

PARTE PRIMERA TEORICO-PRACTICA.

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, o 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 añadiré, que he conseguido ahagar 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 razon 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 energia 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 años atrás tuve la primera idea de fijar la guitarra, y al intento hice varios ensayos. De poco tiempo á esta parte he perfeccionado el mecanismo que inventé, y del que no he cesado de servirme, porque además de ser sencillo, cómodo y de forma graciosa, da á la guitarra, sea cual fuere su construccion y figura, todos los grados de inclinacion que puede desear el tocador para colocarla á su gusto: se entiende que hablo de la *Tripode* 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 por la puse llamandola *tripoditison* que ha dado lugar á varios conceptos equívocos. Adopto, pues, cualquiera de los dos nombres expresados en el texto y para indicar este mecanismo tan útil y ventajoso, en vez de la palabra *tripodison* me valdre indistintamente de los nombres *tripode* 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.

CAPITULO 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* (§ 18) pisada (§ 10) en el traste 1.^o (§ 16) 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* (§ 49) *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 (§ 14) hasta la tarraja (§ 14)

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 § 56 y 57) 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 convenga.

CAPITULO 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 3.^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 3.^a de la lámina 2.^a, pero generalmente es circular.

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 lesde 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 *sobrepuento*.

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

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 base 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 raíz 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 raíz ó llámese pie del mango, al lado izquierdo de como está colocada 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; *R* es una rodajita de metal adaptada de tal manera que los tres bracetos de que consta puedan caer precisamente sobre los tres pies abiertos para que no se cierren.

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

(2) Estos tres pies y toda la máquina desarmada se doblan de manera que puede colocarse todo juntamente con la guitarra en una misma caja. En este caso se dobla el brazo del mecanismo de metal, y se pone éste en el fondo de la caja debajo del mango asegurándole con unas presillas de madera. A su

21. *Ventajas que resultan del uso de la trípode.* Desde luego se dejan conocer las siguientes: 1.^a La guitarra está tan aislada como parece posible, pues solo se sostiene apoyando en los dos pitones que entran en las dos únicas partes *sólidas* que hay en el instrumento, de lo que resulta que todo él puede entrar en vibración sin inconvenientes (1) 2.^a El que toca puede hacer uso completo de sus facultades físicas con ambas manos, para que la guitarra dé toda la cantidad de sonido que tenga, resultando de aquí *en todos casos* un aumento considerable en la cantidad de sus voces respecto de las que produce colocada de otra manera. Ahora nada se opone á que el aficionado se valga francamente de los recursos que la naturaleza del instrumento ofrece, guiado por su gusto é inteligencia. 3.^a La postura del guitarrista es natural y airosa, y para las señoras muy conveniente y elegante. Tal vez no hay instrumento en que mas se luzca el personal de una señora. Es tambien 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 43) se ejecutan con facilidad y salen mas claros. 8.^a Se puede hacer uso cómodamente de los trastes que están sobre la tapa fuera del mango. (3)

CAPÍTULO V.

Condiciones para tocar bien la guitarra.

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

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

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

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

(2) Me parece sumamente difícil ejecutar con *brillantez* y *de prisa* los 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.

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

23. 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 mena, 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 ranura longitudinal y profunda: en la parte primera se atan las cuerdas, y en la segunda ó anterior se apoyan. Este puente, que creo yo haber inventado en Madrid en el año 1824, es el que se ha adoptado en las guitarras buenas; es preferible á los que hay con botoncillos colocados en agujeros que traspasan la tapa; aquellos aumentan la solidez de su base por la parte que está pegada á la tapa, y es mucho 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 orquesta.

CAPÍTULO VII.

Condiciones relativas al tocador y al lugar donde se toca.

31. *Sitio conveniente para tocar.* Además de una buena guitarra, es necesario que el sitio donde se toca sea armónico. La longitud de las cuerdas, su poca tensión y el modo con que se pulsán, hacen este instrumento delicado, y no se puede perder lo más mínimo de sus voces. Por esta razón 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 anueblada, 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.* Después de tocar en una buena guitarra y en sitio conveniente, el lucimiento del guitarrista depende de que sea dueño de *graduar* la aplicación 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 tensión de ellas sea en razón de la fuerza que él puede emplear á su gusto (3). Las guitarras templadas al tono del *templador* suelen ofrecer buena pulsación. También 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 *cordoen*; 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 caído hácia la horizontal tanto como sea compatible con la posibilidad de ejecutar. Entonces hay precisión 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 después con más facilidad á medida que se va levantando el mango hasta la inclinación 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 pulsación ofrezca más resistencia á los dedos que aquella en que se ha de tocar para lucirse. En este caso se ha de tener bien tanteada la pulsación del instrumento que se toca, para graduar la fuerza conveniente, y también para que las manos tengan bien conocidas las distancias que han de correr.

35. *Pulsación con las yemas y las uñas.* La mano derecha puede *pulsar* las cuerdas con las yemas de los dedos *solamente*, ó primero con ellas y después 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 pulsación 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 más 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 más delgada de lo que correspondería.

(3) Por esta razón 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 *majestuosa*, aunque no admite la grandiosidad del arpa ni del piano; pero en cambio ofrece gracias muy delicadas y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones, que la hacen parecer un instrumento *misterioso*, prestándose muy bien al canto y á la 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 *primamente* 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 tambien hay el inconveniente de ofrecer menos *seguridad* en la pulsacion. Con ellas se ejecutan las volatas muy de priesa 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 *energía y suavidad* al mismo tiempo, prestándose á todas las modificaciones y graduaciones que conyenga 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.

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

Subir, es el movimiento de la mano izquierda hácia el puente. *Bajar*, es el movimiento inverso al anterior.

Las alto, es hácia el puente. *Mas bajo*, hácia la cejuela. *Hacia adelante*, hácia el puente. *Hacia 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 *dedo* correspondiente á la francesa *doigt*, me he visto en la precision de adaptarla con el fin de evitar un circunloquio para indicar el juego ordenado en el movimiento de los dedos de ambas manos.

41. *División anterior* es la que está hácia la tarraja: *división posterior*, la que está hácia la cejuela.

42. *M. D.* Mano derecha. *M. I. M* no izquierda: *p.* pulgar: *i.* índice: *m.* medio: *tr.* traste: *comp.* compas: *interu.* intervalo: *ac* acorde, *equis.* equisono.

