA.

N.º 2.

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

Cuerdas... { 6.^a SEXTA, 5.^a QUINTA, 4.^a CUARTA, 3.^a TERCERA, 2.^a SEGUNDA, 1.^a PRIMA

Trastes.... 0 1 5 0 2 5 0 2 3 0 2 0 1 5 0 1 5

Dedo de la mano izquierda { 0 1 5 0 2 5 0 2 5 0 2 0 1 5 0 1 5

LECCION 4.^a

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

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

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

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

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

	SEMITONO SUBIENDO.	SEMITONO BAJANDO.	TONO SUBIENDO.	TONO BAJANDO.
Dedo de la izquierda {	1 2 3 4	4 3 2 1	1 3 2 4	4 2 3 1

	a	a	a	a
En la primera cuerda {	2 5 4 5	5 4 3 2		
Trastes {			1 3 3 5	5 3 3 1

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

LECCION 5.^a

La mano izquierda contribuye á producir sonidos llenos y redondos.

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

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

Parecia natural pisar el *sol* y el *re* de los compases 1.^o y 7.^o con el dedo 5.^o pero es mas cómodo y útil pisarlos con el 4.^o En el compás 11 se pisa el *re* con el dedo 5.^o



LECCION 6.^a

Continúa la práctica de la misma doctrina.

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

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

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

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

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

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

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

Compas... 1 2 3 4 7 8 4

LECCION 7.^a

Pulsacion de los dedos pulgar é indice alternando.

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

81. A fin de que el discípulo no se fastidie del estudio puede aprender el wals siguiente, cuya ejecucion es la práctica de la doctrina establecida en esta leccion. Además de tener presentes las reglas enunciadas, estudiará este wals sin mirar sus dedos. Pisará el *fa* del compás 5.^o con el 4.^o dedo sin mover los otros dos de *la do*. Sus cuatro dedos deben estar siempre tan abiertos como convenga para que la mano no se mueva en todo el wals. Los dos puntos que hay á la izquierda de las dos barras de la primera parte indican que se repite aquella parte, así como los otros dos que están á la derecha denotan que se repite la segunda.

EJEMPLO. a b c i i i i i

LECCION 8ª.

Continuacion de la misma práctica.

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

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

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

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

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

Compas... 1

A

Compas... 1

B

LECCION 9.

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

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

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

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

Grupo 1 2 3 4 5 6 7

TROZO

LECCION 10.

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

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

(1) Véase la seccion 5ª, 2. 307.

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

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

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

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

WALS. *Compás*

LECCION 11.

Continúa la misma práctica.

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

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

Musical score for Lesson 11, measures 5 to 25. The score is written on a single treble clef staff in 3/8 time. It consists of three lines of music. The first line contains measures 5 through 9. The second line contains measures 10 through 14. The third line contains measures 15 through 25. Fingerings are indicated by letters 'i' and 'm' above notes. Dynamics include 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte). Measure numbers 5, 10, 12, 18, 20, 22, and 25 are clearly marked above the staff.

LECCION 12.

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

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

Musical score for Lesson 12, measures 1 to 15. The score is written on a single treble clef staff in 3/8 time. It consists of two lines of music. The first line contains measures 1 through 10. The second line contains measures 11 through 15. The word 'WALS.' is written to the left of the first line. Fingerings are indicated by letters 'i' and 'm' above notes. Measure numbers 1, 2, 13, and 14 are clearly marked above the staff.

LECCION 13.

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

WALS.

LECCION 14.

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

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

98. Es de advertir, que el dedo pulgar de la mano izquierda, sin separarse del mango, corre un poco con la mano hacia adelante y hacia atrás en los compases 11 12 y 15.

WALS.

LECCION 15.

99. Se pondrá mucho cuidado en el dedeo de ambas manos. Examínense los compas 5 y 6 y se verá que están escritos como si tres veces ó partes los ejecutasen. También merece particular atención el compás 15 para ejecutar con exactitud el 2.^o puntillo.

WALS.

LECCION 16.

Conocimiento y uso de los equisónos.

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

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

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

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

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

LECCION 17.

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

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

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

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

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

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

WALS.

LECCION 18.

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

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

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

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

Grupos.....1.....2

Compas. 1 2

The musical score consists of five staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first two staves are labeled 'Compas. 1' and '2'. The music features eighth-note patterns with fingerings (p, i) and circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 7) indicating specific fret positions or techniques. The fifth staff is labeled '21' and includes a circled '2'.

LECCION 19.

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

114. Queda establecido en la leccion 10, que la duracion del sonido por el valor que representan la figuras de la notas, se efectúa en la guitarra dejando sobre la cuerda el dedo que la aprieta tanto tiempo como es su valor, y concluido éste, el dedo se levanta. Por este principio el ejercicio de esta leccion exigirá que se levantasen continuamente los dedos que pisan, porque las figuras son de poco valor como semicorcheas. Esta regla tiene una excepcion, y es, cuando se ha de repetir pronto una misma nota. La guitarra es instrumento apto para la armonia: la materia de ésta son los acordes, los cuales constan por lo menos de tres notas: tóquense á un tiempo, ó una despues de otra las cuerdas donde se ejecutan aquellas, el oído se complace en su duracion: por esto conviene no levantar los dedos del *lado* del primer compás hasta que haya sonado el último *do* del primer grupo de 4 notas, porque todas ellas pertenecen á un acorde; y aun deberán permanecer quietos los mismos dedos, pues que en el 2º tiempo se repite el mismo acorde. Pero así como conviene que los dedos permanezcan pisando las notas de un acorde, así tambien se debe levantar al instante que se hayan de ejecutar notas de otro acorde diferente; porque además de necesitarse tal vez los mismos dedos para el nuevo acorde, la duracion de las notas, ó de alguna nota del acorde 1º podría producir mal efecto en el 2º. En esto debe ponerse gran cuidado, V. gr: en los compases 5 y 15, en los cuales el grupo 1º pertenece á un acorde, y el grupo 2º á otro.

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

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

The image displays three staves of musical notation for guitar exercises. The first staff is labeled "Grupo.....1.....2" and "i m i", with a "p" dynamic marking. The second staff is labeled "Grupo 1.....2". The third staff is labeled "Grupo..1.....2" and "15". The notation includes treble clefs, a 2/4 time signature, and various rhythmic figures with fingerings indicated by numbers 1-5 and letters i, m, i.

LECCION 20.

La misma práctica moviendo algo mas la mano izquierda.

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

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

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

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

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

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

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

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

Al leer de nuevo las observaciones, van y vienen en la memoria, pero es tanta su importancia que no puedo suprimir el reproducirlas, para que el discípulo tenga sus manos mas alabado.

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

LECCIÓN 21.

Continuacion de la misma práctica.

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

LECCION 22.

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

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

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

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

Wals.

LECCION 23.

La misma práctica moviéndose mas ambas manos.

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

WALS.

LECCION 24.

Ambas manos se mueven mas. Práctica de equisónos.

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

WALS .

LECCION 25.

LIGADOS.

Ejecucion del ligado de dos notas subiendo y bajando.

129. En el ligado, la mano izquierda ejecuta dos, tres ó cuatro notas subiendo ó bajando, sin que la derecha haya *pulsado* mas que la 1.^a. La señal que indica esto es un arco que comprende las notas ligadas. El ligado de dos notas *subiendo* (compás 1.^o) se ejecuta pulsando el *sol* y dejando caer cerca de la division anterior del traste el 2.^o dedo de la izquierda en *la* sin pulsarle. Naturalmente este último dedo, que es el que verifica el ligado, desea caer cuanto antes; pero es necesario contenerle para que ejecute con exactitud el valor de la figura. El ligado de dos notas *bajando* (compases 14, 15, 22 y 25) se ejecuta colocando á un tiempo los dos dedos: se pulsa la 1.^a nota, y el dedo que la pisa hace un esfuerzo hácia *abajo* para que suene la cuerda, y de consiguiente la otra nota. Se ha de hacer alguna fuerza con el dedo 1.^o de los dos al retirarle, porque él es quien ha de producir claro el ligado: el otro ha de estar algo flojo, pero bien colocado. El brazo no se ha de interesar en la ejecucion del ligado.

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

WALS.

LECCION 26.

La misma práctica.

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

LECCION 27.

Ejecución de la apoyatura sencilla subiendo.

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

153. Todas las apoyaturas del Andante de esta leccion son subiendo, y se ejecutan con todos los dedos: el movimiento ó aire de él es *despacio* para que se pueda poner cuidado en la ejecución de las apoyaturas. Las semínimas del compás 4.^o se *pulsan* con los dedos pulgar é índice de la derecha; si se pulsan con los dedos índice y medio, se oirá otro efecto en la calidad del sonido. El compás 7.^o exige bastante cuidado para dar su justo valor á todas las figuras: al ejecutar el acorde del compás 8.^o conviene poner el dedo índice en *ceja* para evitar que se oigan el *re* y *si* del compás 7.^o en cuerdas al aire. (Véase la leccion 51.)

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

Andante.

LECCION 28.

Apoyatura sencilla bajando.

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

WALS.

S. 1520.

LECCION 29.

Apoyatura doble subiendo y bajando.

155. Esta apoyatura consta de dos notitas. Cuando es *subiendo* (compases 1, 3 y 5) se *pulsa* la 1ª notita, y se dejan caer en seguida los dedos correspondientes en la otra notita y en la nota, cuidando de que pisen precisamente cerca de la division anterior del traste, y sin haber pulsado mas que la 1ª notita. Se ejecuta bien, dejando caer cada dedo con determinada voluntad, no ambos casi á un tiempo como suele suceder, ni con mucha fuerza. En la apoyatura *bajando* se colocan desde luego los tres dedos en sus respectivas notas: se pulsa la 1ª notita, y sin otra pulsacion el dedo que la pisa y el inmediato hacen sucesivamente un esfuerzo para que suene la 2ª notita y la nota. Generalmente los principiantes suelen cargar toda la fuerza en el dedo de la nota, pero no ha de ser así: en todo caso se ha de cargar sobre el que hace la 1ª notita, y así se evita que la mano haga fuerza hácia atrás interesando el brazo. Al principio es necesario contentarse con que suenen poco con tal de que se oigan con claridad. Los tresillos del compás 15 se ejecutan del mismo modo que las apoyaturas dobles, con la diferencia de que en los tresillos cada dedo se detiene en su nota para darle su justo valor: en la apoyatura proceden con mucha brevedad. Debiéndose ligar las tres notas de cada tresillo, es claro que todas ellas se habrán de ejecutar en una misma cuerda, y lo mismo sucede con las apoyaturas.

En seguida de este andante se puede tocar el wals de la leccion 50.

Andante.

LECCION 30.

Otra apoyatura doble.

156. En esta apoyatura se hace un ligado subiendo y otro bajando: se pulsa la 1ª notita, y se ligan la segunda y la nota como en la leccion 29. El dedo que produce el 2º ligado ha de hacer sonar bien éste. El signo Δ que hay debajo de algunas notas indica que se ha de apagar el sonido de ellas poniendo inmediatamente sobre la cuerda el mismo dedo que la ha *pulsado* (1). Las apoyaturas de los compases 1º y 9º se hacen con distintos dedos de la mano izquierda que las mismas de los compases 5º y 15.

WALS.

LECCION 31.

Mordente sencillo y ceja. (2).

157. El *mordente* sencillo se compone de tres notitas agregadas á una nota; consta de dos ligados bajando y uno subiendo. Se pulsa la 1ª notita y se ligan las otras dos y la nota. Para ejecutar el mordente, se colocan á un tiempo los tres dedos en su *debido lugar*, y se cuida de que suene claro el primer ligado. Es mas difícil la ejecucion del mordente con los dedos 5º, 2º y 1º que con los demás. En su ejecucion se procurará que sean solo los dedos los que se muevan, no la mano, ni menos se ha de interesar el brazo. Al principio se harán despacio para que se oigan todas las notitas.

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

159. Se sostendrán bien las semínimas del compás 5º. En el compás 10, colocado el 4º dedo en *mi* grave del 2º grupo de semicorcheas, se buscarán las demás notas de él por intervalos diciendo de este modo: de *mi* grave (2º grupo) á *sol* \sharp hay una tercera mayor subiendo; de *sol* \sharp á *si* hay una tercera menor subiendo; de *si* á *mi* agudo hay una cuarta menor subiendo. Para la ejecucion de estos intervalos se consultará la leccion 41, teniendo presente las cuerdas en que se hace cada uno. En la leccion 30 se dijo el significado de esta señal Δ puesta en los compases 6 y 15.

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

(2) El discípulo puede combinar el estudio de los ejercicios (Seccion 2) con las lecciones enparadas de esta obra.

