

AGUADO - SINÓPOLI

GRAN MÉTODO COMPLETO PARA GUITARRA

Valentin González Duarte

PROFS: FELIPE SOSA

ESTEBAN LIMA

RICORDI

II...

AL EMINENTE CIRUJANO
Dr. OSCAR IVANISSEVICH
EN PRUEBA DE GRATITUD

A. SINÓPOLI

INDICE

	Prólogo	Pág. 7
	Prefacio	" 9
I PARTE	Teórico-Práctica	" 10
	Capítulos I al VI	" 10
	Idea que se debe formar de la guitarra	" 10
	Carácter de la guitarra	" 10
	Condiciones para tocar bien la guitarra	" 10
	Condiciones que se requieren en una buena guitarra	" 11
	Importancia del lugar en que se ha de tocar y advertencia al ejecutante	" 12
	Significado de algunas voces y abreviaturas, modo de templar la guitarra y medio de elegir las cuerdas	" 13
	Nomenclatura de las partes de las que se compone la guitarra	" 14
	Posición del alumno. Colocación de la mano derecha	" 15
	Posición de la mano izquierda	" 16
	Modo de pulsar con el dedo pulgar de la mano derecha	" 18
	Lecciones preparatorias	" 19
	Escala diatónica	" 20
	PRIMER CURSO	" 21
	Equísonos. Tabla demostrativa	" 26
	Aplicación y práctica de los equísonos	" 27
	Escala cromática en toda su extensión	" 28
	SEGUNDO CURSO	" 32
	Preparación de la cejilla	" 32
	De los ligados	" 37
	TERCER CURSO	" 46
II PARTE	Capítulo I	" 51
	Prácticas y ejercicios en las escalas y arpegios mayores y menores ..	" 51
	Capítulo II	" 60
	Práctica de los arpegios en los tonos mayores y menores	" 60
	Lección del arrastre o portamento	" 70
	Apoyaturas y mordentes	" 73
	Arpegio y cejilla	" 83
	Capítulo III	" 89
	CUARTO CURSO - Riqueza de la guitarra	" 89
	De los sonidos armónicos	" 89
	Sonidos producidos por la mano izquierda sola	" 93
	Sonidos apagados	" 94
	Semejanza del efecto que produce la reunión del violín, viola y bajo ..	" 94
	Diferentes calidades de un mismo sonido en una cuerda	" 94
	Campanelas	" 95
	Capítulo IV	" 96
	Imitaciones: Tambora, Trompetas, Arpa, Fagot	" 96
	Pizzicato	" 98
	Práctica de trino	" 108
	QUINTO CURSO	" 110

III PARTE -	Capítulo I	"	114
	Noventa ejercicios para la mano izquierda. Ejercicios 1 a 5	"	114
	Capítulo II	"	117
	Ejercicios 6 a 90	"	117
	Capítulo III	"	142
	Preludios	"	142
IV PARTE -	Capítulo I	"	145
	Estudios	"	145
	SEXTO CURSO	"	159
	SEPTIMO CURSO	"	181
	Capítulo II	"	198
	De la expresión	"	198
	Consideraciones generales acerca del modo de dar sentido a la música	"	198
V PARTE -	Capítulo I	"	200
	Ideas preliminares en el conocimiento del diapason de la guitarra	"	200
	Práctica de los intervalos en la guitarra	"	202
	Capítulo II	"	205
	Del acorde perfecto y sus trasteos o inversiones	"	205
	Capítulo III	"	208
	Manera de formar en la guitarra los acordes disonantes más usuales	"	208
APENDICE -	SECCION PRIMERA	"	214
	Observaciones sobre la naturaleza o índole de la guitarra	"	214
	SECCION SEGUNDA	"	215
	Capítulo I	"	215
	Bases prácticas en que se funda este método	"	215
	Capítulo II	"	215
	Reglas para el uso de ambas manos	"	215
	Capítulo III	"	217
	Estudio de la fuerza de pulsación y de presión	"	217

PRÓLOGO

La "Guitarra", para los espíritus selectos, es un cofre que encierra los tesoros de armonía inagotables.

Su caja, en la grandiosa sencillez de sus formas, contiene toda la gama seductora de la sensibilidad humana, desde la infinita ternura, hasta la más sublime expresión del sentimiento.

Contiene, por decir así, la exaltación pasionaria de gallardos ritmos, para concluir con la entereza de las emociones profundas y nostálgicas!!!

Su almacén, de madera secular, encierra del mismo modo armonías, que por lejanas, vienen impregnadas de resonancias misteriosas y deleitantes, que al condensarse en notas de melodías, constituye la síntesis del infinito sonoro.

La magia seductora de sus notas, posee el don de compenetrar al ejecutante y dotarlo de una potencialidad genitora, que lo invita y promueve a la improvisación, traduciendo en expresivas vibraciones, su más recóndita y delicada espiritualidad.

El cultor verdadero y apasionado del sublime instrumento, eleva su espíritu en alas de la más pura y leal confianza, haciéndolo depositario de sus íntimas agitaciones, así como de sus euforias y abatimientos.

En sus resonantes y cristalinas melodías, por raro designio, encuentran la más perfecta adaptación los aires populares y enjundiosos, así como los del más puro clasicismo.

Tiene por otra parte, la condición incomparable de imitación a otros instrumentos, de las más variadas y distintas modalidades.

En este Método, el estudiante encontrará el estímulo necesario a medida que vaya avanzando, no sólo para sentirse satisfecho de su real progreso, sino también, para deleitarse, contribuyendo de este modo a crear su personalidad artística.

El Maestro, a su vez, encontrará en él la manera de adaptarse a la modalidad del alumno, permitiendo a éste desarrollar su predisposición natural, para alcanzar a tener carácter personal, que distingue e individualiza al ejecutante.

Finalmente, en este Método, se llega a la realización encomiable del sistema de estudios breves, que no agobian prematuramente al estudiante, yendo, paulatinamente al encuentro de trozos musicales de mayor amplitud, técnica sobresaliente y armonía deleitante.

Baste lo dicho, con íntima convicción, para poder afirmar que el estudio metódico, cronológico, sencillo, estimulante y ameno, que proporciona el método Aguado-Sinópoli, forjará al ejecutante brillante, correcto, con justo derecho y aspiración, a ser considerado un virtuoso de la Guitarra.

Dr. ERGASTO MARENCO

PREFACIO

El Método Aguado, en todas sus ediciones, desde la primera hasta la última, fue siempre la obra fundamental y más completa; y ha sido, sin duda, el guía básico de todos los similares que hasta el día de hoy se conocen.

Al dar a publicidad la presente obra didáctica musical, quiero llegar hasta el lector y explicarle la causa que me ha inducido a la confección del Método en las condiciones que hoy se presenta, y cuáles han sido las razones que me indujeron a su ampliación y modificación en su estructura y en el orden progresivo.

Cualquier suspicacia queda desvirtuada por la intención que llevo de hacer obra de Maestro, procurando el mayor aprovechamiento de lo que contiene en esencia del Método Aguado, y poniendo mi experiencia y mucho de lo que es mío, para de este modo actualizar la enseñanza del precioso instrumento.

Después de constantes observaciones, la experiencia me ha demostrado acabadamente que la obra de Aguado (sin desmerecerla en absoluto) era susceptible de alguna modificación; bien sabemos que en todo orden científico la evolución trae aparejada la modificación de las cosas; en las diferentes secciones de que consta el Método tiene un buen material que completa la enseñanza de quien aspire a realizar y satisfacer su amor propio en el estudio de la guitarra. El Método carecía de una didáctica paulatinamente progresiva de lecciones en la Primera Sección, que facilitarán y suavizarán la iniciación del alumno y que a la vez que útiles fueran aliciente al oído, estimulando así al aficionado y que al mismo tiempo, diera por resultado una mayor aplicación.

En la Segunda Sección se hacía necesario un aumento de material con escalas y arpegios y nuevas digitaciones ya que la combinación de ejercicios en la guitarra es múltiple, dado el rol que desempeñan los dedos de ambas manos en obras de reconocida dificultad.

El Capítulo Tercero de esta Sección, que contiene 90 Ejercicios para la mano izquierda, lo he dejado tal cual, pues los considero de gran utilidad para quien desee desarrollar y obtener una técnica perfecta para esta mano; he creído conveniente distribuirlos entre los ejercicios y estudios de manera más proporcional.

Con respecto a la Tercera Sección era conveniente complementarla con otros estudios que tendieran al mayor adiestramiento. Así ha sido como me resolví a practicar su ampliación de Lecciones, Ejercicios y Arreglos de estudios seleccionados de autores clásicos como Bach, Ravina, Crámer, Vieuxtemps, Tárrega, y de los Métodos Fernando Sor, Napoleón Coste, Antonio Cano, Tomás Damas, Mateo Carcassi y Fernando Carulli; que el lector encontrará al examinar la obra.

He eliminado del Método todo aquello que no significara ni reportara utilidad alguna al progreso actual.

Al hacer esta selección se ha tenido en cuenta los estudios que más utilidad podrían reportar al difícil mecanismo y a la ejecución perfecta que requiere el estudio de la Guitarra.

La parte demostrativa de los intervalos en la Guitarra, la he pasado a la Sección Quinta, Capítulo Primero, porque es allí donde corresponde ejercitar su práctica.

En lo que concierne a la numeración correlativa que usó Aguado, en las diferentes Secciones del Método, ha sido alterado por la intercalación de nuevos estudios. He suprimido del Método el Capítulo y explicaciones sobre la Trípede o Máquina de Aguado, por considerar que es innecesario dado el progreso y la difusión de la Guitarra que es hoy Universal, pues se le ejecuta no sólo en América toda, sino también en Europa y en Asia.

Con el fin de facilitar y hacer un estudio escalonado, he creído conveniente distribuir las Lecciones, Ejercicios y Estudios en Siete Cursos.