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

Se pone una cuerda en cierto grado de tension, para que sirviendo su sonido de término comparativo se templen las demás por ella. A este fin adopto la *sexta* (§ 18), la cual, atada á la clavija, se aflojará de manera que no dé ningun 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 disposicion, esta cuerda pisada en 5.^o traste dará el sonido que corresponde á la *quinta* al aire, la cual se ha de poner unisona 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. ^o pisada en 5. ^o traste da el sonido que corresponde á la	5. ^o	} <i>al aire.</i>
La 5. ^o id..... id.	4. ^o	
La 4. ^o id..... id.	3. ^o	
La 3. ^o pisada en 4. ^o traste	2. ^o	
La 2. ^o 5. ^o traste	Prima.	

44. Para apretar las clavijas de las guitarras que no tienen mecanismo en esta parte, se sube la mano derecha hasta la cejuela, y allí sirve de apoyo á la izquierda. Por medio del mecanismo de 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.^o

45. 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 *se unda* en 3.^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.

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

47. El aficionado, antes de poner una cuerda de *tripa* an 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 traluz 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.

48. 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 conservarlas y al efecto se pasan varias veces por entre una badana ó un trapo fino.

PARTE SEGUNDA PRACTICA.

SECCION I. LECCIONES.

CAPITULO I.

LECCION I.

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

49. El discípulo toma la porcion inferior de la tripode (§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, e,* y tambien el tornillo *V*, para dejar algo caido el brazo largo por su propio peso, y estando todo en disposicion de recibir la guitarra, coloca la máquina á corta distancia del lado derecho de la silla donde se haya de sentar, dejando entre ambas cosas el espacio suficiente para entrar y salir sin tropiezo.

51. Despues se levanta para sacar la guitarra de su caja (donde ha de estar siempre guardada) y lo hace del modo siguiente: introduce por la tarraja y entre las cuerdas dos dedos de la mano derecha, dirigiendo sus puntas 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, habría que alargar ó acortar el susodicho brazo á beneficio del tornillo *u* 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, cogerá con los dedos pulgar é índice de la mano izquierda el extremo superior del brazo largo y la punta de la raíz del mango, asegurándolos con firmeza uno contra otro, y cogiendo con la derecha la raíz de la porcion metálica por cerca de la columna, levantará la trípode con la guitarra, y la colocará de manera que la máquina toque á la parte exterior de su muslo derecho, y el mango de la guitarra esté mas inclinado y próximo al cuerpo que la caja del instrumento.

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

56. El mango de la guitarra ha de tener la inclinacion de unos 25 grados poco mas ó menos, que es como se ve en la lámina 1.^a con corta diferencia; y para ponerle en esta 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 inclinarlo 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, si 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 trípode (§ 49.); en el *segundo* saca la guitarra de la caja (§ 51.); en el *tercero* la asegura en los pitones y en la abrazadera (§§ 52 y 53); en el *cuarto* pone cerca de sí la guitarra junta con la máquina (§ 54,) y en el *quinto* da al instrumento los grados que quiere de altura é inclinacion, segun los párrafos 55, 56 y 57. Para cualquiera modificacion que el discípulo intente hacer en la postura de la máquina ó de la guitarra, ha de tener muy presente lo prescrito en los párrafos susodichos, y principalmente en el 54.

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

LECCION 2ª

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

63. Supuesto lo dicho en la leccion 1ª 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, ahuecando bien la muñeca; estiende 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 5ª de la lámina 2ª (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 *atine* á pulsar cada una de las tres cuerdas indicadas.

64. El discípulo advertirá, que cada vez que el dedo pulgar de la derecha pulsa una cuerda, la guitarra hace un movimiento pequeño 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 8ª de la lámina 2ª. 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 debe 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 lámina 1ª los dedos de la mano derecha no tienen tan buena direccion como los de las figuras 4ª y 6ª de la lámina 2ª. Los de la derecha indican mas suavidad en aquella que en ésta.

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

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

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.^o, a 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.^o, 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 así resulta el sonido claro (2); por el contrario, cuanto mas se desvíe el dedo del punto indicado, retrocediendo en el espacio del traste, menos claro sale el sonido, por 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 §§ 63 y 64, y el índice las de las cuerdas.

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

ESCALA CROMATICA.

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.....	<i>MF</i> <i>F</i> SOL LA SI DO		RE MI FA SOL LA SI DO		RE MI FA SOL LA SI DO	
SERIES.	Regraves.		Graves.		Agudas. Sobreagudas.	

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

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

ESCALA DIATÓNICA.

N.º 2.

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

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

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

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

LECCION 4.^a

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

70. Mientras el discípulo ha estado ejecutando la 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. (4)

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

	a	a	a	a	b	b	b	b
En la prima Trastes.	2 3 4 5	5 4 3 2	1 3 3 5	5 3 3 1				

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

LECCION 5.^a

La mano izquierda contribuye á producir sonidos llenos y redondos.

74. En la 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*.

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

Compas. 1



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 estrañar 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 lección anterior, y empieza á estudiar el compás 1.^a 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 lección 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 acción que debe haber entre los dedos de adelante de la izquierda y el pulgar de la misma mano (§ 64).

79. Luego que ha sonado el *re* del compás 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 lección sin que la mano izquierda se mueva de un sitio: á este efecto se mantendrán siempre abiertos los dedos.

Compás... 1 2 3 4 7 9 4

LECCION 7.

Pulsacion de los dedos pulgar é indice alternando.

80. Cuando los dedos pulgar é indice de la mano derecha pulsán á un tiempo dos cuerdas, el índice dirige su acción 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 vals siguiente, cuya ejecución es la práctica de la doctrina establecida en esta lección. Además de tener presentes las reglas enunciadas, estudiará este vals sin mirar sus dedos. Pisará el *fa* del compás 3.^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 vals. Los dos puntos que hay á la izquierda de las dos barras de la primera parte indican que se repite aquella parte, así como los otros dos que están á la derecha denotan que se repite la segunda.

EJEMPLO.

Compás... I

EJERCICIO A.

Compás. I

WALS.

LECCION 8.

Continuacion de la misma práctica.

82. Ademas de la observancia de las reglas prescritas en las lecciones precedentes, ésta exige otros cuidados: 1.^o Se leerán las notas comprendidas en el trozo *A* para enterarse de su localidad y de los dedos que las han de *pisar*; el pulgar è indice de la derecha pulsarán las cuerdas alternativamente. 2.^o Se estudiará cada compás por separado hasta que los dedos obedezcan *sin mirarlos*. 3.^o La mano izquierda no se moverá, solo si los dedos, y el pulgar que está detrás responderá con su empuje á la presion de cada uno de los de delante, procurando que haya simultaneidad en estas dos acciones. 4.^o El dedo pulgar de la derecha doblará su última falange á cada pulsacion, quedando despues de haber pulsado encima del indice. 5.^o El indice de la derecha, si pulsa *con uña*, se ha de separar de la cuerda para sacucirla 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 despues de haber estudiado el 5.^o y 4.^o se reunen los cuatro, y así se procede sucesivamente con los demás. En seguida se pasa al trozo *B* y se le estudia de la misma manera.