Se puede tocar en seguida el wals de la leccion 52.

Andante.

Ceja.

Ceja.

Ceja.

Ceja.

LECCION 52.

Continúa la misma práctica.

140. El ligado *fa = la* del compás 5º es difícil, porque la mano tiene que saltar desde la ceja al *la*. Las notitas de los mordentes se han de oír con claridad, sin que los dedos aprieten mas de lo preciso, y han de obrar con soltura.

Ceja.

Ceja.

Ceja.

LECCION 33.

Mordente doble.

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

142. Debiéndose ligar todas las notitas del mordente, es claro que el *mi* notita de los compases 5.^o y 9.^o se hará en la cuerda segunda. El *re* grave de los compases 14 y 15 se pulsa con la primer notita del mordente.

LECCION 34.

Ceja á prevención.

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

27 *Ceja.* 29 *Ceja.* 32 *Ceja.* 34

LECCION 35.

Ligado llamado arrastre.

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

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

Allegro moderato.

1 *Arrastre.* 6 *Arrastre.* 9 *Ceja.* 15 *Ceja.* 21 *Ceja.* 24 *Ceja.* 29 *Ceja.* 34 *Ceja.* 39 *Ceja.* 44 *Ceja.* 49 *Ceja.* 54 *Ceja.* 55 *Ceja.* D.C.

LECCION 36.

Arrastre en una y en dos cuerdas subiendo y bajando.

145. Se ha de tener presente la última indicacion que se hizo en la leccion 55, para aplicarla aquí al arrastre con dos dedos á un tiempo en 5.^{as} ó 6.^{as}

LECCION 37.

Trino. (Véase la página 50.)

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

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

El ejemplo 1.^o de esta leccion (página 50.) se estudiará descansando en cada division.

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

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

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

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

LECCION 38.

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

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

Andantino.

LECCION 39.

La misma práctica, moviéndose mas cada parte.

Allegro moderato.

LECCION 40.

Continúa la misma práctica.

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



LECCION 41.

Práctica de los intervalos en la guitarra. (Véanse las páginas 51, 52 y 55).

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

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

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

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

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

Segundas (núm. 2 página 51).

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

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

Terceras (núm. 5 página 51).

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

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

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

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

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

Cuartas (núm. 4 página 52).

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

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

Quintas (núm. 5).

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

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

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

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

Sextas (núm. 6 página 53).

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

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

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

Séptimas.

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

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

Octavas (núm 7 pagina 53).

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

Décimas (núm 8 pagina 53).

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

LECCION 42.

Lectura de varios acordes seguidos.

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

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

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

176. La música de guitarra suele estar escrita de manera que se distinguen *tres partes*. Cada una de estas gira de diferente modo, y se escribe regularmente con separacion, para que el valor de las figuras de cada *parte* corresponda con las figuras de las otras. En el N.º 5.º del ejemplo 1.º los acordes son los mismos que en el N.º 1.º, la diferencia consiste en que hay dos notas en la *parte* intermedia para cada nota de las otras dos *partes*.

EJEMPLO 1.º

N.º 1.º ac. 1.º ac. 2.º N.º 2.º N.º 5.º

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

De *sol* agudo en la *cuarta* á *si* (ejemplo 2.º) hay una 5.ª menor subiendo, por lo mismo este *si* se puede y debe hacer en la cuerda *tercera*.

Accordes en arpeggio.

EJEMPLO 2.º

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

Caja.

EJEMPLO 3.º

A.

B. Grupo 1.º Compás 1.º

C. Caja.

D. Compás 1.º

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

CAPÍTULO II.

RIQUEZA DE LA GUITARRA.

LECCION 43.

De los sonidos armónicos.

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

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

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

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

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

183. De dos maneras se representan los sonidos armónicos en la pauta: 1ª Escribiendo las notas que realmente se hacen con agregacion de dos números, uno que puede inscribirse dentro de un circulito (como en los equisonos) para denotar la cuerda, y el otro que indica la division en que se ha de pisar armónicamente. 2ª Escribiendo la nota que representa la cuerda al aire en que se hace el armónico, y un solo numero que denota la division de trastes. (4)

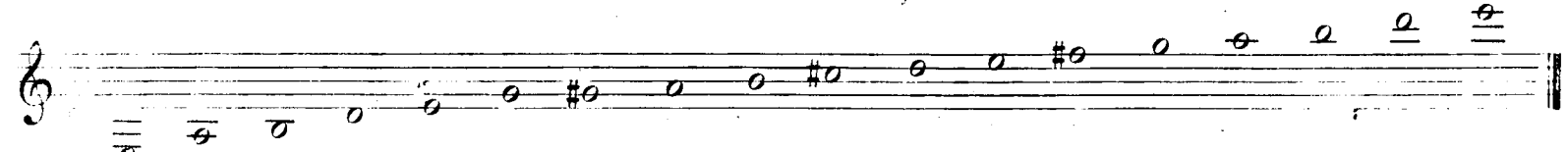
1ª MANERA.

2ª MANERA.

(4) Se muestra de los armónicos por el sistema medio que ya indicado.

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

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



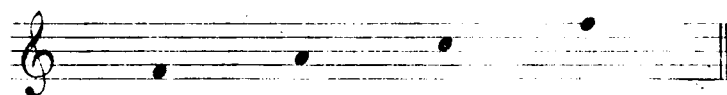
Cuerdas 6ª..... 5ª..... 6ª..... 4..... 5 6..... 3..... 6..... 5 4..... 2 6..... 5..... 4 3..... 1 5..... 2 4..... 3..... 4..... 1 2 3..... 3..... 1.....

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

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

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

en las cuerdas..... 4ª 5ª 2ª Prima.



en los trastes..... 5 2 1 1

el índice de la derecha pisa armónicamente

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

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

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

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

LECCION 44.

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

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

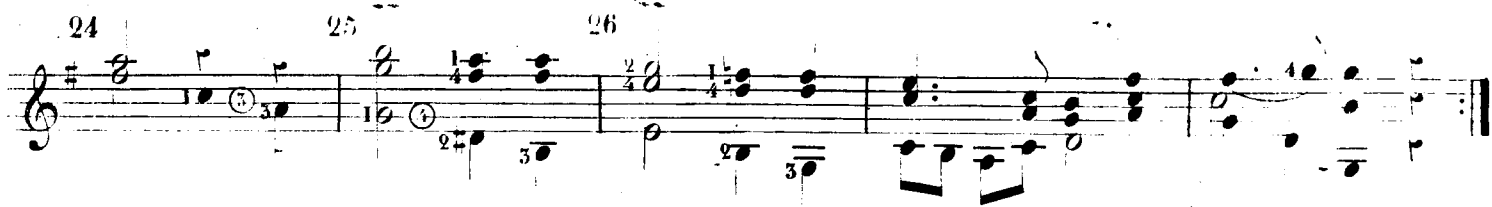
189. La buena ejecucion del *trémulo* no depende tanto de la fuerza de presion como del modo de aplicarla. Se ha de apoyar sobre la cuerda la última falange, *perpendicularmente* y paralela á las divisiones de los trastes, advirtiendole que el peso de la mano sobre el punto apoyado, correspondido por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

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

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

La primera notita del mordente del compás 8^o se *pulsa* al mismo tiempo que la nota *si*, manteniendo firme el dedo que pisa esta, para que sirva de apoyo á los demás. El arrastre del compás 14 es difícil, porque la primer 5^a, *re fa*, es mayor (dos trastes consecutivos) y la otra 5^a que se liga, *si re*, es menor, y los dedos tienen que llegar á ésta mas abiertos. Los arrastres del compás 15 son fáciles, porque los hace el dedo primero solo. En el compás 24, de *do* á *la* agudos hay una 5^a menor bajando. En los compases 25 y 26 el trémulo se hace con los tres dedos.

The image shows a musical score for guitar, marked "Largo". It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features various rhythmic values and articulations, including trémulo (indicated by wavy lines above notes) and mordente (indicated by a sharp symbol above notes). The second staff continues the piece, showing more complex rhythmic patterns and trémulo. The third staff includes measures 14 and 15, with notes marked with a sharp symbol and a circled number 5, indicating a mordente. The fourth staff concludes the piece with further trémulo and mordente markings. The score is numbered 1 through 26 across the staves.



LECCION 45.

Sonidos producidos por la mano izquierda sola.

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



LECCION 46.

Sonidos apagados.

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



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

LECCION 47.

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

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

Andante.

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The music features a mix of single notes and chords, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'P' (piano forte). The second staff continues the piece, showing more complex chordal textures and melodic lines. The third and fourth staves complete the piece, ending with a double bar line.

LECCION 48.

Diferentes calidades de un mismo sonido en una cuerda.

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

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

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

A. **B. Andante.**

1ª Vez. 2ª Vez.

1ª Vez. 2ª Vez.

LECCION 49.

Campanelas.

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

LECCION 50.

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

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

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

The image contains three musical staves. The top staff, labeled 'A', shows a sequence of chords in G major (one sharp) with a treble clef and a 6/8 time signature. The notes are G4, B4, D5, and G5, with the G5 note being a natural rather than a sharp. The bottom-left staff, labeled 'B', shows a sequence of chords in G major with a treble clef and a 6/8 time signature. The notes are G4, B4, D5, and G5, with the G5 note being a sharp. The bottom-right staff, labeled 'C', shows a sequence of chords in G major with a treble clef and a 6/8 time signature. The notes are G4, B4, D5, and G5, with the G5 note being a sharp. Above the notes in staff C are the letters 'm m m i i i' and below them are the numbers '1 1 1 1 1 1'.

CAPÍTULO III.

Imitaciones.

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

Tambora.

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

The image shows a musical staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The staff is divided into two sections by a bracket. The first section is labeled 'TAMBORA.' and contains a sequence of chords in G major (one sharp) with a treble clef and a 6/8 time signature. The notes are G4, B4, D5, and G5, with the G5 note being a natural rather than a sharp. The second section is also labeled 'TAMBORA.' and contains a sequence of chords in G major with a treble clef and a 6/8 time signature. The notes are G4, B4, D5, and G5, with the G5 note being a sharp.



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

Trompetas.

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

Harpa.

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

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

Harpa.
La 6ª en re.

Sobre la division 12.

LECCION 37.

EJEMPLO 1º

DIVISION. 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª

Sensible de SOL Mayor. 2ª nota de MI mayor. Sensible de FA mayor. 3ª nota de RE Mayor. 2ª nota de FA Mayor.

EJEMPLO 2º

EN TERCERAS.

Grupo 3 4 2 5 3 1 4

EN SEXTAS.

Grupo 2 4 2 5 1 2 1

EJEMPLO 3º

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

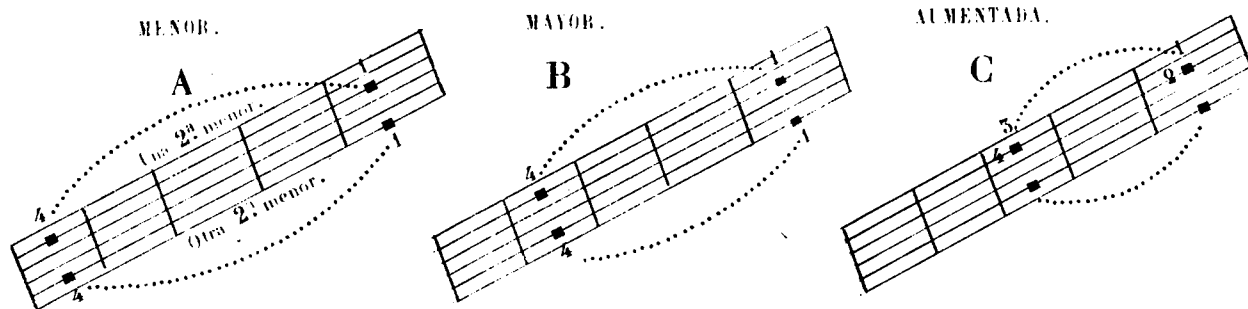
LECCION 40



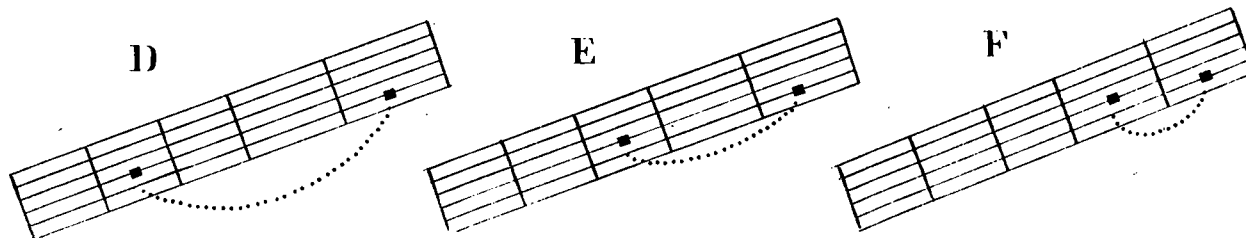
SEGUNDAS.