Me permito aconsejar a los discípulos que tuvieran interés en conocer la evolución de la Guitarra, así como los Maestros que la difundieron hasta nuestros días, lean el Libro Primero de la Escuela Razonada del Eminentísimo Maestro y Compositor Emilio Pujol.

En síntesis, al ofrecer esta ampliación y ordenamiento del Método de Aguado, no me ha guiado sino la finalidad de mis trabajos anteriores, es decir, facilitar el estudio de la guitarra y en esa forma contribuir a la mayor difusión de sus simpatizantes.

Formulo mis más sinceros votos para que aquellos que se dedican al estudio de este noble instrumento, lo enaltezcan día a día y puedan sentirse felices al comprobar cómo con su colaboración y su constancia nuestra guitarra va ocupando poco a poco el lugar que por historia y por sentimientos le corresponde.

Buenos Aires, Enero de 1947.

ANTONIO SINÓPOLI

I PARTE

TEORICO - PRACTICA

Capítulo I

Idea que se debe formar de la guitarra

1. - La guitarra es instrumento que aun no está bien conocido. ¿Quién diría que de todos los que se usan hoy, tal vez es el más a propósito para causar ilusión con la semejanza de los efectos de una orquesta en miniatura? Inconcebible parece esto a primera vista; sin embargo, la experiencia no deja duda de ello. Es fácil ahora estudiar este instrumento, examinando su naturaleza para encontrar efectos singulares. Llena de medios para representar las ideas musicales, la guitarra es a propósito para la improvisación, o como suele decirse, para tocar de capricho. La mejor prueba que tengo de semejante aserción es, que sin embargo, de mi adelantada edad y de tener una constitución física débil, he logrado enunciar los indicados efectos, y si se me permite añadiré, que he conseguido halagar mi amor propio hasta el punto de quedar satisfecho del modo de ejecutar lo que hago en este instrumento. Mucho hay que esperar de él en manos de jóvenes robustos, dotados de delicada sensibilidad y de una imaginación fecunda. El defecto que tiene, si tal puede llamarse el que voy a indicar, es, que en razón de la longitud de las cuerdas, y del modo con que se *pulsan* los sonidos, no parecen tan fuertes como los del piano y del arpa; sin embargo, lo son más 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 a admirar, sorprender y entusiasmar por la novedad y energía de los efectos.

2. - Para que la guitarra produzca sonidos brillantes, no solo es indispensable que vibren las cuerdas, sino que también ella ha de entrar en vibración. Todo lo que se oponga a esto, causará perjuicio a la condición indicada, y cabalmente es lo que ha sucedido en los modos usados hasta ahora.

Capítulo II

Carácter de la guitarra

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

4. - 1º Cada cuerda de la guitarra tiene un carácter diferente en razón de su grueso. Tóquese la *prima* pisada en el traste 1º, tóquese luego la *segunda* pisada en 6º traste; después tóquese la *tercera* pisada en 10º traste, y por último la *cuarta* pisada en el traste 15º, el sonido producido en estos cuatro parajes 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.

5. - 2º Un mismo sonido admite infinidad de modificaciones en la *cantidad* desde el *pianissimo* hasta el *fortissimo*, según la fuerza que emplea la mano derecha al *pulsarle sin moverse ella de su sitio*, cuya operación se reproduce con tanta variedad, como veces puede cambiar de sitio una mano a distancia de cinco o seis líneas en la porción de cuerda que hay desde el puente hasta la tarraja.

6. - 3º En este mismo espacio, cada cuerda ofrece la variedad en la *calidad* del sonido, según el modo con que los dedos de la mano derecha la *pulsan*, y esta variedad es mayor si se toca con uñas. (Véanse los ejercicios 24 y 25). Pulsando una misma cuerda con el pulgar y después con uno de los otros dedos, se advierte una notable diferencia en la calidad de los sonidos.

7. - 4º La reunión de los sonidos de las cuerdas de tripa con las bordonas da lugar a una multitud de combinaciones de un efecto particular.

8. - 5º Se pueden *sostener, prolongar* y *apagar* los sonidos cuando se quiera, con lo cual se representa la armonía exacta e inteligible.

9. - Con tales medios se puede dar a la música una verdadera expresión, pintándola con el colorido que se quiera o convenga.

Capítulo III

Condiciones para tocar bien la guitarra

10. — El guitarrista se ha de proponer llegar a hacerse dueño del cuerpo sonoro, o sea las cuerdas, y se hallará en este caso cuando se verifiquen las condiciones siguientes:

1º En la mano *derecha* buen modo de pulsar las cuerdas, fuerza en la pulsación, reasumida en la punta 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.

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

11. — 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 a 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 mueva, antes bien, parezca que está fuertemente sujeta.

Capítulo IV

Condiciones que se requieren en una buena guitarra

12. — 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 aquél. Hoy en día se exige mucho de este instrumento, y por lo mismo conviene que sea bueno.

13. — Además de estar la guitarra bien construída y exactamente *trasteada* (1) debe ser *armoniosa*, esto es, que duren mucho las vibraciones de las cuerdas *pisadas*; ha de tener su *diapasón igual*; quiero decir, que los sonidos de las cuerdas pisadas en toda su extensión correspondan en volumen al de las bordonas. 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.

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

15. — 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 o anterior se apoyan. Este punte, que creo yo haber inventado en Madrid en el año 1824, es el que se ha adoptado en las guitarras buenas; es preferible a 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 a la tapa, y es mucho más útil esta mejora, porque así el punte soporta mejor el enorme peso del tiro que hacen las seis cuerdas templadas al tono de templador (2), que no es menos de 80 a 90 libras.

16. — También se ha de tener presente el ángulo que forma la cuerda atada al punte 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 grandes efectos sobre la tapa; no obstante, se ha de evitar el extremo opuesto, esto es, que el ángulo sea muy cerrado.

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

18. — 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) Cada traste disminuye una 18ª parte del largo de la cuerda vibrante.

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

Capítulo V

Importancia del lugar en que se ha de tocar y advertencia al ejecutante

19. — *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 a 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 amueblada, puede convenir mejor. El guitarrista hará bien en colocarse de manera que haya alguna distancia de él a los primeros oyentes, para tener alrededor suyo una atmósfera despejada.

20. — *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 a 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 a la primera de ellas sin que *cerdeen*; quiero decir, que el sonido ha de ser claro.

21. — *Postura de la guitarra cuando se estudia.* En este caso es bueno que el mango de la guitarra esté caído hacia lo horizontal tanto como sea compatible con la posibilidad de ejecutar. Entonces es necesario volver la mano izquierda hacia el cuerpo de la guitarra, sus dedos vienen a colocarse naturalmente paralelos a las divisiones de los trastes, y se vuelve este brazo de manera que su codo casi toque al cuerpo. Es muy útil estudiar de esta manera, porque la mano izquierda obra después con más facilidad a medida que se va levantando el mango hasta la inclinación que el tocador observe que le conviene, que regularmente es de 20 a 25 grados. (Ver Fig. 1).

22. — *Conviene tener dos guitarras.* Durante la época en que se estudia, y conviene ejercitarse en una guitarra cuya pulsación ofrezca más resistencia a los dedos que aquella en que se ha de tocar para lucirse.

23. — *Pulsación con las yemas y con las uñas.* La mano derecha puede *pulsar* las cuerdas con las yemas de los dedos solamente, o primero con ellas y luego con la parte de uña 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 agarrar las cuerdas: con las 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 a mi amigo *Sor*, me decidí a 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* a la cuerda, produce sonidos enérgicos y gratos, que es lo que conviene a la parte del bajo que regularmente se ejecuta en las bordonas; en los demás dedos la conservo. Como es punto de mayor interés, espero que a lo menos por mi larga práctica se me permitirá dar mi dictamen con franqueza.

24. — *Ventajas para tocar con las yemas y uñas de la mano derecha.* Considero preferible tocar con uñas para sacar 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*; y algunas veces llega a 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 la expresión.

25. — Para producir mejor estos efectos, prefiero tocar con yema y uñas, porque, bien usadas, el sonido que resulta es *limpio y dulce*; pero, es necesario entender que no con uñas solas se pulsán las cuerdas, porque no hay duda que entonces el sonido sería poco agradable. Se toca *primeramente* la cuerda con la yema por la *parte de ella*, el dedo esté 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 entorpece la agilidad, porque tarda mucho tiempo la cuerda en salir de la uña, y también hay el inconveniente de ofrecer menos *seguridad en la pulsación*. Con ellas se ejecutan los trémolos y arpegios, etc., con mucha claridad. Hay que hacer aquí una excepción importante: Los que tienen demasiado largos los dedos no deben tocar con uñas, porque con ellas se alarga la palanca que debe obrar sobre las cuerdas en cada dedo, y por consiguiente se debilita la fuerza de la potencia.

26. — Algunos apoyan el dedo meñique de la mano derecha sobre la tapa, con el fin de dar seguridad a la mano en su pulsación. No considero necesario este apoyo, porque los dedos de esta mano confían en el que les presta el antebrazo y la muñeca. Así se evitan además dos inconvenientes, a saber: el peso de la fuerza que hace dicho dedo sobre la tapa, verdadero impedimento para que ella vibre. Otra ventaja tiene esta posición, y es que la mano está más airosa y dispuesta a todos los movimientos que se quieran hacer.

27. — *Preferencia del uso del dedo medio y anular de la mano derecha.* Para sacar de las cuerdas todo el tono que pueden dar; conviene que los dedos que pulsán sean vigorosos, para que con la práctica adquieran *energía y suavidad* al mismo tiempo, prestándose a todas las modificaciones y graduaciones que convenga hacer del sonido.

(1) Para tocar bien 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 éste 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 ellos.

Capítulo VI

Significado de algunas voces y abreviaturas: modo de templar la guitarra, y medio de elegir las cuerdas.