84. Despues de aprendida esta 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 despues, esforzando algo mas la *pulsacion* y aflojando un poco mas los dedos de la izquierda, y se sigue repitiendo de manera que á medida que se aumente la fuerza de *pulsacion* en la derecha se vaya disminuyendo la fuerza de *presion* en la izquierda. Así es como se principian á hacer independientes en sus movimientos las dos manos.

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

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

Compas... 1



Compas... 1



LECCION 9.

Ejecucion de acordes (1) de tres notas á un tiempo, ó sean acordes simultaneos. — Empleo de los dedos pulgar, Indice 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 ejecutarán 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 L, y mas difíciles en C: todos se van de hacer con prontitud, sin mover el brazo ni aun la mano.

87. Se pondrá un especial cuidado en que el pulgar de la mano izquierda empuje hacia adelante con la fuerza proporcionada á la 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 tarde 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 obliquen la mano á moverse. Al efecto el indice y medio mueven solamente sus dos últimas falanges dirigiéndose hácia lo interior de la mano. El indice 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 indice, 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 colocado 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 aflojarlos. Así, para denotar una corchea estará el dedo sobre la cuerda la mitad del tiempo que deberá estar para ejecutar una semínima.

(1) Véase la sección 51. 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 equivocarse 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 separación, 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 colocación que tienen. El *do* grave del compás 1º con el puntillo llena todo el compás, por lo cual el dedo 5º permanece quieto durante aquel. En la parte superior ó aguda hay un silencio de dos partes del compás, y en la tercera parte del compás se toca el *do* agudo, cuyo valor corresponde con el puntillo del *do* grave. En el 4º compás el tercer movimiento está ocupado por dos aspiraciones ó silencios, cada una de un movimiento, que se corresponden en cada parte. Estos silencios indican ausencia de sonido, y para que se verifique esto, se levantan los dedos que pisan las cuerdas que los producen; mas en la cuerda *tercera*, que produce el *sol* agudo, para acallar sus vibraciones por el valor del silencio, no hasta el medio indicado; es necesario colocar é *en tiempo* sobre ella el mismo dedo de la derecha que la ha pulsado. En el compás 5º el dedo 5º 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 afecta se eleva un semitono la entonación. 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* del compás 15 se hace en el 4º traste de la cuerda *quinta* que es un semitono mas alto que el *do* natural: *la* # y *do* # del compás 15 se hacen, el 1º en la cuerda *quinta* en el traste 1º y el *do* # en la *segunda* en 2º traste, que ambos son un semitono mas altos que *la* y *do* naturales.

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

Compas 1

V. I. S.

LECCION II.

Continúa la misma práctica.

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

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

LECCION 12.

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

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

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* sobregado 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 compás 5 y 6 y se verá que están escritos como si tres voces 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 5.^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 o mas grave, seis trastes hácia el puente, y los de la *segunda* se encontrarán en la *tercera*, á distancia de cinco trastes, contando 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, gr. *fa* agudo, representado en la pauta sobre la 5.^a línea en llave 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 equisono de la segunda); 3.^o en la *tercera* en 10.^o traste (cinco trastes hácia el puente respecto del equisono 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 equisono de una nota principiando por aquel parage del diapason donde se forma su sonido mas cerca de la cejuela: el primer equisono de *fa* agudo es la *prima* en primer traste, su 2.^o es en la *segunda* en 6.^o traste, etc., el primer equisono de *do* agudo es en la *segunda* en primer traste, su 2.^o es en la *tercera* en 5.^o traste, etc.

TABLA SINÓPTICA DE LOS EQUÍSONOS.

Nombre de las notas.

MI	FA #	SOL #	LA #	SI	DO #	RE #	MI	FA #	SOL #	LA #	SI	DO #	RE #	MI	FA #
----	------	-------	------	----	------	------	----	------	-------	------	----	------	------	----	------

Cuerdas.....

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

Nombre de las Notas

SOL #	LA #	SI	DO #	RE #	MI	FA #	SOL #	LA
-------	------	----	------	------	----	------	-------	----

Cuerdas.....

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

NCTA Esta escala se ha dividido en razon de ser imposible el ponerla en una sola linea y á un golpe de visita por su grande estension

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

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

LECCION 17.

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

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

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

108. *Si do re* sobreagudos del compás 1^o son la 5^a, 4^a, y 5^a notas de la escala de *sol*, y entre ellas hay un semitono y un tono; este es, un traste y dos trastes; del mismo modo se buscan las notas del 2^o 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 8^o 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 2^o equisono (cuerda quinta en 5^o traste), como denota el 5 colocada dentro del círculo.

109. *Mi #* del compás 9 tiene la misma localidad que *fa* natural. *Fa = La* del compás 10^o necesitan dos 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 subido, 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 2^o equisono (cuarta en 7^o traste) por no debiendo sonar junto con *do* y *sol* = sería imposible alcanzar á ejecutarle en su equisono 1^o (cuerda tercera 2^o traste). Se cuidará 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. Tengase cuidado de los equisimos. Cuando la mano izquierda va á ejecutar el compás 21 en la *segunda* y *prima*, suele retirarse la muñeca hácia 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 presion de cada uno de ellos.

113. Aquí haré una advertencia acerca del modo de estudiar que se debe tener presente en adelante. Primeramente se harán iguales las 4 semicorcheas del primer grupo, 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.

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

Compas. 1 2



LECCION 19.

Se principia a oír del dedo medio de la derecha en combinación con el índice casi sin mover la mano izquierda de un sitio.

114. Que ha establecido en la lección 10, que la duración del sonido, por el valor que representan la figuras de las notas, se efectúa en la guitarra dejando sobre la cuerda el dedo que la aprieta tanto tiempo como es su valor, y concluido éste, el dedo se levanta. Por este principio el ejercicio de esta lección exigirá que se levantasen continuamente los dedos que pisan, porque las figuras son de poco valor como semicorcheas. Esta regla tiene una excepción, y es, cuando se ha de repetir pronto una misma nota. La guitarra es instrumento apto para la armonía: la materia de ésta son los acordes, los cuales constan por lo menos de tres notas tocándose á un tiempo, ó una despues de otra las cuerdas donde se ejecutan aquellas, el oído se complace en su duración: por esto conviene no levantar los dedos del *la do* 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 deben levantar al instante que se bayan de ejecutar notas de otro acorde diferente; porque además de necesitarse tal vez los mismos dedos para el nuevo acorde, la duración de las notas, ó de alguna nota del acorde 1º podría producir mal efecto en el 2º. En esto debe ponerse gran cuidado, V. gr: en los compases 5 y 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 lección 9ª acerca del modo de entender el valor de las figuras.