Nº 2.

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



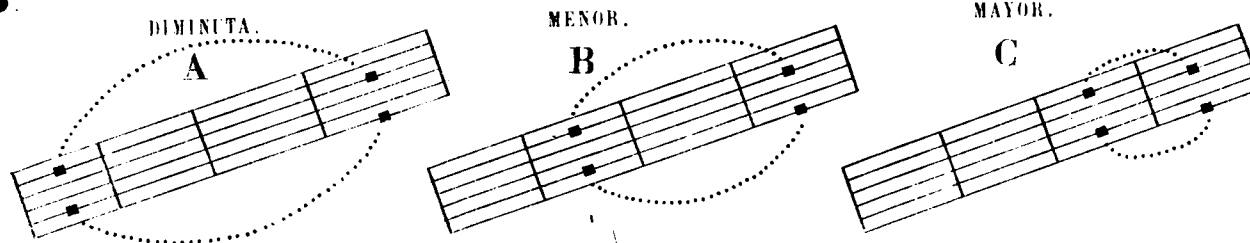
MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.



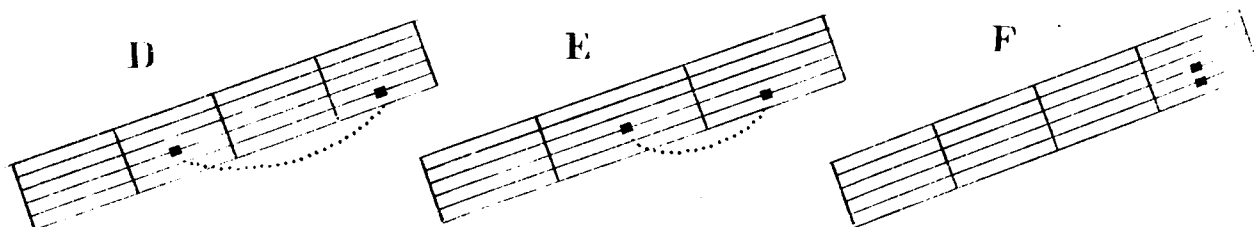
TERCERAS.

MODELOS GENERALES.

Nº 3.



MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.



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

CUARTAS.

Nº 4

MODELOS GENERALES.

MINIMA A MENOR. B MAYOR. C

MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

D E F

QUINTAS.

Nº 5.

MODELOS GENERALES EN 2 CUERDAS CONTIGUAS.

MENOR. A MAYOR. B AUMENTADA. C

MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

D E F

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

5ª MENOR. A 5ª MAYOR. B 5ª AUMENTADA. C

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

D E F

SEXTAS.

Nº 6.

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

MENOR. **A** MAYOR. **B** AUMENTADA **C**

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

D **E** **F**

OCTAVAS.

Nº 7.

MODELOS.

EN 2 CUERDAS ALTERNAS.

DEJANDO 2 CUERDAS EN HUECO.

A **B** **C** **D**

DÉCIMAS.

Nº 8.

MODELOS.

EN LAS CUERDAS CUARTA Y PRIMA.

EN LAS CUERDAS QUINTA Y SEGUNDA.

MENOR. **A** MAYOR. **B** MENOR. **C** MAYOR. **D**

EN LAS CUERDAS SEXTA Y TERCERA.

MENOR. **E** MAYOR. **F**

ARMÓNICOS OCTAVADOS.

LECCION 45.



ARMÓNICOS MAS USUALES.

Números de las divisiones.

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

Cuerda 6ª
5ª
4ª
3ª
2ª
Prima

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

Armónicos claros.
Armónicos oscuros.

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

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

(*)

3º

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

4º

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

5º

(*) Las letras p.i.m.a. son las iniciales de los dedos *p*ulgares, *i*ndices, *m*edio y *a*nular de la mano derecha.

Sosténganse bien las notas de la parte aguda.

6º

El mismo cuidado que en el ejercicio 6º

7º

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

8º

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

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

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

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

Ejecutada la alternativa de los dedos índice y medio en los dos grupos del compas 12. procederán aquellos de la misma manera en los compas, 5.5.7.9.11.15 y 15.

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

TROZO 1º

14º

Tr. 2º

Tr. 3º

Tr. 4º

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

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

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

Grupo 1º..... 2º

15º

p i m

Ceja. Ceja. Ceja.

Ceja. Ceja.

Se pondrá el mismo cuidado que en el ejercicio precedente.

16.

Se sostendrán debidamente las notas del bajo.

17.

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

18.

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

19º

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

20º

CAPÍTULO II.

EJERCICIOS PARA LA MANO IZQUIERDA.

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

EJERCICIO 1.º

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

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

212. La escala de este ejercicio está dividida en tres Secciones. La 1ª seccion consta de un tono: la 2ª seccion, consta de un semitono y un tono: la 5ª seccion, de un tono y un semitono. Para facilitar la inteligencia de su ejecucion se tendrá presente: 1º el orden que tiene en la escala la nota que se ejecuta: 2º el intervalo de tono ó semitono que hay entre ella y la que sigue.

Secc. 1ª Secc. 2ª Secc. 5ª

Orden de las notas en la escala: 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª
Dedos: 1 5 1 2 4 1 5 4

Esta escala bajando.

Secc. 5ª Secc. 2ª Secc. 1ª

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

La misma escrita una 8ª baja.

Secc. 1ª Secc. 2ª Secc. 5ª

Notas: 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª
Dedos: 1 5 1 2 4 1 5 4.

La misma escrita una 8ª baja.

Secc. 5ª Secc. 2ª Secc. 1ª

Notas: 8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª
Dedos: 4 5 1 4 2 1 5 1.

EJERCICIO 2.º

215. La misma escala, ejecutando en una cuerda la Seccion 1ª y en otra, las secciones 2ª y 5ª (N.º 1). En el número 2 se ejecutan las secciones 1ª y 2ª en una cuerda, y en otra, la seccion 5ª.

Subiendo.

Secc. 1.ª Secc. 2.ª Secc. 5.ª

N.º 1.

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

Subiendo.

Secc. 1.ª Secc. 5.ª

N.º 2.

1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª
1 5 1 5 1

Bajando.

Secc. 5.ª Secc. 2.ª Secc. 1.ª

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

Bajando.

Secc. 5.ª Secc. 2.ª Secc. 1.ª

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

EJERCICIO 3º

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

Subiendo.

Bajando.

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

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

215. La mano derecha pulsa, estas escalas del modo que indica el ejemplo que sigue. En todas ellas alternan los dedos *índice* y *medio*, solamente en la 1ª seccion hay esta diferencia: si las dos notas de esta seccion son de igual valor, se ejecuta la escala con el orden de dedos del Nº 1º; si dichas dos notas son de valor desigual, se ejecutan con los dedos indicados en el Nº 2º; y si son ligadas aquellas dos notas, se ejecutan de la manera que denota el Nº 3º.

EJEMPLO.

Escalas en una cuerda.

Nº 1.

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

Nº 2.

id

Nº 3.

id

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

La práctica de estos tres ejercicios es muy útil, porque sirven de modelo para ejecutar las escalas de todos los tonos en las cuerdas *prima*, *segunda* y *tercera*. En efecto, la escala diatónica no es mas de una, constituida por el orden de intervalos que se ve en el ejercicio 1º, lo que varia es la *tónica* ó 1ª nota; mas una vez conocidas las *tres secciones* en que la hemos dividido, segun se ve en el ejercicio 1º, y determinada la cuerda y traste en que se ha de hacer la tónica, no hay mas que ejecutar las tres secciones al tenor de los citados ejemplos. Si queremos hacer v. g. la escala de *Sol* sobreagudo en *una* cuerda buscaremos este *Sol* (tónica) en la prima en el traste 5º su primer equisono, y haremos en esta cuerda las tres secciones con el orden de dedos del ejercicio 1º; si la ejecutamos en *dos* cuerdas, se tomará por modelo el ejercicio 2º y si se ha de ejecutar en *tres* cuerdas, servirá de modelo el ejercicio 3º.

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

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

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

EJEMPLO.

Escala de Do.

En dos cuerdas.

Dedo 2 4 1 2 4 1 5 4.

En tres cuerdas.

2 4 1 2 4 1 5 4.

Escala de Sol.

En dos cuerdas.

Dedo 2 4 1 2 4 1 5 4.

En tres cuerdas.

2 4 1 2 4 1 5 4.

EJERCICIO 4.^o

Escala de dos octavas, ejecutada en las seis cuerdas.

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

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

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

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

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

EJERCICIO 5º

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

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

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

EJEMPLO.

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

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

EJEMPLO.

Subiendo la tónica un semitono
De *Re* (Nº 2.) à *Mi b* (Nº 5.)

Dedo... 2 1 2 1 2 1

Subiendo la tónica un tono
De *Re* (Nº 2.) à *Mi* (Nº 4.)

Dedo... 2 1 2 1 2 1

Por este ejemplo se vé, que aunque se muda de tónica en cada uno de los números 5 y 4, el orden de los dedos de la izquierda es el mismo que en el Nº 2. del ejemplo anterior.

EJERCICIO 6º

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

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

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

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

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

EJERCICIO 7º

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

EJERCICIO 8º

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

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

EJERCICIO 9º

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

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

EJERCICIO 10º

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

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

EJERCICIO 11º

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

Dedo 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 Otro 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 1

EJERCICIO 12º

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

EJERCICIO 17º

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

EJERCICIO 18º

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

EJERCICIO 19º

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

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

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

EJERCICIO 20º

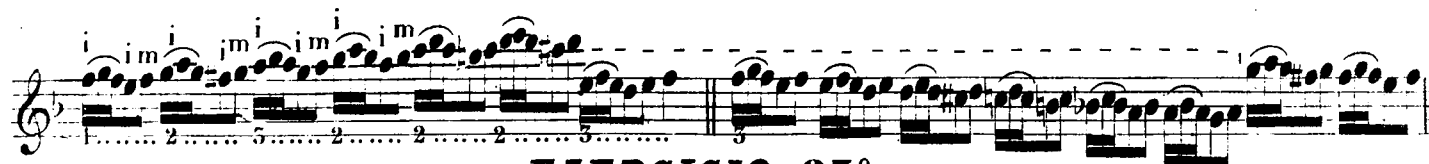
259. Un ligado subiendo y otro bajando en cada grupo. Se han de ejecutar con igual valor las cuatro notas.

EJERCICIO 21º

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

EJERCICIO 22º

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



EJERCICIO 23º

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



EJERCICIO 24º

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



EJERCICIO 25º



EJERCICIO 26º

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



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

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

EJERCICIO 27º

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



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

EJERCICIO 44º

Ejercicios Cromáticos.

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

EJERCICIO 45º

EJERCICIO 46º

EJERCICIO 47º

EJERCICIO 48º

Ejercicios de Terceras.

255. El estudio de este ejercicio consiste en no mover la mano izquierda de un intervalo de 5ª hasta que la derecha esté dispuesta a *pulsar* la 5ª siguiente, de manera que los dos movimientos de *pisar* y *pulsar* sean simultáneos. Repárese que todas las 5ªs se pisan con los dedos 1º y 3º y se pulsán primeramente con los dedos *índice* y *medio*, y despues con el *pulgar* é *índice*, cuidando de que aquel doble su última falange á cada pulsación en términos de quedar sobre el *índice* formando como una cruz. Se han de ejecutar las 5ªs con soltura, sin interesar el brazo izquierdo, y haciendo que el *pulgar* de esta mano resista la presión de los dedos que pisan.

256. La mayor parte de estos ejercicios en 5ªs se pueden ejecutar en las demás cuerdas con el mismo dedeo, excepto en las cuerdas *tercera* y *segunda*. (lección 41.)

Especie de 5ªs..... may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may:

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

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

Tercera: may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may: may: men: men: may:

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

EJERCICIO 54º

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

Tercera: ma: me: ma: me: ma: me: ma: me: ma: me: ma: me: ma: me: ma: me: ma:

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

EJERCICIO 55º

Reunion de los ejercicios 52, y 55.

Tercera: may. men. men. may. may. may. men.

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

EJERCICIO 56º

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

EJERCICIO 57º

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

Grupo: 1º gr: 2º 3º 4º 5º

Notas: 1 2ª 5ª 4ª 5ª 6ª 5ª 4ª 5ª 2ª 1ª

EJERCICIO 58º

Reunion de los ejercicios 49, 52 y 57.