28. — Se llama *pisar*, la acción de los dedos de la mano izquierda apretando las cuerdas contra el sobrepunto.

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

Dedeo, es el orden o arreglo de los dedos de ambas manos; se aplica con más especialidad a la mano izquierda (1).

Subir, es el movimiento de la mano izquierda hacia el puente; *bajar*, es el movimiento inverso al anterior; *más alto*, es hacia el puente; *más bajo*, hacia la cejuela; *hacia adelante*, hacia el puente; *hacia atrás*, hacia la cejuela.

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

29. — División Anterior: es la que está hacia la tarraja; División Posterior, es la que está hacia la cejuela.

M.D. (Mano derecha); M.I. (Mano izquierda); tr. (traste); comp. (compás); interv. (intervalo); ac. (acorde); equis. (equisóno); Todas estas expresiones se refieren al sonido y no a la posición.

30. — Templado o Afinación de la Guitarra a un Tono. — Para esto es conveniente hacer uso del Templador o Diapasón, que, golpeado ligeramente contra un cuerpo que no sea blando y aprovechando su vibración se apoya la parte inferior de la horquilla sobre un extremo del puente, produciendo éste un sonido claro con el que se pone al unísono la Quinta cuerda al aire. Tomando como base el sonido de ésta, se pisa luego la cuerda Sexta en el Quinto Traste, subiendo o bajándola hasta obtener el sonido unísono de la Quinta al aire. Para templar las demás cuerdas se procede de acuerdo a la tabla siguiente:

La cuerda 6ª pisada en 5º traste da el sonido que corresponde a la 5ª	}	<i>Al aire</i>
La cuerda 5ª pisada en 5º traste da el sonido que corresponde a la 4ª		
La cuerda 4ª pisada en 5º traste da el sonido que corresponde a la 3ª		
La cuerda 3ª pisada en 4º traste da el sonido que corresponde a la 2ª		
La cuerda 2ª pisada en 5º traste da el sonido que corresponde a la prima		

31. — 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 a la izquierda. Por medio del mecanismo de metal que se adapta a cada clavija se les da vuelta muy fácilmente con la mano izquierda sola.

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

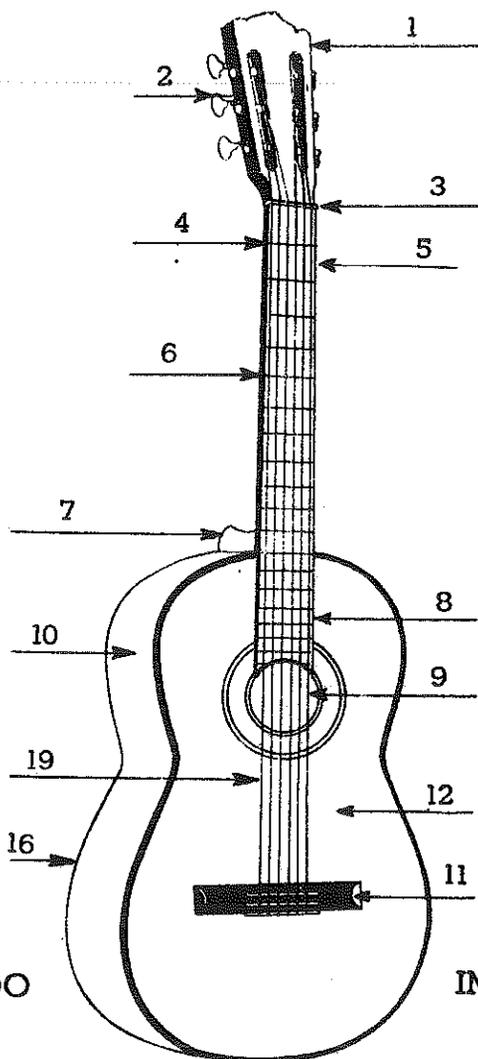
33. — El aficionado, antes de poner una cuerda de *tripa* en la guitarra, desearía saber si será buena o no. Para conocerla hay la observación siguiente que ofrece bastante seguridad. Se toma con los dedos pulgar e índice de ambas manos una porción de cuerda de aquella longitud que ha de tener puesta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

34. — Puesta en la guitarra se pulsa al aire y luego se pisa en el 12º traste para ver si da *afinada* la octava alta. Si la da un poco *alto* se quita y se la vuelve a poner al revés, esto es, cambiando los cabos, y así suele dar *afinada* la dicha octava. Si desde el principio la da más *bajo* de lo que debe, regularmente no se la puede aprovechar aunque se vuelva.

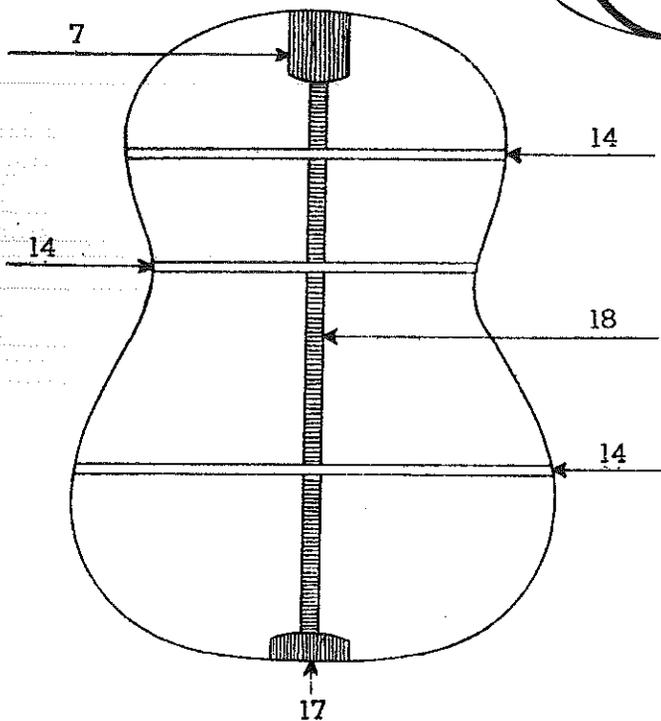
(1) Aunque no es castellana la palabra *dedeo* correspondiente a la francesa *doigter*, me he visto en la necesidad de adoptarla con el fin de evitar un circunloquio para indicar el juego ordenado en el movimiento de los dedos de ambas manos.

35. Nomenclatura de las partes de las que se compone la guitarra.

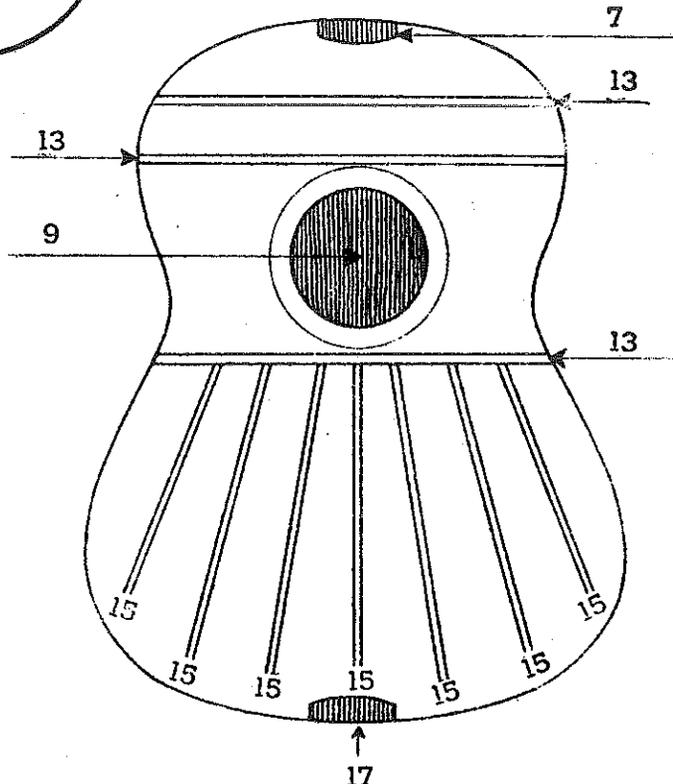
PARTE EXTERIOR



INTERIOR DEL FONDO



INTERIOR DE LA TAPA



1: Cabeza o Paleta.

2: Clavijero mecánico. — Está constituido por seis pasadores de hueso, redondos, tres de cada lado. En cada uno de ellos se ata un extremo de la cuerda. Moviendo estos pasadores, hacia uno u otro lado, se aumenta o disminuye la tensión de la cuerda, por medio de un engranaje puesto en movimiento por un tornillo sin fin.

3: Cejuela. — Pequeña pieza de hueso o de madera dura, en la que se advierten seis muescas, por cada una de ellas pasará una cuerda, obrando como punto de apoyo.