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

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff is labeled 'Grupo.....1.....2' and contains measures 1 through 5. The second staff is labeled 'Grupo..1.....2' and contains measures 6 through 10. The third staff is labeled 'Grupo..1.....2' and contains measures 11 through 15. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A circled '3' is present in measure 4 of the first staff. A circled '5' is present in measure 9 of the second staff. A circled '3' is present in measure 14 of the third staff. The notes are primarily eighth notes, often beamed in groups of four.

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

120. 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 dirección *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 bordonos, el cual se verifica cuando los dedos se levantan en dirección diagonal á la cuerda.

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

Algunas de estas observaciones van ya enunciadas en las lecciones anteriores, pero es tanta su importancia que no puedo superfluo el repetir.

1.º La que el discípulo tiene sus manos mas obedientes.

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.

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. It contains several measures of eighth-note patterns, with fingerings (1-3) and dynamics (p) indicated. The second and third staves continue the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings, including some measures with circled numbers (3, 4, 5) and a double bar line in the second staff.

LECCION 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 estan 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 razon hay en el compás 10 y en el segundo *re* del compás 15. Se ha de tener presente esta observacion siempre que se ejecuten escalas ó parte de ellas subiendo ó bajando:

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It is marked 'Andante.' and contains several measures of eighth-note patterns, with fingerings (1-5) and dynamics (p) indicated. The second and third staves continue the sequence with similar rhythmic patterns and fingerings, including some measures with circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a double bar line in the second staff.

LECCION 22.

Juegan 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 compás con sus figuras.

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

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

Wals, m i m i m i m

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 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, m i m i m i

LECCION 24.

Antes 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 doliendo 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 23) 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.

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

AVALS.

LECCION 26.

La misma práctica.

151. El primer grupo de semicorcheas del compás 1º se compone de un ligado bajando y otro subiendo. Al ejecutar el primer ligado del compás 11 se estirará el dedo pequeño para que alcance á *fa* # sin sacar la mano, y manteniendo firme el dedo pulgar de la izquierda en la raíz del mango. El compás 24 exige cuidado.

LECCION 27.

Ejecucion 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 ejecucion 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 31.)

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.

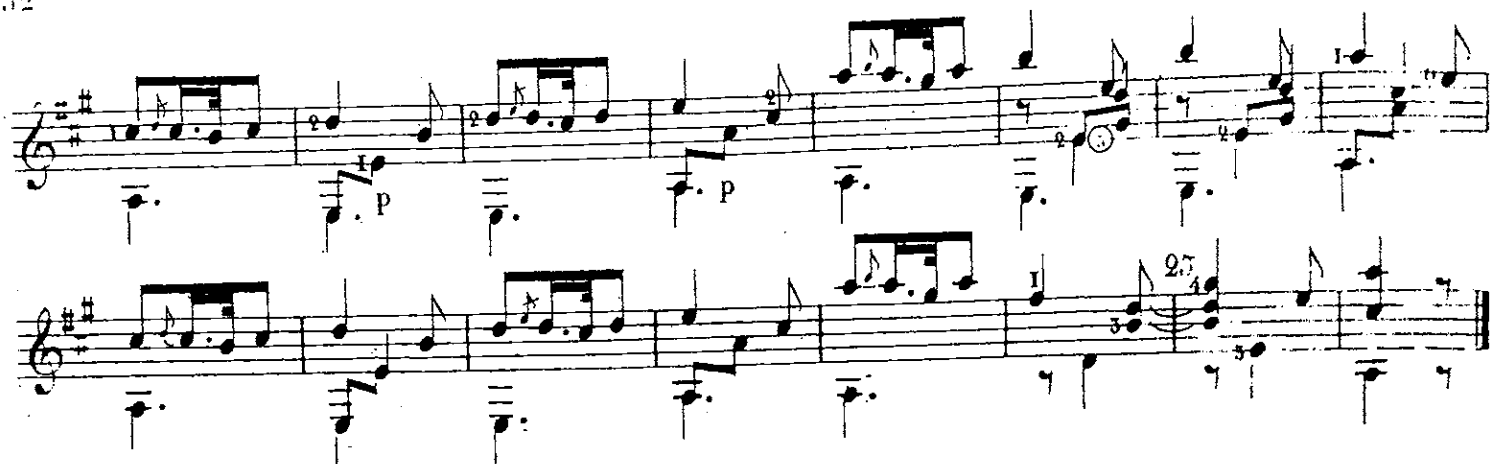
Andante.

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 23, los arcos que hay de *si* á *si*, y de *re* á *re* son *ligaduras*, porque las dos notas que cada uno abraza estan 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.



LECCION 29.

Apoyatura doble subiendo y bajando.

135. Esta apoyatura consta de dos notitas. Cuando es *subiendo* (compases 1, 3 y 5) se *pulsa* la 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 división 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 pulsación 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 13 se ejecutan del mismo modo que las apoyaturas dobles, con la diferencia de que en los tresillos cada dedo se detiene en su nota para darle su justo valor: en la apoyatura proceden con mucha brevedad. Debiéndose ligar las tres notas de cada tresillo, es claro que todas ellas se habrán de ejecutar en una misma cuerda, y lo mismo sucede con las apoyaturas.

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

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 lección 29. El dedo que produce el 2º ligado ha de hacer sonar bien éste. El signo *x* 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 ejecución del mordente con los dedos 3º, 2º y 1º que con los demás. En su ejecución se procurará que sean solo los dedos los que se muevan, no la mano, ni menos se ha de interesar el brazo. Al principio se harán despacio para que se oigan todas las notitas.

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 ladeándolo, 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* # hay una tercera mayor subiendo; de *sol* # á *si* hay una tercera menor subiendo; de *si* á *mi*, agudo hay una cuarta menor subiendo. Para la ejecución de estos intervalos se consultara la lección 41, teniendo presente las cuerdas en que se hace cada uno. En la lección 30 se dijo el significado de esta señal *x* puesta en los compases 6 y 15.

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

(2) El discípulo puede combinar el estudio de los ejercicios (Sección 2) con las lecciones empezando desde esta

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

Andante. *Ceja.*

Ceja.

Ceja.

LECCION 32.

Continúa la misma práctica.

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

Ceja.