EJERCICIO 59º

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

EJERCICIO 60º

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

EJERCICIO 61º

Ejercicios de Terceras en todas las cuerdas.

Se pulsarán unas veces con los dedos pulgar e índice, y otras con el índice y medio.

Sol modo mayor. Do modo mayor.

EJERCICIO 62º

La modo mayor. Re modo mayor.

EJERCICIO 63º

Fa modo mayor. Si modo mayor.

EJERCICIO 64º

Sol modo menor. Do modo menor.

EJERCICIO 65º

Las 5^{as} ligadas se ejecutan en unas mismas cuerdas.

Re modo mayor.

EJERCICIOS en SEXTAS.

265 Si colocamos en su 8^a baja la nota mas alta del intervalo de 5^a de la escala del ejercicio 48, y dejamos la otra quieta, resulta otra escala en intervalos de sextas, propia del mismo tono. En este caso la nota de la 1^a escala sobre que se funda la 6^a es la mas *alta*, así como en las 5^{as} es la mas baja. Este cambio se llama *inversion* del primer intervalo (sección 5^a § 512). Si la 5^a es mayor, la 6^a que proviene de la inversion, es menor, si la 5^a es menor, la 6^a de la inversion es mayor, de donde resulta que los intervalos de la escala en sextas son inversion de los intervalos de la escala en terceras.

EJEMPLO.

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

Notas de la escala.

may., men., may., men., may., men., may., men.

EJERCICIO 66º

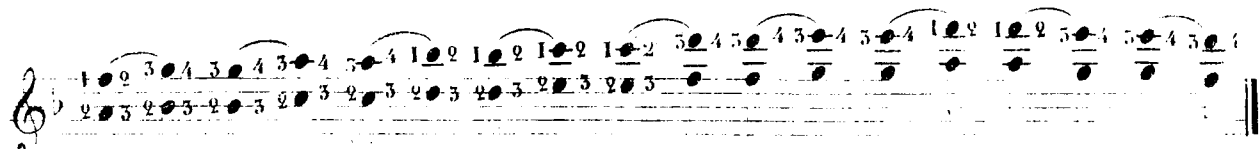
266. Este ejercicio y los tres siguientes no comprenderán mas *sextas* que las que se forman sobre las seis primeras notas de la escala, y es suficiente número para aprender á ligar 6^{as} mayores con 6^{as} menores, y á la inversa 6^{as} menores con mayores.

EJEMPLO 1º

Sextas en las cuerdas tercera y prima.

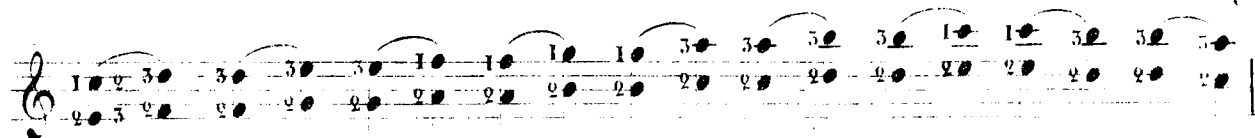
Al estudiar el ejemplo 1º se observará, que el dedo que pisa la nota grave de todas las 6^{as} es uno mismo, al paso que son varios los que pisan la nota aguda, y tambien se advertirá, que cada 6^a se puede ejecutar con diferentes dedos; los números que estan á la izquierda de cada una de ellas indican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

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



EJEMPLO 2º

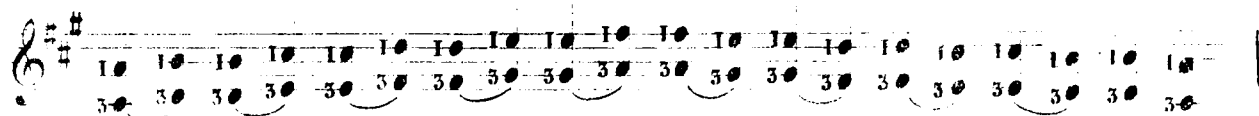
Sextas en las cuerdas cuarta y segunda.



EJERCICIO 67º

Sextas en las cuerdas quinta y tercera.

Notas de la escala 1 ... 2 ... 2 ... 5 4 5 6 5 4 5 2 1

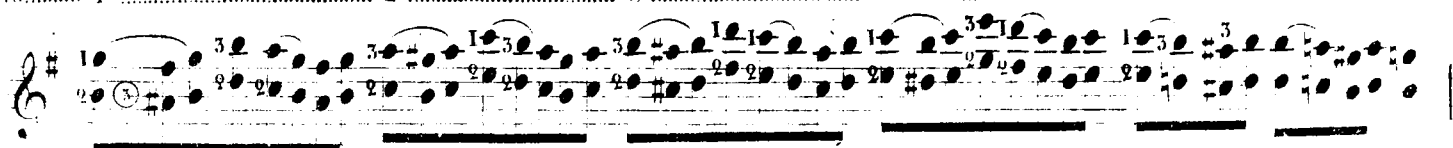


Especie de 6^a ... Men. May. ... Ma. ... Me. ... Me. ... Ma. ... Me. ... Me. ... Ma. ... Ma. ... Me.

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

EJERCICIO 68º

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



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

EJERCICIO 69º

Sextas en las cuerdas quinta y tercera.

Notas de la escala

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

EJERCICIO 70º

Ejercicios en Octavas.

267. Al ejecutar las octavas, el dedo índice *pisa* la nota grave del intervalo (Nº 1 y 4), ó la nota aguda (Nº 2 y 5).

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

EJERCICIO 71º

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

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



EJERCICIOS en DÉCIMAS.

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

Escala de décimas: ma., me., ma., me., ma., me., ma., me., ma., me., ma., me., ma., me., ma., me., ma.

Notas de la escala: 1.^a tono, 2.^a tono, 3.^a sem.^a, 4.^a tono, 5.^a tono, 6.^a tono, 7.^a sem.^a, 8.^a tono, 7.^a tono, 6.^a tono, 5.^a tono, 4.^a sem.^a, 3.^a tono, 2.^a tono, 1.^a tono.

EJERCICIO 75º

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

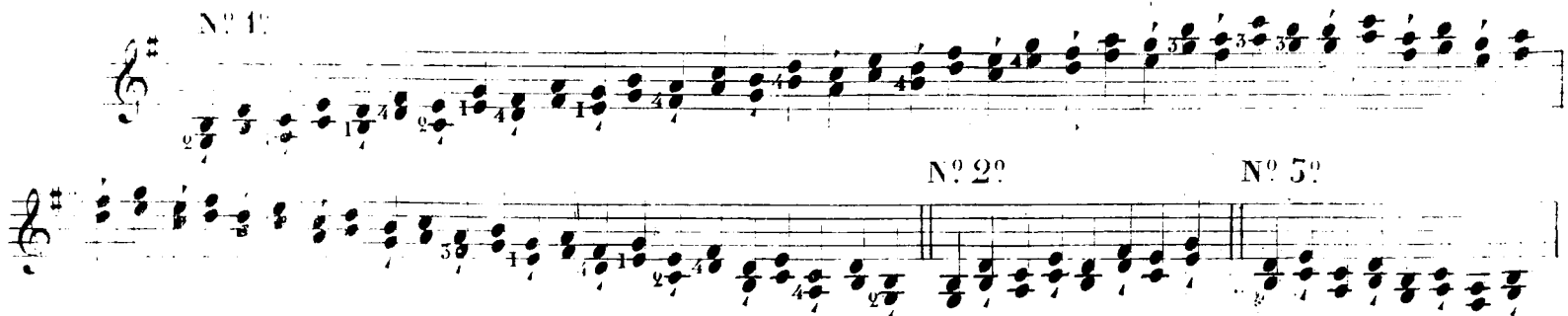


EJERCICIOS QUE SE DEBEN PRACTICAR TODOS LOS DIAS.

274. Los tres ejercicios siguientes se *pulsarán* unas veces con los dedos *pulgar é indice* de la derecha, y otras con el *índice y medio*, cuidando de que sean ellos solos los que se muevan y no la mano. La 1ª vez que se toque un ejercicio se cargará el acento en la primer 5ª de cada dos, y cuando se repita se cargará en la segunda 5ª según se ve indicado en el Nº 2. de cada ejercicio. Cuando se ejecuta de esta última manera, se finalizará el ejercicio según indica el Nº 3.

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

EJERCICIO 76º



EJERCICIO 77º

EJERCICIO 78º

EJERCICIO 79º

Ejercicios en los trastes que se hallan fuera del mango.

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

1º El dedo pulgar de la mano izquierda ha de estar continuamente haciendo fuerza contra la raíz del mango, como que él ha de servir de apoyo para el tino y seguridad de los que pisan aun en las notas mas altas del Nº 5. de este ejercicio, y tanto mayor debe ser dicha fuerza cuanto mas se adelanten los dedos hácia la tarraja.

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

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

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

Los tres números de este ejercicio se ejecutan con un mismo dedo de la izquierda. El del Nº 5. es el mas difícil, porque se adelantan mas los dedos hácia la tarraja.



EJERCICIO 80º

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

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



EJERCICIO 81º

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

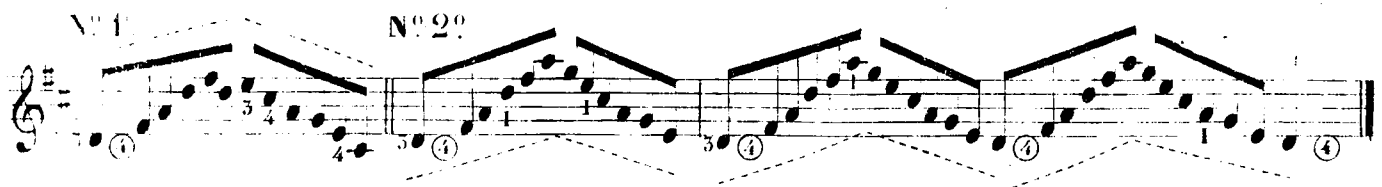


EJERCICIO 82º

Obsérvese exactamente la indicación del ejercicio 80



EJERCICIO 83º



EJERCICIO 84º



EJERCICIO 88º

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

EJEMPLO.

EJERCICIO 89º

278. Este ejercicio se ejecuta solamente en los bordones, y se pulsa con solo el dedo *pulgar*. El ligado *Fa, Si* (comp: 5), se ejecuta sin pulsar el *Fa*; las vibraciones de esta nota sirven para que suene el *Si* siguiente con solo dejar caer el dedo. El ligado *Re, Si* (comp: 15), se ejecuta pulsando el *Re* en 1º equisono, y dejando caer la mano hácia delante con fuerza para colocar el dedo pequeño en *Si*; al principio suena poco. Para hacerle bien, se apoya bastante el dedo 1º sobre la nota antes de moverse. Las tres notas *Re = Mi Fa* del comp: 25 son ligadas; el *Mi Fa* es un ligado particular: al cambiar los dos dedos no se ha de desamparar la cuerda, y se ejecutará este movimiento con fuerza y prontitud.

Adagio.

17º

3.º

Musical staff 3.º: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

5.º

Musical staff 5.º: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

7.º

Musical staff 7.º: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

8.º

Musical staff 8.º: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

9.º

El mismo N.º 9. trasladado al tono de La.

Musical staff 9.º: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

10.º

Musical staff 10.º: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

11.º

Musical staff 11.º: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

12.º

Musical staff 12.º: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

13.º

Musical staff 13.º: Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), 2/4 time signature. The staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are visible. A circled number 3 is present. The staff ends with a double bar line.

15. Musical staff 15: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. A circled '3' is visible below the staff.

16. Musical staff 16: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. A circled '1' is visible below the staff.

17. *morendo.* Musical staff 17: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. The word "morendo." is written above the staff. A circled "1" is visible below the staff.

18. Musical staff 18: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. A circled "1" is visible below the staff.

19. Musical staff 19: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. A circled "1" is visible below the staff.

20. Musical staff 20: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. A circled "1" is visible below the staff.

21. Musical staff 21: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. A circled "1" is visible below the staff.

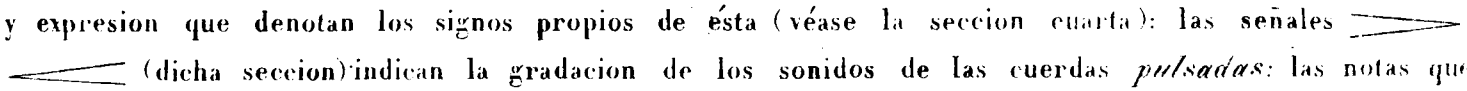
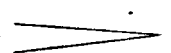
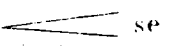
22. Musical staff 22: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a series of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents. A circled "1" is visible below the staff.