- 4: Divisiones de los trastes. — Son piezas de metal, lineales, paralelas, en número de dieciocho o más, partiendo de la cejuela hacia la boca.
- 5: Trastes. — Son los espacios comprendidos entre una división y otra.
- 6: Mango. — Es el que se encuentra a partir de la caja hacia la cejuela. Es plano por su cara anterior y convexo por su cara posterior.
- 7: Tacón. — Es una pieza de madera colocada en la parte inferior del mango, en la que se unen los extremos de los aros.
- 8: Diapasón. — Está constituido por una chapa de madera dura, perfectamente adherida a la cara anterior del Mango y que se prolonga hasta la boca. En el Diapasón están colocadas las divisiones que forman los trastes, cuya dimensión y longitud va disminuyendo proporcionalmente desde la cejuela hasta la boca.
- 9: Boca o Tarraja.
- 10: Aros. — Circunscriben la parte lateral de la caja, formando tres curvas: una cóncava y dos convexas.
- 11: Puente. — Pieza de madera dura a la que van atadas las cuerdas por uno de sus extremos. El huesito colocado paralelamente, encima, se llama cejuela del puente y sirve de punto de apoyo a las cuerdas.
- 12: Tapa Armónica. — Es la parte de adelante de la Guitarra, hecha de madera de pino, de abeto, de fibras escogidas. Sobre ésta descansa parte del diapasón y el puente.
- 13: Barra soporte (Superior). — Contrarresta la presión de ochenta a noventa libras que ejercen las cuerdas en tensión sobre el mango de la guitarra.
- 14: Barra inferior. — Son pequeñas maderas transversales que cooperan en el mantenimiento de la forma de la guitarra.
- 15: Espinetas. — Conjunto de varillas adheridas, en forma de abanico, en la parte interior de la tapa. Tienen por finalidad contrarrestar la presión ejercida por las cuerdas en tensión sobre el puente y a su vez la del puente sobre la tapa.
- 16: Fondo. — Es la parte opuesta a la tapa. Con el fin de mantener su forma, tiene tres barras transversales en su interior.
- 17: Taco. — Es untrozo de madera que sirve de unión de los extremos de los aros.
- 18: Tapa junta. — Es una tirilla de fibras transversales.
- 19: Cuerdas. — Estas se extienden desde el puente a las clavijas en número de seis. Se llaman o denominan: Prima, Segunda, Tercera, Cuarta, Quinta y Sexta, comenzando a contar por el lado derecho, mirando la guitarra de frente. Cada una de las cuerdas constituyen un Orden, por esto es que se llama Guitarra de Seis Ordenes.

Posición del alumno. Colocación de la mano derecha

Figura N° 1

36. — El alumno deberá sentarse en una silla de altura normal, levantando su pierna izquierda, apoyando su pie sobre un Taburete o Banquito, de manera que la rodilla quede un poco levantada, con el fin de evitar que la Guitarra se deslice hacia afuera de la pierna.

Al referirnos al Taburete o Banquito, debemos entender que para una silla común, el banquito deberá tener una altura de 15 a 16 centímetros. Lógicamente, esto variará de acuerdo al físico del alumno, más alto o más bajo. Debe, pues, proporcionarse sus elementos de acuerdo a sus proporciones físicas.

37. — Manera de colocar la guitarra. — Es importantísimo, que el tamaño de la guitarra esté en proporción o en relación con el ejecutante. Digo esto, dado que son varios los modelos de Guitarras existentes; sería violento y perjudicial para el alumno, obligarlo, teniendo manos chicas a ejecutar en una guitarra de formato grande, y viceversa.

La manera correcta de tomar la guitarra para tocar, es apoyando la curva cóncava del aro inferior sobre el muslo de la pierna izquierda, inclinándola ligeramente hacia atrás, de manera que el borde superior del fondo se apoye al cuerpo, y que todo el resto esté completamente libre de contacto con él. De esta manera, sólo se apoya la guitarra en sus partes rígidas, quedando la caja armónica completamente libre a sus vibraciones.

Figura N° 2

38. — Posición. Colocación del brazo y mano derecha. — Primeros movimientos. — El discípulo deberá apoyar la parte más próxima al codo, del antebrazo derecho, sobre la curvatura mayor de la guitarra, no permitiendo nunca que la articulación del brazo y antebrazo (o pliegue del codo) sea la parte que se apoye en el borde de la curvatura mayor; dado que este defecto o mala posición obligaría a mantener el brazo suspendido y a doblar con exceso de la muñeca. Ver figura N° 2.

La mano debe colocarse de la siguiente manera: los dedos deberán estar unidos y extendidos, apoyándolos sobre las cuerdas en forma perpendicular a las mismas y paralelos a las divisiones o trastes. El dedo pulgar debe alejarse del dedo índice y mantenerlo así, de manera de formar con éste un ángulo. Es muy importante de que los dedos estén casi paralelos al antebrazo doblando lo menos posible la muñeca hacia los lados y acostumbrarla a una posición artificial y forzada; en esta forma la acción muscular es natural. Para obtener esto, debe moverse la guitarra, inclinando un poco el mango hacia arriba o hacia abajo, hasta que los dedos queden paralelos a las divisiones. Estos deben estar dispuestos sobre las cuerdas, en forma tal, que el dedo meñique esté del puente a una distancia igual que el dedo índice del borde superior de la boca o tarraja. Figura N° 2.

Figura N° 3

39. — Entendida bien esta posición, pasemos a los primeros movimientos. — Manteniendo firme, pero sin violencia, el apoyo del antebrazo (que debemos considerarlo como si fuera un eje y por lo tanto no debe moverse de su sitio); debe ahuecarse la mano, formando un ángulo obtuso con la muñeca; al mismo tiempo, la yema del dedo pulgar debe apoyarse sobre la sexta cuerda o la segunda falange del dedo índice y la yema del dedo índice sobre la cuerda Tercera, el dedo Mayor sobre la cuerda Segunda y el dedo Anular sobre la cuerda Prima. Ver figura N° 3.

Esta posición, básica, es necesario controlarla; para ello debemos proceder así: El discípulo debe mirar la mano, de arriba hacia abajo, rozando la visual una línea imaginaria que partiendo de la base del dedo pulgar y terminando en la yema del mismo, pasando por el borde izquierdo del dedo; de manera que por el interior de la mano, el discípulo sólo vea las últimas falanges de los dedos índice, mayor y anular. Si al hacer esta observación se viera, no sólo las falanges sino todo el interior de la mano, es porque está muy ahuecada, siendo la pulsación deficiente. Por el contrario, es decir, que no se viera alguna de las falanges, sería porque la base del dedo pulgar o pulpejo, estaría muy cerca de la tapa. Es muy importante tener en cuenta estas indicaciones y evitar así vicios o defectos muy fáciles de adquirir y muy difíciles de corregir.

Posición de la mano izquierda

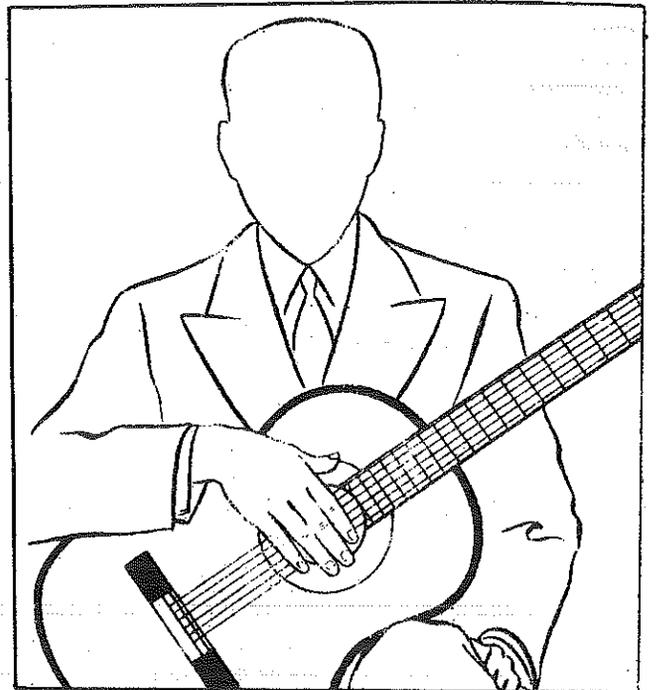
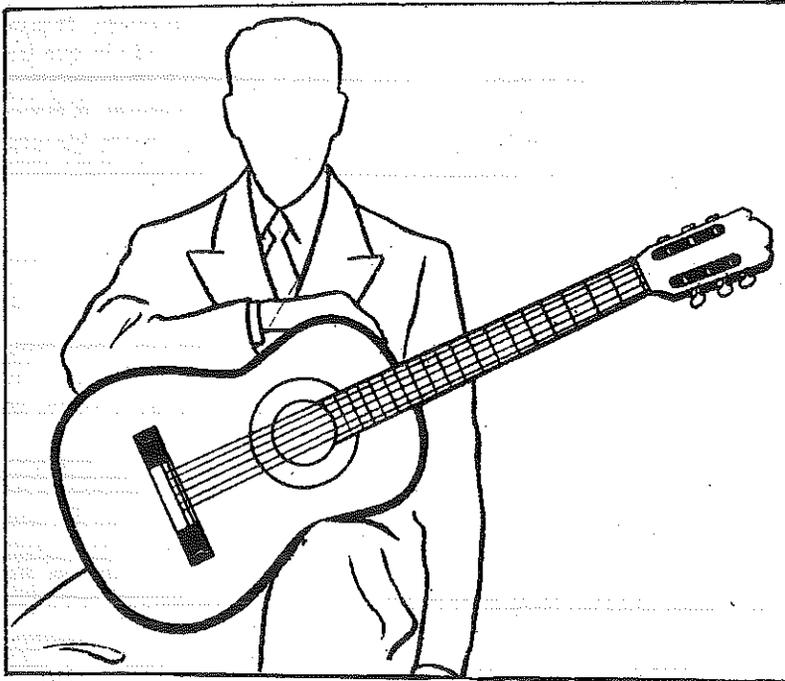
Figura N° 4, 5 y 6

40. — Posición, colocación del brazo y mano izquierda. Primeros movimientos. Apóyese el antebrazo y la mano derecha sobre el aro superior; manténganse los dedos unidos y tendidos, con el fin de sujetar la guitarra. Ver Lámina N° 1. En esta forma la mano y brazo izquierdo pueden accionar libremente. La yema del dedo pulgar de la mano izquierda, debe apoyarse debajo del Mango, Fig. 6, es decir, en la parte inferior. Encurvar la muñeca suavemente, extender los dedos y distribuirlos uno en cada Traste, comenzando desde el Primero hasta el Cuarto, Fig. 4. En esta forma, sin variar la posición, levántense, (apenas) los cuatro dedos, sacando un poco la muñeca hacia afuera y ahuecando la mano que permita a los dedos quedar bien perpendiculares, Fig. 5; en esta posición se levantan apenas los cuatro dedos y se comienza dejando caer el Dedo Índice o 1, de manera que la yema de este dedo se apoye sobre la Sexta Cuerda en el Primer Traste; luego hacer lo mismo con el Dedo Mayor o 2, en la misma cuerda en el Segundo Traste; sigue a éste el dedo Anular o 3, en la misma cuerda en el Tercer Traste y por último el Dedo Meñique o 4, en el Cuarto Traste, siempre en la sexta cuerda; al final deben quedar los cuatro dedos 1, 2, 3, 4 colocados. Véase figura N° 5.