Ceja.

LECCION 33.

Mordente doble.

141. El *mordente doble* se compone de 4 notitas agregadas á una nota, y con ellas se hacen 4 ligados, uno subiendo, dos bajando y otro subiendo á la nota sin haberse pulsado mas que la 1.^a notita. Todas se han de ejecutar con *sollura*, 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 *mí* notita de los compases 3.^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 prevencion.

145. Se usa tambien de la ceja á prevencion, esto es, aun quando no sea indispensable ponerla de pronto, como se ve en los compases 3.^o, 5.^o, 8.^o y 32.^o

Musical notation for the exercise 'Caja'. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The exercise starts at measure 27 and ends at measure 52. The notation features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4). The word 'Caja' is written above the staff at the beginning and end of the exercise.

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 hácia 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 hácia el cuerpo: el arrastre *bajando* es difícil, porque la mano al ejecutarle, se separa del cuerpo recorriendo una línea 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.

Musical notation for the exercise 'Arrastre'. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The exercise starts at measure 1 and ends at measure 55. The notation features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4). The word 'Arrastre' is written above the staff at the beginning. The word 'Caja' is written above the staff at several points. The word 'Mayor' is written above the staff at measure 4. The word 'i m' is written above the staff at measure 9. The word 'P.C.' is written at the end of the exercise. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

LECCION 36.

Arrastre en una y en dos cuerdas subiendo y bajando.

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

LECCION 57.

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 operación se repite dos ó tres veces primero, luego cuatro ó cinco veces, y despues mas.

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

El trino de la división 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. También 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 presion los dedos que ejecutan las notas de mas valor. Esta leccion y las dos siguientes 39 y 40 tienen este objeto.

Andantino.

LECCION 39.

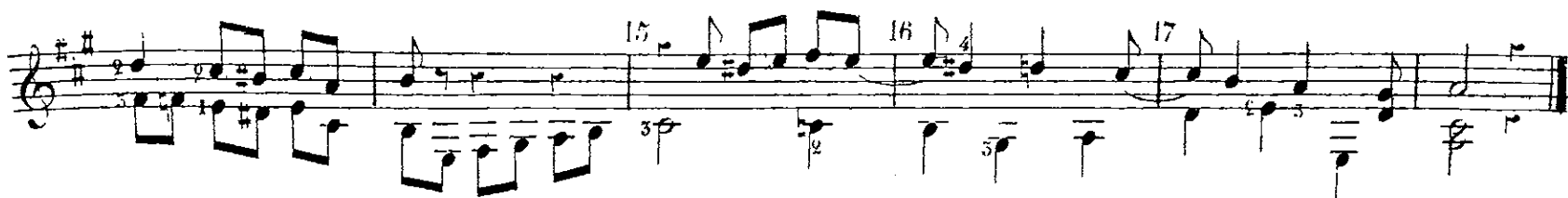
La misma práctica, moviéndose mas cada parte.

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 deben 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 3 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.^a siempre un traste menos en cada una, como se acaba de decir en el §.158.

161. Obsérvese que en la formación del intervalo de 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 5.^a, veremos (§. 168.) que sucede todo lo contrario.

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

una 2.^a mayor; y en el modelo A de 3.^a entre las dichas cuerdas, las mismas notas consideradas como *do = mi* 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).

163. 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 3.^a *mayor*, por una razon análoga a la que se acaba de dar en el §. 162. Las notas de la 3.^a *mayor* (letra F) son *la do*, y las de la 4.^a *diminuta* (letra D) son *sol y do*.

Quintas (num. 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).

173. El intervalo de 8.^a se ejecuta de dos maneras: *pisando* la nota grave con el primer dedo, ó *pisando* la con el 3.^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 mas 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 lo indicará serán unos puntitos.

Del *sol* sobredagudo (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 acor-

176. La musica de guitarra suele estar escrita de manera que se distinguen *tres partes*. Cada una de estas gira de diferente modo, y se escribe regularmente con 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

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 arpegio.

EJEMPLO 2.º

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

EJEMPLO 3.º

178. Por este ejemplo (letra *B*) se ve que no siempre hay necesidad de poner la señal de los equisonos. *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 tambien en el compás 6.º de la misma letra. En la letra *D*, del *fa* = *a 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 división, pues desde ésta al puente se hallan otros tantos á distancias proporcionalmente iguales. Pero no todos son de igual calidad; los de los bordones, principalmente siendo éstos nuevos, son mas claros que los de las cuerdas. En éstas apenas son perceptibles los cinco mas agudos, y entre ellos el que corresponde á la 7ª del tono es desafinado en todas las cuerdas.

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

El $\bar{3}$ 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 $\bar{7}$) 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.

185. 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 número que denota la division de trastes. (1)

1ª MANERA.

2ª MANERA.

(1) Se usaba de los armónicos por el segundo medio que va 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 3 4 9 5 7 12 5 7 4 9 5 5 7 5 4 9 5 5

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

185. En esta serie faltan muchas notas de la escala cromática, que se pueden hacer en sonidos armónicos valiéndose de un medio publicado por mi amigo el Sr Fossa en un artículo puesto al principio de la pieza titulada *Ouverture du jeune Peuri, arrangée pour deux guitares* (1). Partiendo del principio que la cuerda al aire da su 8ª armónica encima de la 12ª división 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 división, 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 dos funciones la de *pisar armónicamente*, y la de *pulsar*.

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

El ejemplo siguiente facilitará la comprensión de este modo de hacer armónicos. Para ejecutar la 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 a 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...

(1º) 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 menea de un lado á otro sobre el punto en que él apoya con la punta, entonces se prolonga la vibracion de la cuerda, y de consiguiente el sonido; pero es necesario mover el dedo al *instante* que la cuerda ha sido *pulsada*, para aprovechar las primeras vibraciones, que son las mas grandes, manteniendo por lo menos el mismo grado la fuerza sobre la cuerda. Estos movimientos no se han de hacer demasiado vivos, ni se ha de interesar en ellos el brazo izquierdo, sino solo la muñeca. Algunos ejecutan el trémulo separando el dedo pulgar del mango; tengo por conveniente no separarle, para templar mejor la fuerza de la presion:

189. La buena ejecucion del *trémulo* no depende tanto de la fuerza de presion como del modo de aplicarla. Se ha de apoyar sobre la cuerda la última falange, *perpendicularmente* y paralela á las divisiones de los trastes, advirtiéndole que el peso de la mano sobre el punto apoyado, correspondido por el pulgar que está detras, 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 está, 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.

Largo.