SECCION TERCERA.

ESTUDIOS.

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

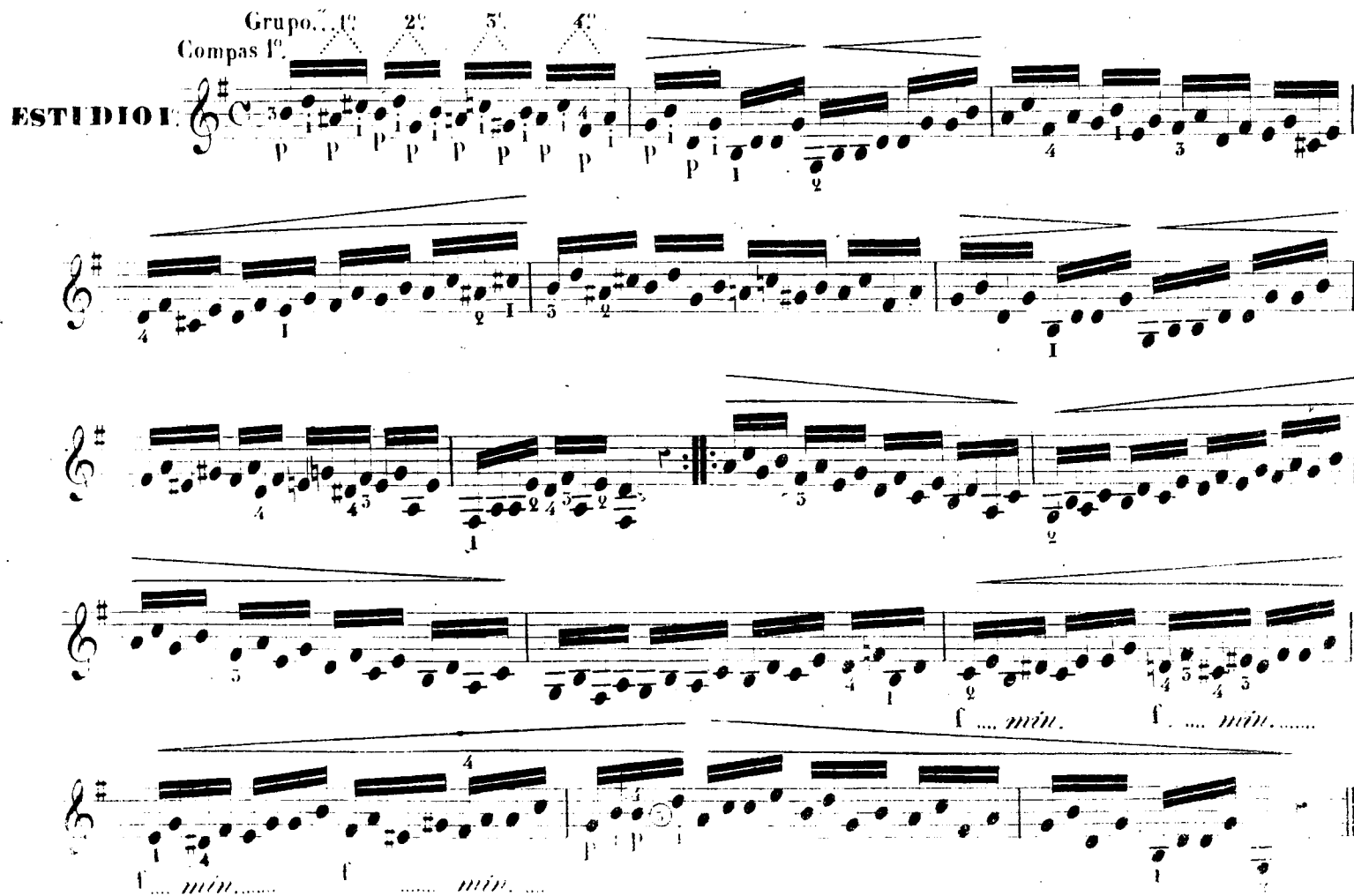
El discípulo procurará tocar con la mayor celeridad que le sea posible y con claridad los estudios que no tienen puesto el ayre á que deben llevarse.

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

Para dos dedos.

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

ESTUDIO I.



EST. 4.
Allegretto. 66.

Se ejecutara de la misma manera que el tercero en cuanto a la derecha.

EST. 3.
Alleg. 66.

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

EST. 2.
Andte.

En la leccion 20 se dijo la significacion del signo ∇ colocado sobre algunas notas, que es la de apagar el sonido colocando inmediatamente sobre la cuerda el mismo dedo de la derecha que la ha pulsado.

En la cuerda 5ª y 4ª

En la 4ª y 5ª

En la 5ª y 4ª

ESTUDIOS EN ARPEGGIO.

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

Para tres dedos.

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

Op. 66. Allegretto.

EST. 51

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

Andante.

EST. 6º

The musical score for EST. 6º is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time, marked Andante. It consists of eight staves of music. The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include p (piano) and f (forte). The word 'Caja.' is written above several staves. The piece concludes with a double bar line.

PARA CUATRO DEDOS.

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

Se sostendrán por todo su valor las notas del bajo.

Allegro.

EST. 7º

p

f

Ceja.

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

Allegro.

EST. 8º

p

Three staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. It contains a series of rhythmic patterns with various note values and rests. The second and third staves continue these patterns, with some notes marked with circled numbers (1, 2, 3) indicating fingerings. The notation includes many beamed notes and rests, creating a dense, rhythmic texture.

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

EST. 9º

Andante 84

Ceja

Four staves of musical notation for guitar, marked "EST. 9º" and "Andante 84". The first staff is labeled "Ceja". The music is in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. It features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The notation includes various dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano), and includes circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) indicating fingerings. The piece concludes with a double bar line.

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

Allegretto $\text{♩} = 66$.

EST. 10º

Tenganse presentes las advertencias hechas hasta aquí.

Andante.

Despacio

EST. 11º

mezzo forte.

mezzo forte.

mezzo forte.

f

p

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

Allegro 104.

EST. 15º

Ceja.

f

p

f

p

mezzo forte.

Este estudio exige los mismos cuidados que el anterior.

Allegro. $\text{♩} = 104$.

EST. 14.

Ceja.

Ceja.

DC.

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

Andante maestoso.

EST. 15.

Ceja.

10



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

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

Andante. 69

EST. 16.^o

EJEMPLO.

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

All^o vivo.

EST. 17^o

a media voz.

a media voz.

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

Allegretto $\text{♩} = 66$.

EST. 18^o

en la 3ª y 2ª en la 4ª y 3ª

en la 4 y 2

media voz

18

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

Cantabile.

EST. 19^o

Menor.

media voz

f min ppp

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

EST. 999

All.^o ♩ = 72.

Ceja.

1790

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

aa m a m a a a m a a a m a m a m . a a m a

EST. 23º

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

Adagio ♩ = 50.

EST. 24º

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

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

All^o vivo.

EST. 25^o

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

Allegro $\text{♩} = 66$
Compas 4^o

EST. 26.

S. 1520.

This musical score consists of ten staves of music in a key signature of two sharps (D major or F# minor). The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth and thirty-second notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with crescendos and decrescendos. Specific markings include *dolce* and *min*. Measure numbers 5, 38, and 59 are clearly visible. The score concludes with a double bar line and a final chord.

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

EST. 27. All^o. brillante. $\text{♩} = 66.$

f p f p f p

f ff

f p dolce.

a modro voz

f a media voz

SECCION CUARTA.

DE LA EXPRESION.

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

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

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

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

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

Larghetto, menos lento que el Largo.

Adagio, es un movimiento menos lento que el Larghetto.

Andante, es movimiento de un paso moderado.

Andantino, modificacion del Andante.

Allegro, es movimiento de un paso algo vivo.

Allegretto, modificacion del Allegro.

Presto, es un movimiento de paso acelerado.

Prestissimo, es el mas vivo de todos.

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

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

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

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

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

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

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

EJEMPLO.



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

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

SECCION QUINTA.

IDEAS SOBRE EL CONOCIMIENTO DEL DIAPASON DE LA GUITARRA.

CAPÍTULO I.

INTERVALOS Y SUS INVERSIONES O TRASTRUEQUEZ.

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

299. Intervalo es la diferencia que hay entre dos entonaciones distintas, y en la pauta es la distancia que existe entre dos notas colocadas en distintos grados (2) Puesto un punto, v. g. en la 4ª raya de la pauta, y otro en el primer espacio, hay entre ellos un intervalo de *segunda* porque los dos puntos están colocados en dos grados diferentes, aunque los mas inmediatos (ej. 1. let. a). Si se deja quieto el primer punto en la raya, y se aleja el otro *por grados* resultarán intervalos de *tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima, y octava*, segun el número de grados que median entre los dos puntos (let. b).

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

EJEMPLO 1º

INTERVALOS SIMPLES. INTERVALOS COMPUESTOS.

The musical staff illustrates intervals from the 2nd to the 11th degree. The first section, labeled 'INTERVALOS SIMPLES', shows intervals from the 2nd to the 8th degree. The 2nd interval is shown between the first space (F) and the first line (C). The 3rd interval is between the first space (F) and the second line (D). The 4th interval is between the first space (F) and the second space (E). The 5th interval is between the first space (F) and the third line (F). The 6th interval is between the first space (F) and the third space (G). The 7th interval is between the first space (F) and the fourth line (A). The 8th interval is between the first space (F) and the fourth space (B). The second section, labeled 'INTERVALOS COMPUESTOS', shows intervals from the 9th to the 11th degree. The 9th interval is between the first space (F) and the fifth line (C), with an 8th interval bracketed below. The 10th interval is between the first space (F) and the fifth space (D), with an 8th interval bracketed below. The 11th interval is between the first space (F) and the sixth line (E), with an 8th interval bracketed below.

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

	Tonos.	Semitonos.		Tonos.	Semitonos.
La 2ª menor consta de	-	1		5ª menor	2 - 2
2ª mayor	1			5ª mayor	3 - 1
3ª menor	1 - 1	1		6ª menor	3 - 2
3ª mayor	2			6ª mayor	4 - 1
4ª menor	2 - 1	1		7ª menor	4 - 2
4ª mayor	3			7ª mayor	5 - 1
				Octava	5 - 2

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

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

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

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

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

- 1ª El trastrueque de la
- | | |
|--|-------------------|
| {
SEGUNDA produce la - SÉPTIMA
TERCERA - - - la - SEXTA
CUARTA - - - - la - QUINTA
} | y recíprocamente. |
|--|-------------------|
- 2ª El trastrueque de un intervalo
- | | |
|---|-------------------|
| {
MAYOR produce otro - MENOR
AUMENTADO - otro - DIMINUTO
} | y recíprocamente. |
|---|-------------------|

EJEMPLO 2º

<p>La SEGUNDA produce por inversion la SÉPTIMA.</p> <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">menor.</td> <td style="text-align: center;">mayor.</td> <td style="text-align: center;">aumentada.</td> </tr> <tr> <td colspan="3"> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">mayor.</td> <td style="text-align: center;">menor.</td> <td style="text-align: center;">diminuta.</td> </tr> </table>	menor.	mayor.	aumentada.				mayor.	menor.	diminuta.	<p>La TERCERA produce por inversion la SEXTA.</p> <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">diminuta.</td> <td style="text-align: center;">menor.</td> <td style="text-align: center;">mayor.</td> </tr> <tr> <td colspan="3"> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">aumentada.</td> <td style="text-align: center;">mayor.</td> <td style="text-align: center;">menor.</td> </tr> </table>	diminuta.	menor.	mayor.				aumentada.	mayor.	menor.
menor.	mayor.	aumentada.																	
mayor.	menor.	diminuta.																	
diminuta.	menor.	mayor.																	
aumentada.	mayor.	menor.																	
<p>La CUARTA produce por inversion la QUINTA.</p> <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">diminuta.</td> <td style="text-align: center;">menor.</td> <td style="text-align: center;">mayor.</td> </tr> <tr> <td colspan="3"> </td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">aumentada.</td> <td style="text-align: center;">mayor.</td> <td style="text-align: center;">menor.</td> </tr> </table>	diminuta.	menor.	mayor.				aumentada.	mayor.	menor.										
diminuta.	menor.	mayor.																	
aumentada.	mayor.	menor.																	

305. Los intervalos *compuestos* siguen la misma ley que sus respectivos *simples* v. g. DO, MI, intervalo *compuesto*, es una 4ª mayor, como es mayor DO, MI, 3ª mayor, su respectivo intervalo *simple*.