Hecho este primer movimiento, levántese apenas los cuatro dedos, al mismo tiempo; colóquense enfrente de la Quinta Cuerda y repítase el mismo ejercicio, los mismos movimientos que se hicieran en la Sexta. Luego se hace lo mismo en la Cuarta, hasta llegar a la cuerda Prima. *Debe tenerse muy en cuenta* que al ir pasando la mano de la cuerda Sexta a la Quinta, de la Quinta a la Cuarta, etc.; debe permitirse a la muñeca un pequeño movimiento hacia adentro, en forma tal que siempre las últimas falanges caigan perpendiculares sobre las cuerdas formando puente. Ver figura N° 5. Al apoyar la yema de los dedos sobre las cuerdas, debe hacerse de manera que al pisarlas se oiga la vibración de la misma y así los dedos se irán habituando paulatinamente a pisar en forma de *Pinza* con el Pulgar. Con el fin de facilitar la presión de los dedos de esta mano sobre las cuerdas, las uñas deben estar cortadas "a ras", es decir, que no deben sobresalir de las yemas y por consiguiente no habrán de entorpecer la presión que éstas deben hacer sobre la cuerda; al apoyarla sobre el diapasón.

Figura N° 7

41. — Posición, colocación de ambas manos. — Bien entendidas y aplicadas la colocación de la mano derecha y de la mano izquierda, sólo debemos en este párrafo hablar de la importancia de la colaboración que debe haber entre ambas manos; antes debemos recordar que cada una de ellas tiene su misión a cumplir; de la buena colocación y habilidad de la mano derecha se obtienen calidad, volumen y variedad en la producción de los sonidos; del buen entrenamiento de los dedos, de su elasticidad, se obtienen valores como el ritmo y la expresión, el matiz. De la mano izquierda debemos decir que de su acción depende la claridad, la pureza, la prolongación, la rapidez y la variedad en los sonidos. De la armonía, de la comprensión de ambas manos depende la brillantez, la sensación en la ejecución. El Maestro Aguado dijo, en este sentido: las cuerdas vibran o producen sonidos en virtud de la impulsión que les es dada por los dedos de la mano derecha; y en tesis general, de la fuerza con la cual esas mismas cuerdas son pisadas por los dedos de la mano izquierda. El concurso

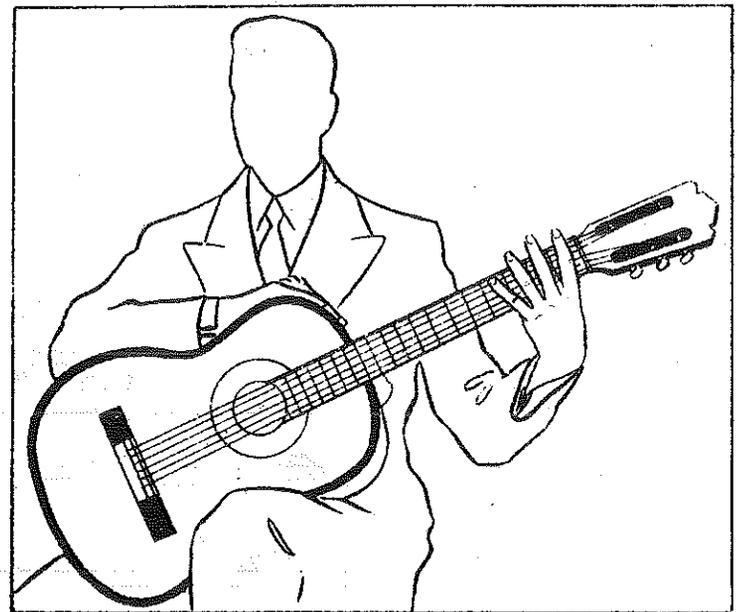
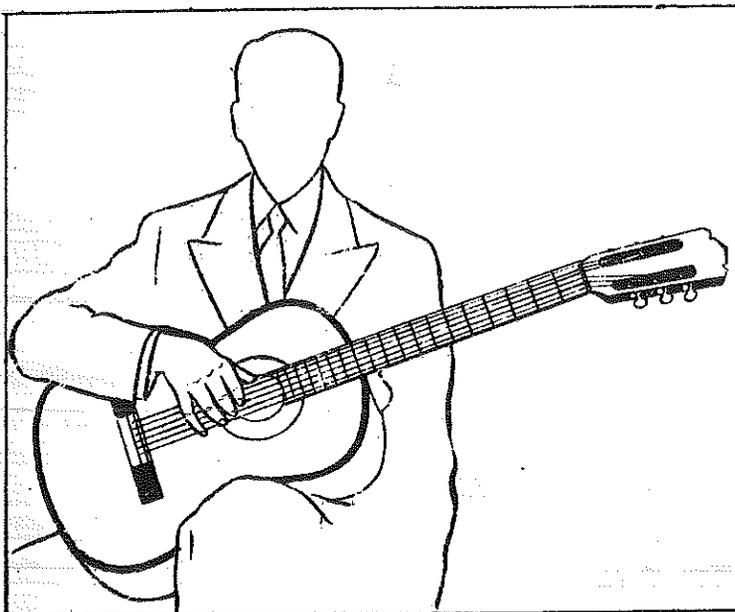


POSICION Y COLOCACION DE LA GUITARRA

COLOCACION PREPARATORIA. MANO DERECHA

Figura Nº 3

Figura Nº 4

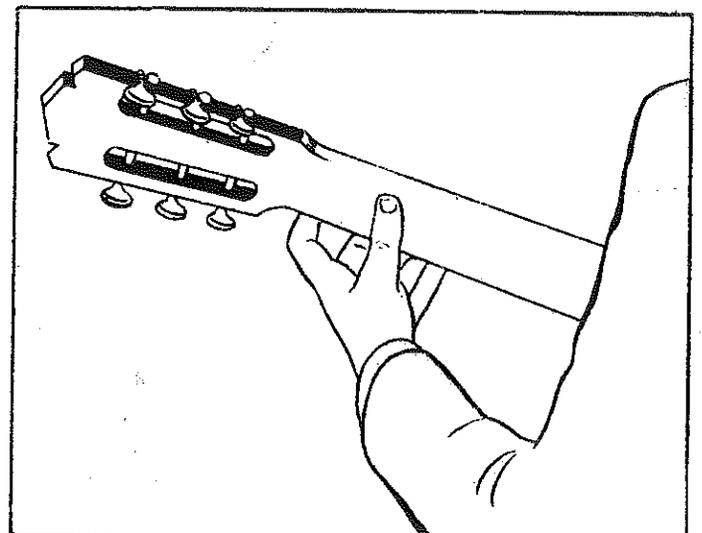
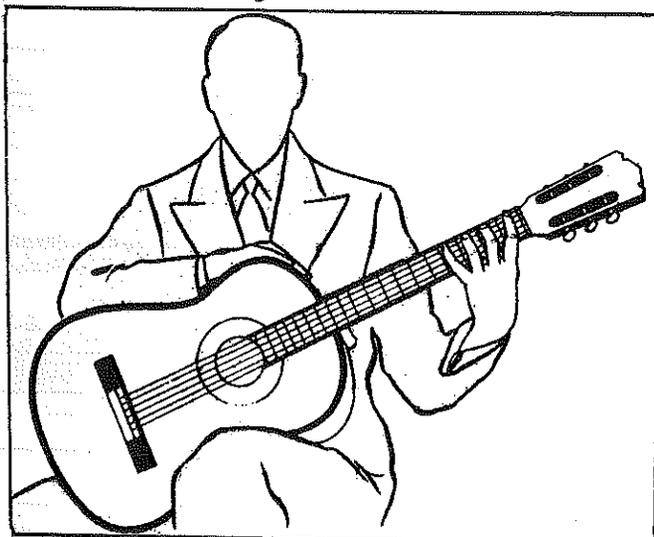


POSICION COMPLETA DE LA MANO DERECHA

COLOCACION PREPARATORIA. MANO IZQUIERDA

Figura Nº 5

Figura Nº 6



POSICION COMPLETA DE LA MANO IZQUIERDA

simultáneo de las dos manos es absolutamente necesario: la derecha produce las vibraciones, la izquierda las sostiene y prolonga; de esta manera, para cada sonido, las funciones de la primera son instantáneas, mientras que las de la segunda se prolongan todo lo que las vibraciones tengan que durar. La cuerda debe ser sujeta por la mano izquierda en el mismo instante en que la derecha le da impulsión; lo cual constituye para las dos manos una correspondencia de acción. La mayor fuerza en la mano izquierda nunca estará demás; la mano derecha debe administrar la suya a fin de producir según convenga; sonidos claros, brillantes y fuertes, sin que sean duros; claros, blandos y suaves, sin que sean débiles.