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 división 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 sonarán cogiéndolas con la punta de la yema que le corresponda, ó bien se hacen estos sonidos en segundos equisótos, 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*, expresión de que me valgo para distinguirlos de los *apagados*.



194. Si se pulsa una cuerda *pisada*, sus vibraciones atacan y ponen en movimiento las demás cuerdas, que al aire puedan formar su 3.^a, 5.^a ó 8.^a, y este movimiento es mas ó menos sensible segun el material de que está hecha la cuerda que *resuena*. Regularmente se dejan 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 o violoncelo. La *prima*, y en ocasiones la *segunda*, pueden representar el tiple; ésta, la *tercera* y aun la *cuarta* el tenor, y la *quinta*, y mejor la *sexta*, el bajo. El período siguiente da una idea de esta combinacion.

Andante.

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The music features a mix of single notes and chords, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'p.' (pianissimo). The second and third staves continue the melodic and harmonic development, with some notes marked with 'p' and 'p.'. The fourth staff concludes the piece with a final chord and a fermata over the last note.

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. 

LECCION 49.

Campanelas.

199. A veces hace un efecto particular *pulsar* al aire una ó dos cuerdas cuyos sonidos forman 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 rapidex* por la inmediata, despues de haber hecho sonar la primera. No importa que al principio resulte un sonido duro; de lo que se ha de cuidar es, de que el dedo pase rápidamente doblando su última falange, esto es, sin atiesarse (letra *A*) Lo mismo se puede hacer en los casos en que se deban *pulsar* á un tiempo dos cuerdas consecutivas, v. g. *do mi* (letra *B*)

201. El dedo índice tambien puede *pulsar* la prima y la segunda cuando las dos deban sonar á un tiempo, v. g. en intervalos de 3^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.

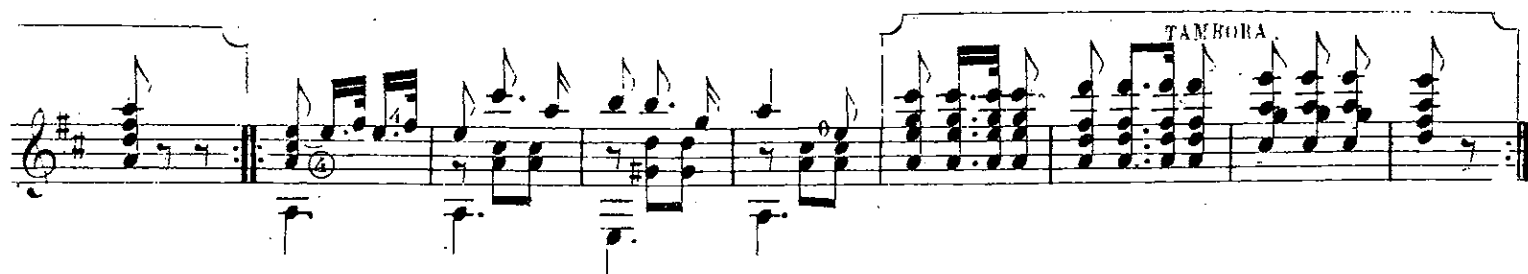
CAPÍTULO III.

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.



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 hémos 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 toraja 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 *Marcheau de concert*.

Marpa.
Da 6ª en re.

Sobre la division 12.

LECCION 37.

EJEMPLO 1º

DIVISION. 1º 2º 3º 4º 5º

tr. tr. tr. tr. tr.

Sensible de SOL Mayor: 1ª nota de MI may. Sensible de LA may. 4ª nota de RE May. 2ª nota de FA Men

EFECTO. 93 13 34 24 25

EJEMPLO 2º

EN TERCERAS.

tr. tr. tr. tr. tr. tr. tr.

Grupos 1º - 2º - 3º - 4º - 5º - 6º - 7º

EFECTO.

EN SEXTAS.

tr. tr. tr. tr. tr. tr. tr.

Grupos 8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14

EFECTO.

EJEMPLO 3º

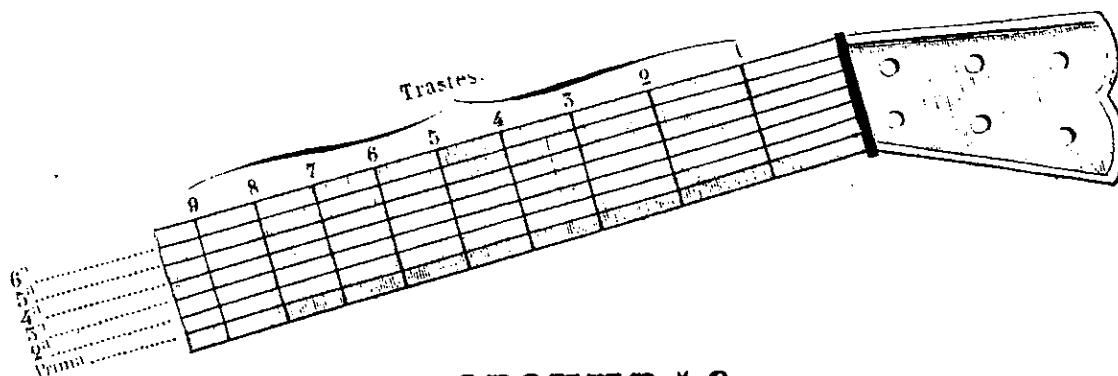
Caja. tr. tr. tr. tr. tr. tr.

EFECTO.

EFECTO.

LECCION 41.