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

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

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

EJEMPLO 3º

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

509. La ejecución de estos intervallos se aplica á las demás cuerdas con la excepción que se expuso en la lección 41 respecto de las cuerdas *tercera* y *segunda*. Se han de conservar en la memoria estas resoluciones, para cuando se trate de los acordes disonantes en el capítulo 5º.

CAPÍTULO II.

DEL ACORDE PERFECTO Y SUS DIVERSAS LOCALIDADES EN LA GUITARRA.

ARTÍCULO I.

Acorde perfecto y sus trastrueques.

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

511. Llámase *acorde perfecto* la reunion de dos intervallos de 5ª, una mayor y otra menor (ejº 4º Nº 1). Este acorde se forma sobre la tónica ó primera de un tono.

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

EJEMPLO 4.

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

ARTÍCULO II.

Posiciones de cada tono.

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

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

EJEMPLO 5.

Posiciones completas.

MODO MAYOR. Con cejuela. Con ceja. Con cejuela. Con ceja. Con cejuela. Con ceja.
Tónica en 6ª. Tónica en 5ª. Tónica en 4ª.

MODO MENOR.

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

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

EJEMPLO 6.

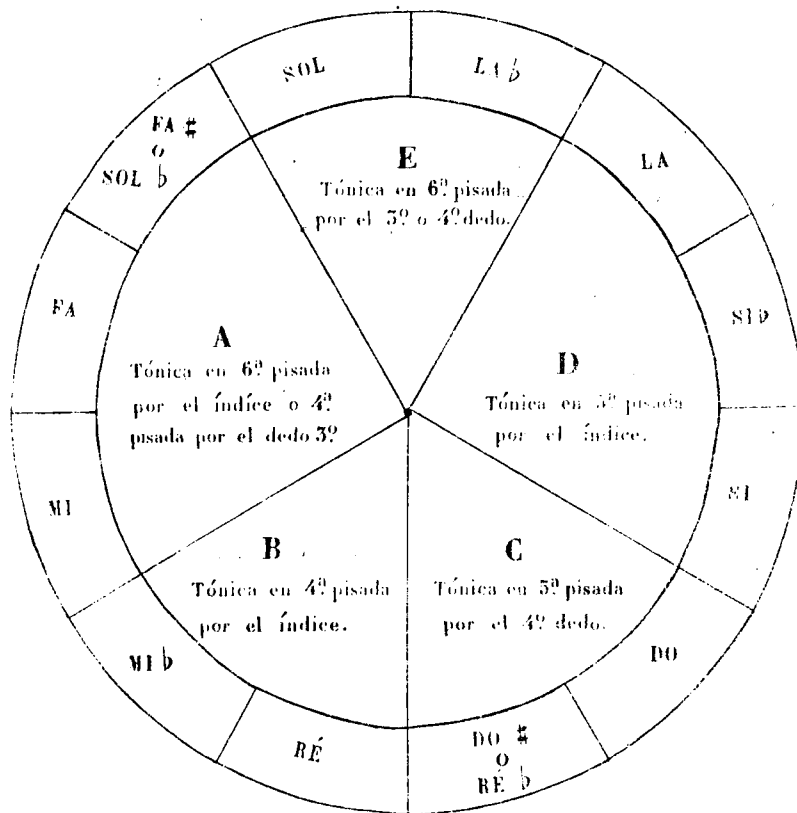
Posiciones medias.

MODO MAYOR. Tónica en 5ª. Tónica en 4ª.

MODO MENOR.

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

POSICIONES.



ARTÍCULO III.

Diferentes maneras de practicar el acorde perfecto en la guitarra.

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

EJEMPLO 7.

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

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

EJEMPLO 8.

Directo, 1ª invers., 2ª invers., directo, 1ª invers., 2ª invers.
 may. men. may. men. may. men. may. men. may. men. may. men.
 N.º 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

520. También se pueden ejecutar estos acordes, espaciando más sus notas (ej^o 9).

EJEMPLO 9.

directo, 1ª invers., 2ª invers., directo, 1ª invers., 2ª invers.
 may. men. may. men. may. men. may. men. may. men. may. men.
 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.

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

521. Los acordes espaciados del ejemplo 9 pueden constar de 4 notas, añadiéndoles la 8ª de alguna de las tres de que constan (ej^o 10).

EJEMPLO 10.

directo, 1ª invers., 2ª invers., directo, 1ª invers., 2ª invers., directo, 1ª invers., 2ª invers.
 may. men. may. men. may. men. may. men. may. men. may. men. may. men.
 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.
 4ª Invers. 2ª Invers.
 May. Men. May. Men.
 33. 34. 35. 36. 37. 38.

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

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

CAPITULO III.

MANERA DE FORMAR EN LA GUITARRA LOS ACORDES DISONANTES MAS USUALES

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

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

ARTÍCULO I.

Acorde de 7^a de dominante.

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

Ejemplo II.

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

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

EJEMPLO 12.

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

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

Pauta 1^a

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

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

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

resolucion. resol. resol. resol. resol.

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

a b c d

Pauta 2^a

EJEMPLO 13.

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

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

Pauta 1^a

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

Ejecucion de ellos en la guitarra.

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

resol. resol. resol. resol. resol.

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

e f g h

Pauta 2^a

526. Nótese: 1º que en cada uno de los acordes de dominante de la 2ª pauta (ej. 12 y 15) hay una *disonancia* señalada con un semicírculo, la cual resuelve al tenor del ej. 5º en un intervalo consonante, que forma parte del acorde perfecto de su tónica; 2º que el acorde de dominante puede resolver en el modo mayor ó menor de su tónica.

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

527. En los ejemplos siguientes las letras a, b, c etc. puestas cerca de un acorde, hacen referencia á los acordes de los ejemplos 12 y 15 que tienen las mismas letras. Los guarismos 1, 2, 5, etc. se refieren á sus semejantes puestos debajo de los acordes en los ejemplos 8º, 9º y 10º.

EJEMPLO 14.

a. 1ª inv. de do. 1ª inv. de do. 2ª inv. de do. 3ª inv. de do.

domin. de DO minante de LA minante de FA domin. de RE

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

a b c d

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

EJEMPLO 15.

En el ej: 15 hai que notar: 1.º que un mismo acorde está hecho en distintos equisónos: 2.º que en el ac. directo de domin. y en la 1.ª inversión se encuentran el ac. perfecto *directo* y sus dos inversiones notados con los números 15, 15, 21 y 25 del ejemplo 9 con una corta diferencia en este último.

399. Además de la resolución que hace el acorde de dominante en el de su tónica (ej: 12 y 15) que es la natural, hace otras varias resoluciones. Vamos á exponer aquí algunas. Al ejecutarlas, se ha de poner la atención en el lugar que ocupa la dominante en cada acorde, á fin de hacer que suba el tono ó semitono que debe para ser tónica ó 5.ª arreglando las demás notas de manera que formen el acorde perfecto directo ó inverso al tenor de los ejemplos 8 y 9.

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

350. Resolución subiendo la dominante un semitono á ser tónica mayor.

EJEMPLO 16.

351. Resolución subiendo la dominante un tono á ser tónica menor.

EJEMPLO 17.

352. Resolución subiendo la domin. un tono á 5.ª de tónica mayor.

EJEMPLO 18.

353. Resolución subiendo la dominante un semitono á 5.ª de tónica menor.

EJEMPLO 19.

EJEMPLO 20.

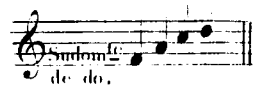
ac. de dom. dir.

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

EJEMPLO 21.

ac. de dom. dir.

Acorde de subdominante.

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

EJEMPLO 22.

ac. perf. directo. ac. de subdom. 2ª inv. de la tónica de do. ac. de dom. de do directo. res. ac. perf. directo ac. de subdom. de do. ac. de dom. de do directo. res.

Nº 1. Nº 2.

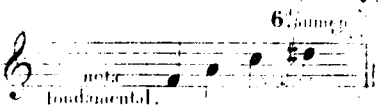
337. El acorde de subdominante tiene la propiedad de que se pueden alterar dos de sus notas subiéndolas un semitono, para resolver con mas elegancia en la 2ª inversión del ac. perfecto de su tónica (ejº 23 señal ⊕). El dedeo que resulta en este caso es igual al de 7ª diminuta (Véase el § 342.)

EJEMPLO 23.

ac. directo de subd. el mismo con doble alteracion. res. 1ª inv. de subd. id con do- ble alter. res. 2ª in. de subd. id con do- ble alter. res. 3ª inv. de subd. id con do- ble alter. res.

Acorde de sexta aumentada.

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

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

minante (ej: 12 y 13). Al resolver, la 6ª aumentada sube un semitono á tónica. Regularmente se usa con la fundamental en el bajo, como se vé en el siguiente.

EJEMPLO 24.

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



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

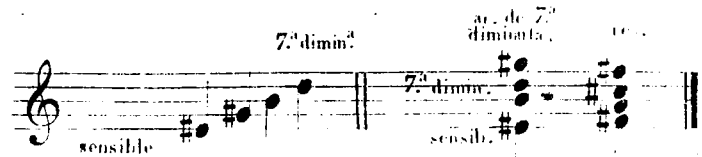
340. Tambien se coloca este acorde sobre la 6ª nota de una escala, y entonces resuelve en la 2ª inversion del acorde perfecto mayor, subiendo la 6ª aumentada un semitono á ser 5ª: en este caso, el dedeo del acorde es semejante al de 7ª diminuta (§ 341.)

EJEMPLO 25.



Acorde de 7ª diminuta.

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



Tiene 5 inversiones como el ac. de 7ª de domin., las cuales se ejecutan del modo que se vé en el ej: 26 no 4.

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

EJEMPLO 26.

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

EJEMPLO 27.

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

Acorde de 9ª

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

EJEMPLO 28.

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

EJEMPLO 29.

ac. perf. directo, may. men. I^o inv. del ac. perf. may. men. 2^o inv. del ac. perf. may. men. ac. de subd^{1^o} dir. res. ac. de 6^{1^o} aumentada, res. ac. de dom.^{1^o} directo, res.

I^o inv. de dom.^{1^o} res. ac. de 7^{1^o} dimin. dir. ac. de subd^{1^o} con doble alteracion.

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

EJEMPLO 30.

ac. perf. directo, may. men. I^o inv. del ac. perf. may. men. 2^o inv. del ac. perf. may. men. ac. de subd^{1^o} directo, res. ac. de 6^{1^o} aum.^{2^o} res.

ac. de dom.^{1^o} directo, res. I^o inv. de domin. res. ac. de 7^{1^o} dimin. directo, res. ac. de subd^{1^o} con doble alteracion, res.

ARTÍCULO II.

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

PROBLEMA I^o.

346. Pisar la cuerda *tercera* en un traste, y á la nota que resulte, darle sucesivamente los tres caracteres de tónica, 5^{1^a} y 5^{2^a} del acorde perfecto mayor y menor, formando en seguida el acorde correspondiente en tres cuerdas consecutivas, las dos mas agudas que la primera.

EJEMPLO 31

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

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

EJEMPLO.

En tres cuerdas consecutivas.

Directo. 1ª invers. 2ª invers. directo. 1ª invers. 2ª invers.

fa may. fa men. re♯ may. re men. si♯ may. si♯ men. do may. do menor. la men. la♯ may. fa may. fa men.

Los mismos acordes espaciando las tres notas de cada uno.

PROBLEMA 3º

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

EJEMPLO.

En tres cuerdas consecutivas

1ª invers. 2ª invers. Directo.

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

Espaciando las tres notas.

PROBLEMA 4º

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

EJEMPLO.

Acorde perf. directo. 1ª inversion.

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

2ª inversion.

la menor. la mayor.



Le Chalet, d'Ad. Adam.

1. Elle est à moi, c'est ma compagne. Air. T. 4 50
2. Dans ce modeste et simple asile. Couplets. S. 3 "
3. Arrêtons-nous ici. Air. B. 5 "
3 bis. Id. Id. T. 5 "
4. Dans le service de l'Autriche. Chanson. T. 5 "
4 bis. Id. Id. T. 5 "
5. Prêt à quitter ceux que l'on aime. Duo. S. et T. 7 50
6. Il faut me céder ta maîtresse. Id. T. et B. 7 50
7. Adieu, vous que j'ai tant chéris. Romance. T. 2 50
8. Soutiens mon bras, Dieu. Trio. S. T. et B. 9 "

La Fille du régiment, de G. Donizetti.