Modo de pulsar con el dedo Pulgar de la Mano Derecha

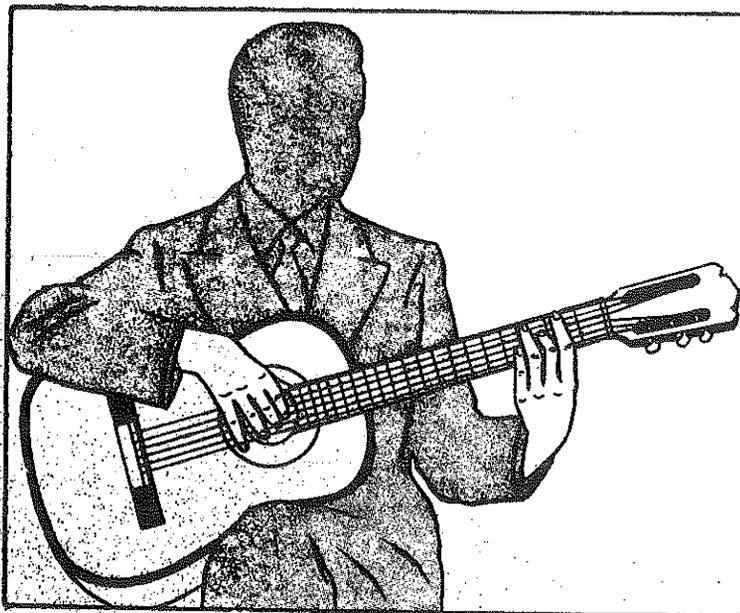
42. — La educación del dedo Pulgar de la mano derecha es sumamente importante.

La pulsación de este dedo ha de hacerse moviendo su última falange y no la mano; para esto es preciso pulsar casi sin uña. Este dedo, tiene como misión importante la de ser el control en la ejecución de los bajos.

Al pulsar una nota, se ha de apoyar la punta de la yema del dedo del lado inferior (Ver figura N° 3) e impulsarlo hacia afuera, en forma tal que la última falange quede sobre el Índice, casi formando cruz, después de haberla pulsado. El discípulo advertirá que cada vez que el dedo Pulgar atine a pulsar una cuerda del bajo, la guitarra hace un pequeño movimiento hacia atrás; movimiento que es necesario evitar desde el principio. Para esto, se pone la mano izquierda en posición, se coloca el dedo Pulgar por detrás del mango, doblado en su última falange, y, por consiguiente, apoyando constantemente contra aquélla la punta de la yema (como se ve en la figura N° 6). En esta actitud cada vez que el Pulgar de la mano derecha pulsa una cuerda, el Pulgar de la mano izquierda hace al mismo tiempo un breve empuje hacia adelante, para contrarrestar el movimiento causado por dicha pulsación. Esta acción, de ambos dedos, ha de ser simultánea. Es sumamente importante acostumbrarse a no mover la mano, sino: las últimas falanges, en la pulsación.

43. — Pulsación de los dedos Índice, Mayor, Anular de la mano derecha. — Estos han de pulsar las cuerdas según las circunstancias, depende de cómo está la escritura de la música que se ejecuta y de los valores de sus notas. Algunas veces estos dedos pulsan hacia adentro de la mano apoyándose sobre la cuerda inmediata inferior y otras veces hacia adentro y arriba, sin rozar la otra cuerda, con el fin de no entorpecer el sonido de las notas en todo su valor. De la educación de estos dedos en la pulsación depende la expresión en los sonidos y el dominio en el más Fuerte de éstos hasta el más Pianissimo.

Figura N° 7



Nota. — Al final de cada estudio está indicado su autor. Las iniciales A.S. corresponden a Antonio Sinópoli. Los estudios que no llevan ninguna indicación, corresponden al autor fundamental de esta obra, D. Aguado.



LECCIONES PREPARATORIAS

MANO DERECHA

44. Denominación de los dedos que se utilizan en la ejecución de esta mano. Se indican con las siguientes letras: *p, i, m, a*. *p*, que significa el dedo *pulgar*; *i*, dedo *índice*; *m*, dedo *mayor* y *a*, dedo *anular*. Véase el ejemplo, que muestra la distribución y el sitio donde van colocadas las letras.

SINTEISIS

- p* Dedo Pulgar
- i* " Índice
- m* " Mayor
- a* " Anular

MANO IZQUIERDA

45. Los dedos de esta mano que se utilizan sobre el diapasón, se indican con *Números*. Al dedo *Índice*, le corresponde el N° 1; al *Mayor* el N° 2; al *Anular* el N° 3; y al *Meñique* el N° 4. Estos números van colocados a la izquierda de las notas. Ver el ejemplo. El dedo *Pulgar* de esta mano, se coloca debajo del *Mango*, apoyando solamente el pulpejo, se desliza a lo largo del *Mango* y aprieta a éste en forma de pinza, con los demás dedos. Ver lámina N° 6, página N° 17.

SINTEISIS

- 1 Dedo Índice
- 2 " Mayor
- 3 " Anular
- 4 " Meñique

46. Los números colocados entre paréntesis o círculos ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ representan, el orden de las seis cuerdas o sea: *Primera, Segunda, Tercera, Cuarta, Quinta, Sexta*. Estos números entre paréntesis, van colocados a la derecha de la Nota. Cuando observemos un 0, sea con círculo o sin él, sea con paréntesis o sin él, indica la cuerda tocada al aire, o lo que es lo mismo, sin pisarla; este 0, se coloca, como los otros números, a la izquierda de la nota. Ver el ejemplo.

SINTEISIS

- ① Cuerda Prima
- ② " Segunda
- ③ " Tercera
- ④ " Cuarta
- ⑤ " Quinta
- ⑥ " Sexta

EJEMPLO

ORDEN DE LAS CUERDAS

47. Nombres que corresponden a las notas de las seis cuerdas de la Guitarra. A las cuerdas ④ ⑤ ⑥ se les da el nombre de BORDONAS

Práctica de las mismas notas. Préstese atención a la mano derecha: los dedos *índice* y *medio* pulsan hacia adentro apoyándose sobre la cuerda inmediata. En la segunda parte se emplea el dedo *Pulgar* únicamente en las Bordonas. Léase la Lección Nº 42, párrafo 93, que explica la acción de este dedo.

Escala diatónica

48. Insístase en aprender bien de memoria la ubicación de las Notas de esta escala sobre el diapasón; mírese bien la mano izquierda con el fin de localizar las notas y la colocación de los dedos de esta mano.

La extensión de esta escala se divide en: *Graves*, *Medios* y *Agudos*. A los *Graves* corresponden las notas: *MI, FA, SOL* de la (6) *LA, SI, DO* de la (5) y *RE* de la (4). A los *Medios* corresponden las notas: *MI, FA* de la (4), *SOL, LA* de la (3) *SI, DO, RE* de la (2). A los *Agudos* corresponden las notas: *MI, FA, SOL* de la (1). Practíquense las indicaciones de la Lección anterior. Los números de esta escala indican a la vez los dedos y los trastes en que están ubicadas las notas.

En la extensión de la escala diatónica de esta lección, las notas: *MI, FA, SOL*, graves, contienen dos octavas, y las notas *LA, SI, DO, RE*, graves, tienen una octava solamente. Trátase de aprender bien de memoria la ubicación de las octavas en la extensión de esta escala. Póngase atención al dedeo de ambas manos.

49. EJERCICIO de las notas graves, medias y agudas; que contiene la escala diatónica.

Préstese atención a la digitación en ambas manos; manténganse pisadas las notas graves que pulsa el *pulgar*, en todo su valor; los dedos *índice* y *medio* pulsan hacia adentro de la mano sin rozar la cuerda inmediata inferior.

PRIMER CURSO

Lección N° 1

50. Cuando los dedos pulgar e índice pulsan dos cuerdas a un tiempo o alternando, el *índice* dirige su acción hacia la palma de la mano; el dedo pulgar doblando su última falange, queda después de haber pulsado, formando una cruz, sobre el *índice*; para lo cual el dedo *pulgar* debe pulsar la cuerda un poco más adelante que el *índice*. Sosténganse las notas en todo su valor.

El mismo ejercicio, con otra distribución; aplicar las indicaciones anteriores.

Otra distribución

Sigue la misma práctica

Ejecución del tono y semitono

51. Mientras el discípulo ha estado ejecutando la escala diatónica ha podido mirarse la mano *izquierda*, pues el objeto era conocer la colocación de los dedos y la ubicación de las notas, en todas las cuerdas, en los tres primeros trastes. El espacio comprendido entre una división metálica y otra (o trastes) en el diapasón, constituye un *semitono*; dos espacios, significan dos *semitonos* o un *tono*; lo que equivale a decir que cualquier cuerda tocada al aire y pisada en el primer traste da lo mismo un semitono que del *primer traste* al *segundo*, del *segundo* al *tercero*, etc. El alumno podrá distinguir el tono y el semitono en cualquier otra cuerda y en cualquier otro traste; si algún sonido no fuera claro, la causa es que el dedo pisa cerca de la división anterior; esto se corrige corriendo un poco el dedo hacia la siguiente.

EJEMPLO

Semitono subiendo	Semitono bajando	tono subiendo	tono bajando

Escala cromática

52. En la ejecución de la escala cromática no habrá de moverse la mano izquierda hasta que no estén colocados todos los dedos en su cuerda y división o traste correspondiente. Los dedos *índice* y *mayor* de la mano derecha han de pulsar alternando; debe evitarse el pulsar dos veces seguidas con el mismo dedo. Púlsese hacia adentro apoyándose sobre la otra cuerda. Una vez llegado al *Sol* #, agudo; vuélvase por el *La* b agudo hasta el *Mi* grave. En la escala cromática, los sostenidos se utilizan en el orden ascendente y los bemoles en el orden descendente. Repítase varias veces la ejecución de esta escala. Las notas de abajo con bemoles b, son unisonos o enarmónicos de las notas con sostenidos #, y están colocadas en la misma dirección, correspondiéndole la misma cuerda y sitio.