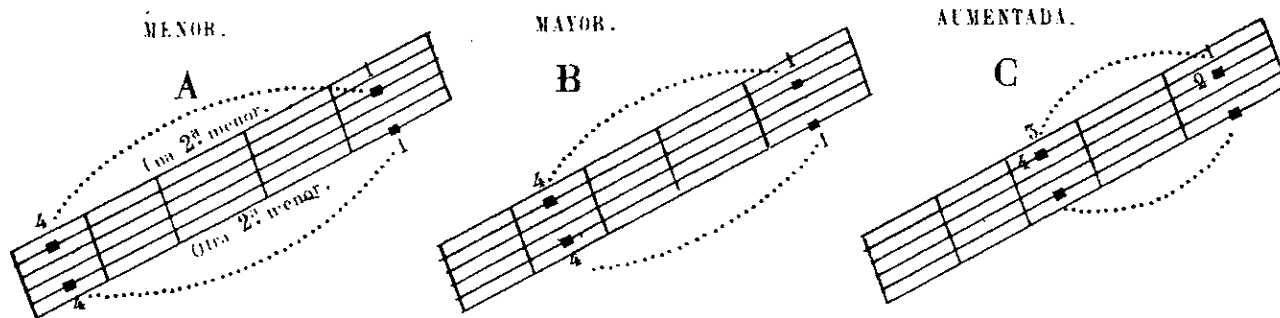
Nº 1



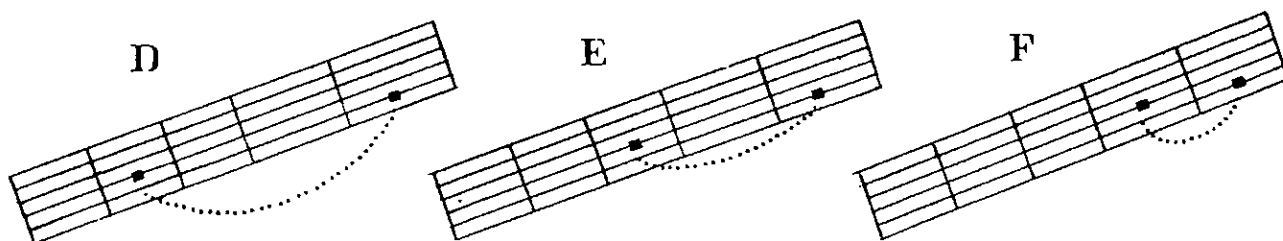
SEGUNDAS.

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

Nº 2.



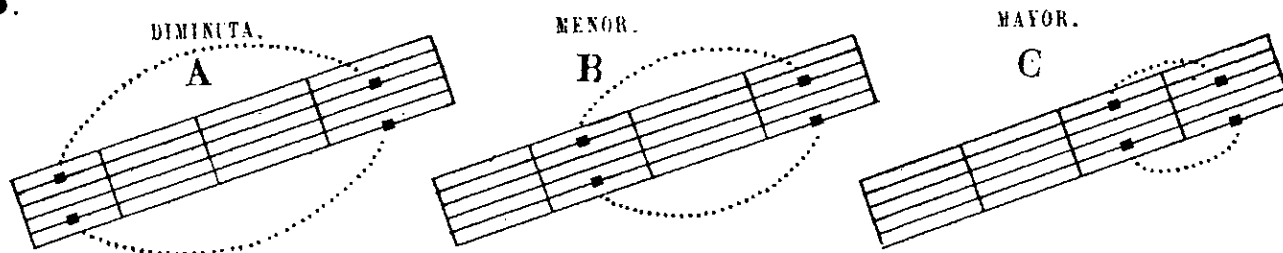
MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.



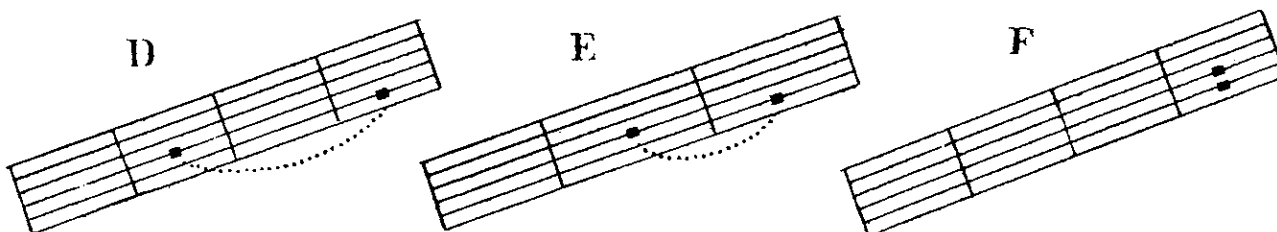
TERCERAS.

MODELOS GENERALES.

Nº 3.



MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.



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

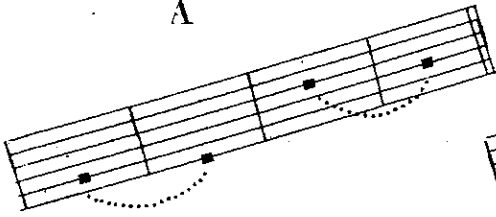
CUARTAS.

Nº 4.

MODELOS GENERALES.

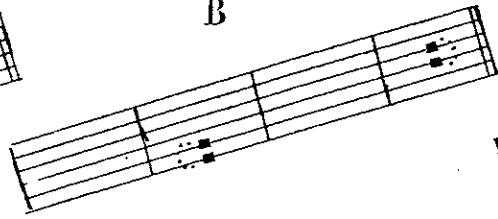
DISMINUTA.

A



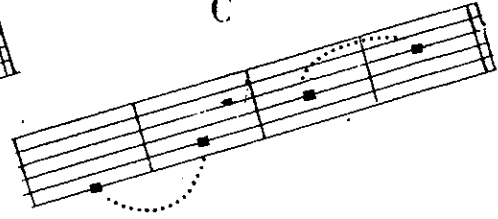
MEJOR.

B



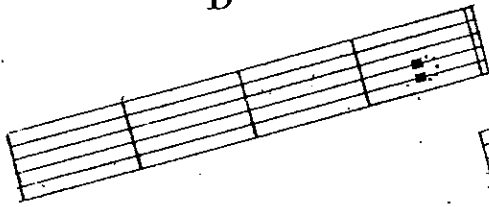
MEJOR.

C

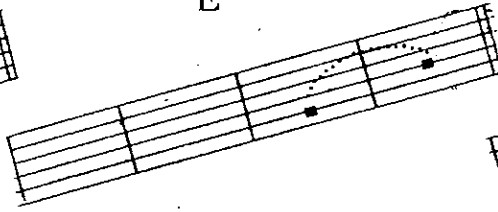


MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

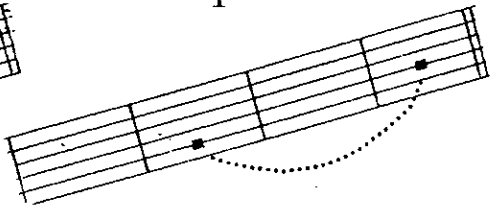
D



E



F



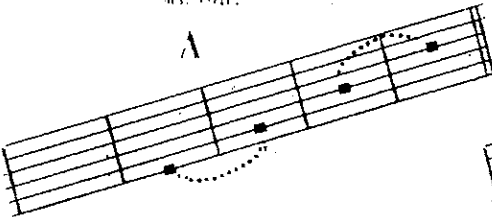
Nº 5.

QUINTAS.

MODELOS GENERALES EN 2 CUERDAS CONTIGÜAS.

MEJOR.

A



MEJOR.

B



AUMENTADA.