1. Sainte madone. Prière à 3 voix. 2 "
2. Pour une femme de mon nom. Couplets. S. 2 50
3. La voilà, corbleu. Duo. S. et B. 9 "
4. Chacun le sait, chacun le dit. Chanson. S. 3 "
5. Vous m'aimez. Duo. S. et B. 7 50
6. Ah! mes amis, quel jour de fête! Cavatine. T. 3 "
7. Il faut partir, mes compagnons. Romance. S. 2 50
8. Suppliait à genoux celui qui. Valse tyr. S. 2 "
9. Le jour naissant dans le bocage. Trio. 2 S. et B. 7 50
10. C'en est donc fait de mon sort. Grand air. S. 7 50
11. Tous les trois réunis. Trio. S. T. et B. 6 "
12. Je viens conduit par l'espérance. Romance. T. 2 50

Les Martyrs, de G. Donizetti.

1. Arrêtons-nous, Polyucte. Duo. 2 T. 5 "
1 bis. Que l'onde salutaire. Prière. T. 2 "
1 ter. Id. Id. C. 2 "
2. Jeune souveraine. Duetto. S. C. 5 "
3. Toi qui lis dans mon cœur. Air. S. 3 "
3 bis. Id. Id. C. 3 "
4. Objet de ma constance. Duo. S. et T. 3 "
5. Dieux des Romains. Air. B. 4 50
5 bis. Id. Id. T. 4 50
6. Sévère existe, un Dieu sauveur. Cavatine. S. 3 50
6 bis. Id. Id. C. 4 50
7. Valeureux habitants de l'antique. Romance. B. 3 "
7 bis. Id. Id. T. 3 "
8. Je te perds, toi que j'adore. Cavatine. B. 3 "
8 bis. Id. Id. T. 3 "
9. Dieux immortels. Duo. S. et B. 5 "
10. Quel était votre espoir. Id. S. et B. 6 "
11. Mon seul trésor. Romance. T. 3 75
11 bis. Id. Id. C. 3 75
12. Oui, j'irai dans leur temple. Grand air. T. 3 75
12 bis. Id. Id. C. 3 75
13. L'arrêt est prononcé. Trio. S. et B. 7 50
14. Rêve délicieux. Duo. S. et T. 7 50
4 bis. O sainte mélodie. Cavatine. T. 4 50
5. Je crois en Dieu, roi du ciel. Credo. T. 4 50
5 bis. Id. Id. B. 4 50

La Marquise, d'Ad. Adam.

1. Espagnole, ta mantille. Air. C. 4 50
2. Id. Id. S. 4 50
3. Un grand d'Espagne. Id. B. 6 "
3 bis. Id. Id. T. 6 "
4. J'accours plein d'espérance. Duetto. T. et C. 6 "
5. De votre altesse je réclame. Duo bouffe. T. et B. 7 50
6. Je vais partir, adieu, madame. Romance. T. 2 "
7. Mais que viens-je donc d'écrire. Air. S. 2 50
8. Quelle idée à l'instant s'empare. Duo. S. et T. 4 50

Le Maçon, d'Auber.

Bon ouvrier, voici l'aurore. Ronde et ch. T. 3 75
En sortant d'chez moi. Couplets. S. 2 "
Quoi! monsieur, est-ce vous? Quatuor. 2 S. T. B. 9 "
4. Je m'en vas, je m'en vas. Duo. S. et T. 6 "
4 bis. Ils s'éloignent, mais leur vue. Duetto. S. et T. 2 50
5. A sa jeunesse captive. Romance. S. 2 50
6. A chaque instant, sur mon pas- sage. Air. S. 3 75
7. Dépêchons, travaillons. Duo. T. et B. 6 "
8. Elle va venir. Romance. T. 2 "
9. Viens, partons loin de ce lieu. Duo. S. et T. 5 "
10. Ah! ah! sur notre hyménée. Air. S. 3 75
11. Allons encore, M ^{me} Bertrand. Duo. 2 S. 7 50
12. Oui, ma tête est brûlante. Air. T. 4 50

Les quatre fils Aymon, de Balfe.

1. Sentinelles, sentinelles. Air. B. 5 "
2. Heureux cent fois le jour qu nous rassemble. Quintette. 3 T. 2 B. 6 "
3. L'heure du soir était venue. Romance. T. 3 "
3 bis. Id. Id. C. ou B. 3 "
4. Jurons, jurons, jurons que. Quintette. 3 T. 2 B. 6 "
5. Dieu! qu'ai-je vu? Quatuor. S. T. 2 B. 7 50
6. C'est dit, c'est entendu. Quintette. 2 T. 2 B. 7 50
6 bis. Honneur et gloire aux quatre fils Aymon. Chanson. T. 2 50
6 ter. Id. Id. B. 2 50
7. Que le faste et que l'élégance. Air. B. 6 "
8. Cousine chérie, notre seule amie. Quintette. 2 S. 2 C. B. 7 50
9. Le mérite de votre maître. Duo. B. et B. 7 50
10. Ce soir, ce soir, douce promesse. Romance. T. 2 50
10 bis. Id. Id. B. ou B. 2 50
11. Quand tout semble sourire. Duo. S. et T. 6 "
12. Une jeune et noble fille. Romance. S. 3 "
13. Quelle espérance anime mon cœur. Id. B. 3 75
13 bis. Id. Id. C. 3 75
14. Ah! ne tardons pas davantage. Duo des cl. S. B. 6 "
15. De les captiver, de leur plaire. Air. S. 5 "
16. A la douce espérance. Trio sans acc. B. T. S. 3 "
17. Les voilà tous trois, mon père. Final. 5 "

Nabucodonosor, de Verdi.

1. D'Egitto la sui lidi Egli a Mosè. Cavatine. B. 7 50
3 bis. Id. Id. S. T. 5 "
5. Prode guerrier d'amore. Terzetto. 5 "
5 bis. Id. Id. S. 4 50
5 ter. Id. Id. C. 4 50
8. Tremim gli insani del mio. Sestetto. 9 "
10. Anch' io dischiuso un giorno. Scen. ed ar. S. 7 50
10 bis. Id. Id. C. 7 50
11. Tu sul labbro de veggenti. Preghiera. B. 3 75
12. Il maledetto non ha fratelli. Duo. T. B. 4 50
14. S'appressan gl'istanti. Canoni. à 5 voci. 7 50
15. Babilo nesi getto a terra. Sc. du délire. 3 75
15 bis. Id. Id. C. 3 75
18. Donna chi sei? Custode del. Duetto. S. B. 9 "
18 bis. Id. Id. S. C. 9 "
20. Del futuro nel bujo di serno. Prophetie. B. 4 50
21. Dio di Giuda l'ara il tempio. Scen. ed ar. B. 4 50
21 bis. Id. Id. T. 4 50
22. Oh dischiuso e il firmamento. Preghiera. S. 3 "
22 bis. Id. Id. T. 3 "
23. Empj fermate l'idol funesto. Aria. B. 2 "
25. Su me morente e sanima. Aria fin. S. 2 50
25 bis. Id. Id. C. 2 50

Linda di Chamounix, de G. Donizetti.

1. Ambo nati in questa valle. Romanza. B. 3 "
3 bis. Buona gente, noi siamo. Pez. concert. B. 7 50
4. Ah tardi troppo al nostro. Cavatina. S. 4 50
4 bis. La même transposée. C. 4 50
5. Cari luoghi ov'io passai. Romanza. C. 2 50
6. Per sua madre arde una figlia. Ballata. C. 3 "
7. Da quel di, che l'incontrai. Duetto. S. et T. 6 "
8. Quella piete si provida. Id. 2 B. 6 "
9. Figli tetra sovrasta in vento. Preghiera. 6 "
11. Al bel destin che attendevi. Duetto. S. et C. 5 "
12. Io vi dico che partiate. Id. S. et B. 7 50
13. De tanto in ira agli uomini. Romanza. T. 3 75
14. Ah! dimmi, dimmi, io t'amo. Duetto. S. et T. 6 "
15. Un buon servo del visconte. Id. S. et B. 4 50
17. A consolar mi affretati. Sc. del delirio. S. 4 50
17 bis. Id. Transposé. Id. C. 4 50
20. Ciel che dite Linda e morta. Duetto. B. et T. 6 "
21. Ell'a un giglio di puro candore. Air buffa. B. 5 "
23. Et la voce, che primiera. Scen. ed ar. T. 6 "
23 bis. Id. Id. Romanza. 2 "
24. Compio o ciel la nostra. Preghiera à 5 voci sans accompagn. 2 "
25. Ah! di tue pene sparve il signo alla. Duetto. S. et T. 5 "

Maria Padilla, de G. Donizetti.

1. Al vostro purò omaggio. Cavatina. S. 5 "
4. Un amor cinto. Id. S. 6 "
6. Al vostro fortunato imene. Sestetto. 4 50
6 bis. Lieto favori ritorno. Cavatina. B. 3 "
10. Ecco lanciar le corde. Duetto. S. et B. 7 50
12. Quale do potant anni. Cavatina. T. 5 "
13. Ines! mia dolce suora. Duetto. 2 S. 5 "
15. Oh Maria mi chiami. Sc. e duett. B. et T. 7 50
19-20. Ebben o stesso. Romanza. T. 4 50
22. Su quella fronte dal dolor chinato. Sc. e duett. T. et 2 S. 7 50
22 bis. Ah se ti restan lagrime. Duett. extr. S. et T. 3 "
24. Ora fatal giugesti. Romanza. B. 3 75

Inspirazioni Vienesì, de G. Donizetti.

5 Mélodies et 2 Duos.

Soirées Italiennes, de Mercadante.

8 Mélodies et 4 Duos.

Partition, Chant et Piano en italien.

DONIZETTI. I Martiri. 60	Linda di Chamounix. Net. in-8. 8
— Linda di Chamounix. 50	Maria Padilla. Net. in-8. 8
— Maria Padilla. 50	Figlia del Regiment. Net. in-8. 8
VERDI. Nabucodonosor. 50	VERDI. Nabucodonosor. in-8. 10
DONIZETTI. I Martiri, in-8. 8	

Partition, Chant et Piano en français.

ADAM. Le Chalet. 30	Linda di Chamounix, paroles de H. Lucas. Net. 40
— La Marquise. 30	Maria Padilla. Net. 40
AUBER. Le Maçon. 60	ADAM. Le Chalet. Net in-8. 8
BALFE. Les quatre fils Aymon. Net. 30	— La Marquise. Net in-8. 8
— L'Etoile de Séville. Net 40	AUBER. Léocadie. Net. in-8. 8
DONIZETTI. Les Martyrs. Net. 40	— Fiorella. Net. in-8. 8
— La Fille du régiment. Net. 30	— Le Maçon. Net. in-8. 8
	BERTON. Aline. Net. in-8. 8

Airs, Duos, Trios, &c., &c., paroles françaises.

AUBER. Léocadie, Fiorella. 60
BERTON. Aline, Française de Foix, Charme de la voix, Mairis garçons. 60
DONIZETTI. Inspirations viennoises. Linda di Chamounix — Maria Padilla. 60
MERCADANTE. Soirées italiennes. 60

BENEILI. Solfège dans le style mélodique pour basse-faible, accompagnement de piano. 9 "
RODOLPHE. Solfège, nouvelle édition, avec accompagnement de piano, et les passages trop haut baissés. 18 "
— Le même, avec basse chiffrée. 15 "
JASPAR HERWARD et DUGUET, professeurs au Conservatoire de Liège. Solfèges en canon à 2 et 3 parties, adoptés dans les classes de musique de Belgique. 4 50
BERNARD HAHN. Manuel de l'enseignement du chant, indispensable aux élèves des collèges et des écoles primaires. 6 "
SERVIER. Méthode élémentaire et progressive de chant à l'usage de toutes les voix, avec une 2 ^e partie de chant et un accompagnement de piano 15 "
TALABARDON. Traité de l'articulation musicale, complètement obligé de toutes les méthodes de chant et de vocalisation, indispensable aux étrangers qui veulent chanter la musique française. 24 "
DONZELLI. Exercices journaliers de chant, pour ténor. 10 "
— pour baryton. 10 "
S. GUGLIELMI. Études de vocalisation, ténor ou soprano, avec accompagnement de piano. 15 "
MERCADANTE. Études de chant, vocalises progressives, avec accompagnement de piano. 15 "
LEDHUY. Gammes pour le chant en chœur. 2 "
— Id. pour voix de soprano. 2 "
— Id. pour voix de contralto. 2 "
— Id. pour voix de ténor. 2 "
— Id. pour voix de basse. 2 "
WIRTH. Traité élémentaire de plain-chant. 3 "

100 CHANTS SACRÉS

à quatre voix,

Pour 2 ténors, baryton et basse, accomp. d'orgue ou orgue expressif (ad libitum).

PAROLES FRANÇAISES

de FERDINAND DE HALLER,

musique tirée des œuvres des grands maîtres.

Prix de chaque morceau détaché, net : 50 c. ou 1 fr.