Lección N° 2

53. Distribúyase bien la distancia de las notas. Los bajos han de oírse en todo su valor. Nótese que los números que indican los dedos de la mano izquierda en un compás ascendente están en el siguiente descendente; conviene entonces no levantar la posición hasta ejecutar los dos compases. Los dedos *índice* y *medio* de la mano derecha, pulsan hacia adentro apoyándose sobre la cuerda inmediata.

Lección N° 3

54. Los dedos *índice* y *medio* pulsan hacia adentro, sin apoyarse sobre la otra cuerda. Léase y aplíquese el Capítulo de la Lección N° 5; acentúese la primera nota de cada compás. Las letras *D. C. al Fin* significan: del principio al fin; quiere decir que se debe ejecutar nuevamente.

Lección N^o 4

55. Ejecución de tres notas a un tiempo o sea acordes simultáneos; empleo de los dedos *pulgar, índice y medio* de la mano derecha. En esta lección el discípulo no sólo pone en práctica la simultaneidad de acción entre las dos manos, sino que debe empezar a estudiar también la *coincidencia* de acción que hay entre la pulsación de la mano derecha y la colocación y presión de los dedos de la mano izquierda; deben pues ambas manos obrar a un tiempo. Los dedos de la mano derecha han de estar en contacto apoyando sus yemas sobre las cuerdas que forman el acorde; al pulsar éstos, lo han de hacer de manera *espontánea*. El dedo *índice* y el dedo *medio* mueven solamente sus dos últimas falanges dirigiéndose hacia adentro de la mano; y el *pulgar*, al mismo tiempo, *pulsa* la nota del bajo y dirige su acción hacia afuera doblando más su última falange y queda sobre el dedo *índice* formando una cruz. Deben pues ambas manos obrar a un tiempo; es por ello *importante* que el discípulo se *detenga* cuantas veces sean necesarias para conseguir este objeto:

D.C. al Fin

Lección N^o 5

56. Este *ejercicio* requiere mucho cuidado en ambas manos; el bajo debe oírse en todo su *valor* y para ésto debe tenerse apretado el dedo que pisa la cuerda haciendo *pinza* con el *pulgar* que está debajo del mango, todo el tiempo que importe el valor de la nota. Las notas con plica hacia arriba deben ejecutarse a media voz; los dedos *índice* y *medio* pulsán sin rozar la otra cuerda.

Lección N^o 6

57. Ejercicios preparatorios de las escalas diatónicas mayores y sus relativas menores, armónicas y melódicas; extensión: una octava. El discípulo debe procurar desde un principio conocer las alteraciones que contienen las escalas para determinar la tonalidad o modo a que corresponden cada una de ellas. *El arpeggio* final de estas escalas indica la *tónica* o el tono a que corresponden. Ha de conservarse el *ritmo* desde su comienzo hasta el final de cada una de ellas. Es incorrecto pulsar dos veces seguidas con el mismo dedo; ha de seguirse aplicando la misma práctica en la *pulsación* que en las *Lecciones* anteriores.

Escala de Do Mayor

Escala de La menor armónica relativo de Do Mayor

Esta escala contiene una alteración que es el Séptimo Grado: SOL # subiendo y bajando.

Escala de La menor melódica relativo de Do Mayor

Esta escala contiene dos alteraciones subiendo, el Sexto y Séptimo Grado o sea: FA # y SOL # y baja sin ninguna alteración o sea con el SOL b y FA b.

Lección N° 7

58. Cuando dos notas se encuentran en frente, una de otra, como el primer compás: SOL Grave y SI Medio, la pulsación de los dedos Pulgar y Mayor ha de ser simultánea, sin que haya diferencia entre las dos notas.

CANULLI
A.S.

Lección N° 8

59. Las notas blancas con puntillo han de mantenerse y oirse todo el tiempo que representan, y graduar la pulsación en las notas negras de manera que permitan oír las dos voces de este ejercicio.

Lección N° 9

60. Este ejercicio se ejecuta casi sin mover la mano izquierda de su sitio. Estúdiense despacio y acentúese la nota con el signo *Fuerte (f)* haciendo que apenas se oigan las demás. Estúdiense todos los días hasta obtener completa independencia en la acentuación en los 3 dedos de la mano derecha.

Trozo 1º *p i m i*

Trozo 2º

Trozo 3º

Trozo 4º

Lección N° 10

61. Póngase mucha atención en la *distribución* de las notas y su digitación en ambas manos.

SOR
A.S.

Lección N° 11

Repítanse las mismas prácticas e indicaciones de la lección anterior, con la sola diferencia que estas escalas tienen dos octavas de extensión.

Escala de Sol Mayor

Escala de Mi menor armónica; relativo de Sol Mayor

Escala de Mi menor melódica; relativo de Sol Mayor

Equisonos. Tabla demostrativa

62. — La palabra misma: *Equisono*, nos habla de su definición; *equisono* quiere decir: *sonido equivalente*. La nota propia de una cuerda, obtenida en otra, es un *equisono*. Pueden apreciarse en la Tabla demostrativa la existencia de los *equisonos* y su ubicación en las diversas cuerdas, en toda la extensión de la escala que constituye esta tabla. *Observamos* que a la izquierda de la Tabla están colocados los Números entre *paréntesis* que representan el orden de las cuerdas en la Guitarra. Vemos que de cada número parte una línea; en su terminación existe, en primer lugar el N° 0, que quiere decir: la *cuerda* tocada al aire; siendo el punto de partida o principio de extensión de los *equisonos*.

Perpendiculares a estas líneas, vemos una serie de Divisiones; en cada una de ellas existe una Nota. Los números que se ven debajo de ella, leídos de arriba hacia abajo, indican los *equisonos* y los trastes en que éstos están ubicados.

TABLA

	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	
Cuerdas	(1)																										
	(2)														0	1	3	5	7	8	10	12	13	15	17	19	
	(3)												0	1	3	5	6	8	10	12	13	15	17				
	(4)											0	2	4	5	7	9	10	12	14	16	17					
	(5)											0	2	3	5	7	8	10	12	14	15	17					
	(6)	0	1	3	5	7	8	10	12	13	15	17															

EQUISONOS OBTENIDOS EN LAS SEIS CUERDAS DE LA GUITARRA

Equisonos	(1)	1 eq.	2 eq.	3 eq.	4 eq.	(2)	1 eq.	2 eq.	3 eq.	(3)	1 eq.	2 eq.	3 eq.	(4)	1 eq.	2 eq.	(5)	1 eq.	(6)
Trastes	0	5	9	14	19	0	4	9	14	0	5	10	15	0	5	10	0	5	0

63. — Con el fin de facilitar al alumno el estudio y control de la ubicación de los *equisonos*, he creído conveniente tomar como base las notas de las seis cuerdas al aire; en esta forma y con la ayuda de la Tabla demostrativa será más fácil el aprender y recordar la colocación de una misma nota en las *distintas* cuerdas y en sitios *diferentes*. Veamos un ejemplo: Tomando la Prima al aire (Nota MI), su primer *equisono* será: en la segunda cuerda, pisada en el Quinto Traste; su segundo *equisono*, estará: en la Tercera Cuerda, pisada en el Noveno Traste; su Tercer *Equisono*, en la Cuarta Cuerda, pisada en el Décimocuarto Traste; y su cuarto *equisono* estará en la Quinta Cuerda; pisando en el Décimonoveno Traste. Con esta explicación como base, no creo necesario repetirlo para cada cuerda puesto que está demostrado en las demás cuerdas en el ejemplo ilustrativo y en la tabla.

Debe procederse en forma semejante con cualquier otra nota.

Dado que la tabla demostrativa está formada con solo las notas *naturales* (para evitar que fuera muy extensa) cualquiera de estas notas que fuera alterada con un sostenido (#) debe subirse un *semitono* o un traste. Si por el contrario, fuera alterada con un bemol (b) debe bajarse un *semitono* o un traste. Si su alteración fuera: un doble sostenido (x), deberá subirse dos *semitonos* o dos trastes y si su alteración fuera con un doble bemol (bb), deberá bajar dos *semitonos* o dos trastes. Debe tenerse en cuenta que todas estas alteraciones parten siempre de la nota *natural* indicada en la tabla.

Conviene observar la distancia de los trastes, que existen de un *equisono* a otro dado que en todas las cuerdas conservan la misma distancia, menos en la Cuerda Tercera.

Ha de procurarse retener en la memoria la ubicación de los *equisonos*; para esto, es conveniente practicar con diferentes notas, naturales y alteradas, en la extensión que se explica en la tabla.

Lección N° 12

Aplicación y práctica de los equisónos

64. El alumno de haber comprendido los equisónos y su distribución en la tabla, comienza a utilizarlos en este ejercicio, teniendo siempre muy en cuenta las indicaciones anteriores sobre el desarrollo de los dedos de ambas manos. Como en todo principio el alumno encontrará alguna pequeña dificultad. Al aplicar los equisónos, debe tomarse el tiempo necesario hasta ubicar la Nota y la posición de algunos compases. Es de gran utilidad fijarse que cuando un dedo pisa una Nota y este mismo dedo se encuentra en otra en el compás, o en otro compás en la misma cuerda, debe correrse ese dedo *sin* levantarlo; esto facilita mucho su ejecución.

Andante

Lección N° 13

65. El tercer dedo que pisa el DO Grave permanece firme, sin levantarlo, en los cinco primeros compases; lo mismo se hace con los otros bajos. El ligado en éstos es de prolongación del sonido, manteniendo la nota todo su valor.

Se ha de pulsar con mucha exactitud el SOL Unísono del compás 9, el bajo, la *semicorchea* con puntillo y el pase de la *fusa* a la *corchea*.

Lección N° 14

66. Aplíquese el mismo ejemplo en los acordes que el de la Lección N° 4, página N° 23, con la diferencia que las notas blancas se han de oír en todo su valor, graduando la pulsación en las notas altas en forma que permitan destacar la *melodía* de esta Lección.