C

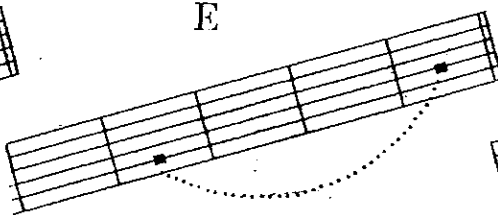


MODELOS PARTICULARES PARA LAS CUERDAS TERCERA Y SEGUNDA.

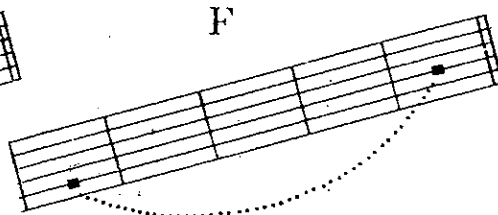
D



E



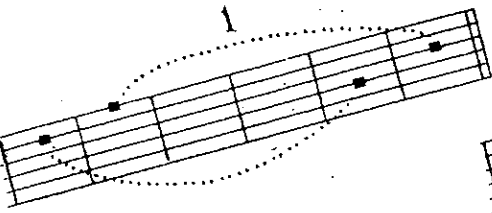
F



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

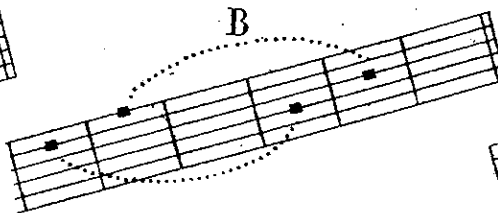
MEJOR.

A



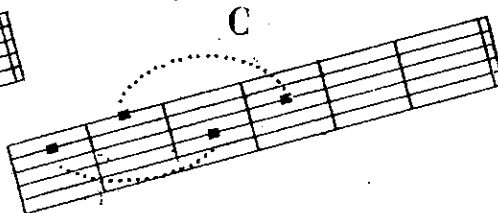
5ª MEJOR.

B



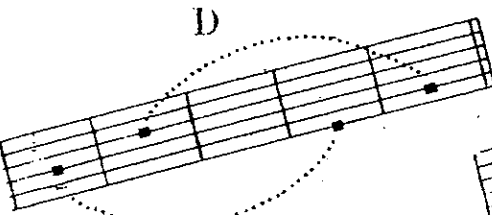
5ª AUMENTADA.

C



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

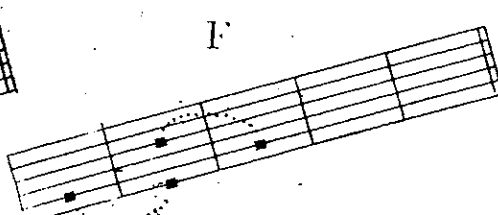
D



E



F



Nº 6.

SEXTAS.

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**

Nº 7.

OCTAVAS.

MODELOS.

EN 2 CUERDAS ALTERNAS.

• DEJANDO 2 CUERDAS EN HUECO.

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

Nº 8.

DÉCIMAS.

MODELOS.

EN LAS CUERDAS CUARTA Y PRIMA.

EN LAS CUERDAS QUINTA Y SEGUNDA.

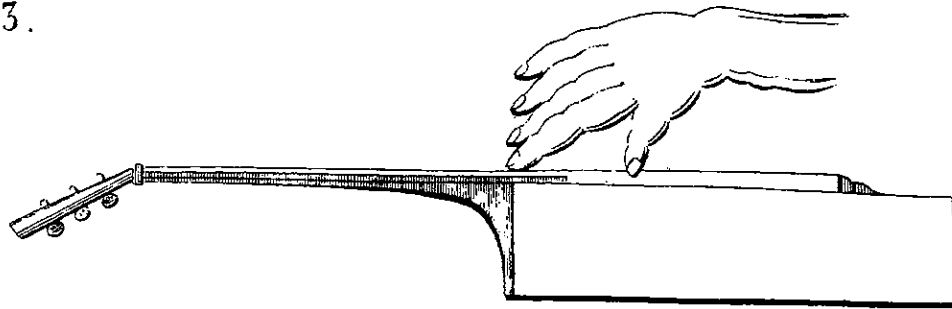
MENOR. **A** MAYOR. **B** MENOR. **C** MAYOR. **D**

EN LAS CUERDAS SEXTA Y TERCERA.

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

HARMÓNICOS OCTAVADOS.

LECCION 43.



ARMÓNICOS MAS USUALES.

Números de las divisiones.

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

Divisiones	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Cuerda 6 ^a	8 ^a de la C. cuerda al aire.			su 3 ^a mayor doble.	su 5 ^a menor doble.	su 8 ^a doble.	su 3 ^a mayor doble.	su 5 ^a triple.	su 7 ^a menor triple.	su 8 ^a triple.	su 2 ^a mayor triple.	su 3 ^a mayor triple.
Cuerda 5 ^a												
Cuerda 4 ^a												
Cuerda 3 ^a												
Cuerda 2 ^a												
Prima												

Armónicos claros.

Armónicos oscuros.

Menos claros.

Desafinados.

Andante.

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

La 6ª cuerda en RE.

12 12

7 7 5 7 5 12 5 4 5 12 7 5 3 7 3 7

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

12 12 7 5 5 7 5 12 12 5 12 12 5 12 12

SECCION SEGUNDA.

EJERCICIOS.

CAPÍTULO I.

EJERCICIOS PARA LA MANO DERECHA.

En éstos ejercicios no está puesto el movimiento ó ayre á que deben tocarse; pero el discipulo ha de aspirar á ejecutarlos de prisa y con claridad.

Para los tres dedos pulgar, índice y medio.

206. Cuando el dedo índice pulsa en union con el dedo medio, v. g. *Re, Fa, Mi, Sol*, del compas 1º se ha de aplicar mas atencion á aquel que á éste.

EJERCICIO Iº

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

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

(*)

3.^o

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

4.^o

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

5.^o

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

Sostengáuse bien las notas de la parte aguda.

6^o

El mismo cuidado que en el ejercicio 6^o.

7^o

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

8^o

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 indice y medio en los dos grupos del compas 1º. 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

T. 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 simultáneamente (§.209) en cada postura los dedos de la izquierda, y no se moverán hasta que haya concluido el valor de la última corchea del grupo.

Grupo 1º..... 2º

15º

Ceja. Ceja. Ceja.

Ceja. Ceja.

Se pondrá el mismo cuidado que en el ejercicio precedente.

16º

Ceja. Ceja. Ceja.

Se sostendrán debidamente las notas del lajo.

17º

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

18º

Ceja. Ceja. Ceja.

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

19º

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

20º