L'AMI MUSICAL DES ENFANTS.

200

ROMANCES, MÉLODIES, acc. de Piano (ad libitum),

DESTINÉES À DÉVELOPPER LES BONS SENTIMENTS DES ENFANTS,

dédiées aux Parents,

Par FERDINAND DE HALLER,

2 vol. Prix net : 8 fr., ou en 24 livraisons de 8, chaque, net : 80 c.

40 MORCEAUX RELIGIEUX

Paroles latines,

SOLOS, DUOS, TRIOS, CHOEURS ET CHORALS,

pour différentes voix,

AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE OU ORGUE EXPRESSIF,

destinés spécialement

aux Séminaires, Communautés religieuses, Chapelles et Maîtres d'éducation,

dédiés à Monseigneur l'évêque d'Évreux,

membre de la Légion d'honneur,

Par A. MINÉ,

Ancien organiste de Saint-Roch et maître de chapelle au collège de Julliy, Châquis, net : 40, 60 et 78 c.

MANGOLD. Récréation musicale; 12 morceaux d'ensemble à 3 parties, avec ou sans acc. de piano. 24 "

N ^{os} 1. Les bords du Rhin. Noct. à 3 voix. T. S. et B. 2 50
2. Le Ruisseau. Id. Id. 2 50
3. A ma lyre. Id. Id. 2 50
4. La Nuit. Id. Id. 2 50
5. Rataplan. Chœurs à 3 parties. T. S. et B. 3 75
6. Les Patineurs. Id. Id. 3 "
7. Les joyeux villageois. Id. Id. 3 75
8. Le Chant des matelots. Id. Id. 2 50
9. Les Pêcheurs. Id. Id. 2 50
10. Les Brigands espagnols. Id. Id. 4 50
11. Le Corsaire. Id. Id. 3 75
12. Hymne patriotique, à 3 ou 4 parties. Id. 4 50

NAEGELI. Collection de 12 chants en quatuors ou chœurs, accompagnement de piano (ad lib.), pour soprano, contralto, ténor et basse, en 3 suites. N^{os} 1, 2, 3. Chaque. 7 50

Réunis, brochés. 18 "

SPAETH. Recueil de Sérénades pour 4 voix d'hommes. 9 "

L'Etoile de Séville, de Balfe.

N ^{os} 1. Tu le promets encore. Duetto. T. et S. 5 "
2. Je sais qu'au rivage du Maure. Duo. T. et B. 6 "
3. Depuis deux ans auprès d'Estrelle. Romance. T. 3 "
3 bis. Id. Id. Romance. Bar. 3 "
4. O doux berceau de mon enfance. Cavatine. B. 4 "
5. Je suis une fille Maure. Ch. maur. S. 4 "
5 bis. Id. Id. Ch. maur. C. 4 "
6. A lui demain, dans mon délire. Duo. T. et S. 7 50
7. Sais-tu bien quel tourment. Romance. S. 3 "
7 bis. Id. Id. Romance. C. 3 "
8. Avançons en silence. Quatuor. T. B. B. S. 6 "
9. Le bonheur m'appelle grâce à toi. Trio. T. B. B. 9 "
10. Aux torts qu'une jeunesse ardente. Cavatine. B. 6 "
01. Nous avons été frères d'armes. Duo. T. et B. 7 50
12. O nuit, de ton silence. Barcarolle. T. 4 "
12 bis. Id. Id. Barcarolle. S. 4 "
13 ter. Id. Id. Barcarolle. B. 4 "
13. Ta vertu, ta bonté, mon père. Grand air. S. 4 50
14. Ainsi que toi, j'aimais Estrelle. Romance. B. 3 "
15. Ainsi tu veux, aux yeux de ma. Duo. T. et S. 7 50

BIBLIOTHÈQUE CLASSIQUE DES PIANISTES,

ŒUVRES CHOISIES.

1 ^{er} volume. BEETHOVEN.	4 ^e volume. CLEMENTI.	7 ^e volume. MOZART.	10 ^e volume. FIELD et RIES.
2 ^e — —	5 ^e — HUMMEL.	8 ^e — HAYDN.	11 ^e — STEILBELT.
3 ^e — CRAMER.	6 ^e — WEBER.	9 ^e — DUSSEK.	12 ^e — E. BACH.

Chaque volume est précédé de la biographie et d'une analyse raisonnée du style de l'auteur

PAR FÉTIS PÈRE,

Maître de chapelle du Roi des Belges et directeur du Conservatoire de Bruxelles.

Édition de luxe in-8. Prix de chaque vol. net, 7 fr. — Les personnes qui souscriront pour les 12 vol. les recevront *franco*.

Chaque volume contient pour 40 à 50 francs de musique des anciennes éditions.

H. Herz.

- Op. 38. Sur margine d'un rio, varié. m. 7 50
39. N^o 1. Partant pour la Syrie, varié. m. 6 »
 2. La Suisse au bord du lac, varié m. 6 »
 3. Were à nodem, air écossais, var. m. 6 »
54. Rondo montagnard. m. 7 50
55. Thème original, variations brillantes. d. 9 »
79. La Coquette, scène de bal. m. 7 50
80. Les Rivaies. N^o 1. Mélodie suisse, var. m. 7 50
 2. Mélod. italienne, v. m. 7 50
- Op. 85. Écrin musical, huit morceaux faciles.
 N^o 1. Bagatelle très facile sur la Bergère du Valais. *tf.* 4 »
 2. Rondo sur le Chalet. *tf.* 5 »
 3. Variations sur un thème de Berton. *tf.* 5 »
 4. Rondo turc. *tf.* 5 »
 5. Variations sur la valse du Désir. *tf.* 4 »
 6. Rondoletto, thème d'Auber. *tf.* 5 »
 7. Petite Fantaisie. *tf.* 5 »
 8. Valse de la reine d'Angleterre. *tf.* 5 »
89. Fantaisie dramatique sur les Huguenots de Meyerbeer. *td.* 9 »
92. Laendler viennois, grandes variations de concert composées pour Thalberg. *td.* 9 »
93. Souvenir de voyage, grande fantaisie. *td.* 7 50
116. La Catalane, rondo Bolero, nouvelle édition. m. 6 »
120. Huit morceaux faciles.
 N^o 1. Styrienne de Weber, variée. *tf.* 4 »
 2. Grettly, grande valse suisse. f. 5 »
 3. Marche des chasseurs de Lutzow. f. 4 50
 4. 2^e bagatelle. Les Batelières. f. 4 »
 5. Variat. sur un air allemand. f. 4 50
 6. Rondino sur Blonde Hélène. f. 5 »
 7. Souvenir d'Insruck. f. 5 »
 8. Chasse au chamois. f. 5 »
- Polonaise favorite de Linda de Donizetti. f. 5 »
- Op. 138. Grande fantaisie sur Linda. f. 7 50
 Polonaise favorite en feuilles, avec portrait de Persiani f. 2 »
- Op. 148. N^o 1. Variat. sur Nabuchodonosor. f. 5 »
 2. Les danseuses viennoises. f. 5 »
 3. Chanson normande, variée. f. 5 »
 4. Pas de la Ceritto. f. 5 »
 5. Pâtre d'Appenzell. f. 4 »
 6. Les Bords du Mançanares. f. 5 »

F. Hunten.

- Op. 27. Variations tyroliennes. m. 6 »
43. Rondo brillant sur un air provençal. m. 6 »
51. Trois mélodies élégantes, variées.
 N^o 1. Tyrolienne de Mercadante. f. 6 »
 2. Marche de Rossini. m. 6 »
 3. Cavat. du Pirate de Bellini. f. 6 »
59. Variations sur la valse du duc de Reichstadt. m. 6 »
63. Le Damoiseau, quadrille varié très brillant. m. 7 50
68. Six valse sentimentales. *tf.* 5 »
71. Divertissement sur le Chalet. *f.* 6 »
72. Grandes variations sur le Chalet, très brillantes. m. 7 50
83. Trois airs, variés très brillants.
 N^o 1. Air suisse. m. 6 »
 2. Air italien. m. 6 »
 3. Cavatine de l'opéra, Château de Kenilworth. m. 6 »
98. Les Brillantes, cinq thèmes variés.
 N^o 1. L'invitation de Weber. f. 4 50
 2. Romance de Rossini. f. 4 50
 3. Mélodie autrichienne. f. 4 50
 4. Air styrien. f. 4 50
 5. Thème de Mercadante. f. 4 50
99. Les Sylphes, cinq airs de ballet.
 N^o 1. Le Galop. f. 4 50
 2. La Montagnarde. f. 4 50
 3. La Polonaise. f. 4 50
 4. La Contredanse. f. 4 50
 5. La Valse. f. 4 50
- Chant des Alpes, fantaisie, air du Tyrol. m. 5 »
- Souvenir de la Suisse, rondo très brillant. m. 5 »
- Mosaïque d'airs favoris de Rossini, Bellini, Mercadante et Weber. N^o 1. 2. 3. f. 5 »
- Voyage musical. N^o 1. Suisse et France. f. 5 »
 2. Tyrol et Pologne. f. 5 »
 3. Espagne et Turquie. f. 5 »
 4. Italie et Chine. f. 5 »
- Air russe, avec variations. m. 6 6
- La Marseillaise, variations brillantes. m. 7 50
- Deux petits Riens faciles.
 N^o 1. Trois Bagatelles. *tf.* 5 »
 2. Petite Pastorale. *tf.* 5 »
- Une Perle, valse facile. f. 3 75
- 2^e divertissement sur Roberto d'Evereux. m. 6 »
- Op. 126. Fantaisie sur Linda. m. 6 »
127. N^o 1. Variations sur une cavatine de Maria Padilla. m. 6 »
 2. Fantaisie brillante sur Nabuchodonosor. m. 6 »
- La Ceritto, grande valse brillante. f. 4 50

Rosellen.

- Op. 6. Fantaisies et Variations sur le Chalet. *td.* 7 50
55. N^o 1. Petite fantaisie sur le Chalet. *tf.* 5 »
 2. Boléro, thème d'Auber. f. 5 »
 3. Mélodie de Bellini, variée. f. 5 »
 4. Cavatine de Donizetti, variée. f. 5 »
 5. Fantaisie sur la Vestale. f. 5 »
 6. Barcarolle et chœur de Weber. f. 5 »
 7. Mosaïque. f. 5 »
 8. Sur il Crociato. f. 5 »
 9. Souvenirs Rossini. f. 5 »
 10. Réminiscence de Beethoven. f. 5 »

Dohler.

- Op. 2. Variations brillantes sur la Straniera. *td.* 7 50
 2. *Id.* sur I Capuletti. m. 6 »
 3. *Id.* sur la Norma. *td.* 7 50
7. Concerto pour piano seul. *td.* 12 »
 L'orchestre séparément. 15 »
8. Variations sur la Sonnambula. d. 7 50
9. Variat. sur Ah perche non Posso odiarti. d. 7 50
13. Variations sur I Puritani. d. 7 50
14. 2 Fantaisies sur l'Elsire d'Amore. Ch. m. 6 »
- 14 bis. 2. — sur I Puritani. Chaque. m. 6 »
15. Dernière Pensée de Bellini. d. 6 »
17. Fantaisie et variations sur Anna Bolena. *td.* 7 50
18. Amusement de salon, fant. et variat. d. 6 »
19. Rondino sur les Sonnambul. de Strauss. m. 6 »
20. Rondino sur la Festa della Rosa. m. 5 »
23. Trois Airs de ballet en rondos, sur des thèmes de Donizetti. Chaque. m. 6 »
 Rondino brillant du Magasin pittoresque. m. 6 »
- Op. 40. Huit morceaux brillants et faciles.
 N^o 1. Rond. villageois, th. d'Auber. f. 5 »
 2. Bagat. sur un thème de Nice. f. 5 »
 3. Romance et cav. de Donizetti. f. 5 »
 4. Petite fantaisie sur la Norma. f. 5 »
 5. Nocturne sentimental. f. 5 »
 6. Fant. sur un th. de Meyerbeer. f. 5 »
 7. Fant. sur le Ranz des Vaches. f. 5 »
 8. Cavatine, Dona del Lago. f. 5 »
48. La moderne Italie, 2 fantaisies sur Nabucodonosor de Verdi. 2 suit. Ch. f. 7 50

H. Lemoine.

- 18^e Bagatelle sur : Rien n'est beau que mon village. *tf.* 3 »
- Bagatelle sur l'opéra la Fille du Régiment. *tf.* 5 »
- Deux Bagatelles sur des motifs de danse de Donizetti. N^o 1 et 2. Chaque. *tf.* 5 »

H. Wolfart.

- Polichinelle. 3 rondos mignons. *tf.* 3 »