Escala cromática en toda su extensión

67. El alumno debe aprender las notas *sobreagudas* para completar la Escala cromática en toda su extensión. Debe practicar su descenso con *bemoles* igual que en la escala anterior, teniendo en cuenta las mismas indicaciones. El primer dedo de la mano izquierda corre, subiendo y bajando, sin levantarlo del *diapasón*. Téngase presente el no pulsar dos veces seguidas con el mismo dedo.

Sobreagudos
Ascendentes

La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
----	----	----	----	----	----	-----	----	----

Sobreagudos
Descendentes

Lección N° 15

68. Para cada *corchea* del bajo hay un tresillo en el agudo; todas las corcheas se pulsán con el *Pulgar*. En el primer compás y primer tiempo están indicadas las letras que *corresponden* a los dedos de la mano derecha, que pulsán esta lección; los tresillos se han de ejecutar con mucha igualdad en la pulsación y distancia de las notas, *unicamente* se acentúa un poco más fuerte el bajo, en el primer tiempo de cada compás. Cuando un dedo sea más débil por *naturaleza* o por falta de ejercicio, deberá presionarse más a éste con el fin de que complete su fuerza en la pulsación a la de los demás dedos.

En el Compás 14, el segundo dedo que pisa el *DO#*, corre al *RE* del compás 15, sin levantarlo; de lo contrario, resulta difícil la realización de este compás. Esta práctica debe aplicarse en muchos casos análogos; manténganse un poco abiertos los dedos de la mano izquierda con el fin de evitar movimientos *innecesarios*. Los dedos *índice* y *medio* pulsán hacia adentro de la mano, sin rozar la otra cuerda.

Lección Nº 16

69. Sígase la misma práctica en la aplicación de los *equisonos* en esta lección; manténganse en todo su valor las notas del bajo que pulsa el dedo pulgar; los dedos de la mano izquierda han de pisar con firmeza y cerca de la división, para obtener un sonido claro y *prolongado*, y graduar la pulsación de las notas con la plica hacia arriba, con el fin de que el bajo se oiga todo el tiempo que requiere su valor.

Lección Nº 17

70. En este ejercicio no está indicado el movimiento o aire a que debe tocarse. El discípulo ha de aspirar a *ejecutarlo* de prisa y con claridad. Cuando el dedo *índice* pulsa en unión con el dedo *mayor*, dos notas juntas, se ha de aplicar más atención al dedo *índice* por ser este dedo más débil que el mayor. También en este ejercicio se comienza a *enseñar* a que el dedo pulgar de la mano izquierda no abandone el mango cuando sube o baja; ha de estar siempre unido a él, doblando su última falange. *Acentúese* la primera nota de cada compás.

Lección N^o 18

71. Es de gran utilidad este estudio de seisillos para los dedos *pulgar, índice, mayor y anular* de la mano derecha; ha de *distribuirse* bien igual la distancia de las notas y la fuerza en la *pulsación*. El dedo anular es el único que pulsa, apoyándose sobre la cuerda inmediata, sin *diferenciar* la fuerza en la *pulsación* con los demás dedos. El *índice* y *mayor* pulsan hacia adentro de la mano, sin rozar las otras cuerdas. Se ha de estudiar despacio para tener en cuenta todo lo indicado, hasta que los dedos estén bien *disciplinados*. Aconsejo al discípulo estudiar todos los días este ejercicio durante el *curso* de su estudio, pues le será sumamente provechoso y llegará a conseguir una gran *independencia* y velocidad en los dedos de esta mano. Es conveniente aplicar a este ejercicio la misma práctica usada en la lección N^o 9, página 25, en los ocho primeros compases solamente.

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a series of sixteenth-note patterns. Above the first four measures, the letters 'i m a m i' are written, with a '6' above each letter. Below the notes, fingerings are indicated: 3, 1, 2, #1, 2, 1, 3. The second staff continues the pattern with fingerings 3, 1, 4, 2, #2, 2, 4. The third staff has fingerings 3, 1, 2, #1, 2, 1, 3. The fourth staff has fingerings 2, 3, 4, 2, #1, 2, #1, 2, 1. The fifth staff has fingerings 2, 3, 1, 2, #1, 2, 2, 0, 4. The sixth staff has fingerings 3, 1, 2, #1, 2, 2. The seventh staff has fingerings 3, 1, 2, #1, 2, 2.

Lección Nº 19

72. En este ejercicio se debe tener en cuenta dos partes: en la primera los dedos *índice* y *medio* de la mano derecha pulsán hacia adentro *sin apoyarse* sobre la otra cuerda; en la segunda, el movimiento es en forma inversa, es decir, los dedos *índice* y *medio* pulsán también hacia adentro, pero *apoyándose* sobre la otra cuerda. Conviene practicar despacio este ejercicio de manera de acostumbrar los dedos de las manos a que obedezcan a ambos movimientos.

A. S.

Lección Nº 19

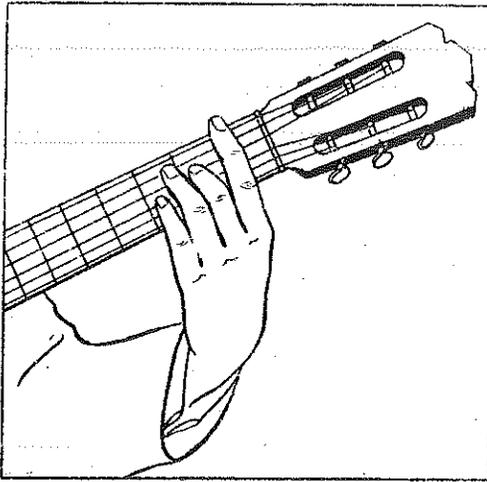
72. En este ejercicio se debe tener en cuenta dos partes: en la primera los dedos *índice* y *medio* de la mano derecha pulsan hacia adentro *sin apoyarse* sobre la otra cuerda; en la segunda, el movimiento es en forma inversa, es decir, los dedos *índice* y *medio* pulsan también hacia adentro, pero *apoyándose* sobre la otra cuerda. Conviene practicar despacio este ejercicio de manera de acostumbrar los dedos de las manos a que obedezcan a ambos movimientos.

A. S.

SEGUNDO CURSO

Lección Nº 20

Preparación de la cejilla (Ver lámina)



73. Colóquese el dedo *índice* de la mano *izquierda*, bien rígido, *paralelo* a la primera división o traste, casi junto al metal, apoyando un poco con el *lado exterior derecho*; de manera que al apretar con el pulgar que está debajo del diapasón, las falanges del dedo *índice* no cedan a la presión que hacen los dedos formando pinza. El ejemplo de esta Lección con la C. 1 o Cejilla Primera, está dividido en cinco partes o trozos; comenzaremos la práctica con el Primer trozo; una vez colocada la cejilla y el segundo dedo en la nota LA; debe mantenerse bien apretada la Primera, luego pulsar, corriendo el Pulgar desde el FA grave hasta el FA agudo, observando si las notas suenan con claridad; si así no sucediera, hay que *rectificar* la colocación de los dedos o la presión de los mismos. Los demás dedos, no siendo el *índice* y el *pulgar*, deben apretar con mucho menos fuerza, para que no *contrarreste* presión a la pinza de la cejilla.

Hasta que no se haya conseguido claridad y una buena digitación de ambas manos no debe pasarse al estudio del segundo trozo. Estos ejercicios deben *practicarse* un poco todos los días, hasta conseguir que los dedos dominen a sus *músculos* y aprieten con facilidad toda la *extensión* de la cejilla en los *cinco trozos*.

Con el buen estudio de estas *prácticas* el alumno queda de hecho habilitado para ejecutar otros ejercicios de cejillas, que encontraremos más adelante: Léase el párrafo Nº 247.

Trozo Nº 1	Trozo Nº 2	Trozo Nº 3	Trozo Nº 4	Trozo Nº 5
C.1				
i m a m i				
				A.S.

Lección Nº 21

74. Estos pequeños ejercicios en arpeggios en los tonos DO Mayor y su relativo LA Menor armónica, son de gran utilidad para ambas manos. Se han de estudiar los cuatro primeros compases hasta tener completo dominio y conseguir velocidad en la ejecución y terminar en los dos últimos compases que constituyen la *Tónica del Tono*. Los dedos *índice* y *medio* pulsan con fuerza hacia adentro, apoyándose sobre la otra cuerda. Es conveniente su práctica diaria hasta conseguir lo indicado. Los dedos que pisan las notas SOL y SI del primer compás no se han de mover de su sitio hasta pasar a la Tónica.

			A.S.

Lección N° 22

75. El dedo pulgar es el que más *actuación* tiene en este ejercicio. Ha de seguir las *variantes* de las notas del bajo; cuando éstas van en *ascenso* han de pulsarse con más fuerza *proporcional* en cada nota; y, en su *descenso* ha de *disminuir* la pulsación en forma proporcional. Resulta este ejercicio más *agradable* al oído, acentuando los bajos del primer y tercer tiempo en cada compás; la *mano izquierda* casi no se mueve de su sitio; los dedos *índice* y *medio* de la mano derecha, alternan con el dedo pulgar.

Lección N° 23

76. Este pequeño ejercicio en terceras nos servirá para practicar a *correr* o *deslizar* los dedos de la mano izquierda sin levantarlos de las cuerdas, salvo algunos compases. Júntense los dedos *índice* y *medio* de la mano derecha, haciéndolos *accionar* al mismo tiempo, con un movimiento de *falanges*, casi sin mover la mano. El primer compás púlsese cerca del puente y, con fuerza; y el segundo más débil y cerca de la *tarraja* a fin de acostumbrar la mano derecha a matizar la *expresión* en los sonidos. Repítase el mismo ejemplo en los demás compases.

Lección N° 24

77. Se ha de prestar especial atención a la presión de los dedos *pulgar e índice* de la mano izquierda. En el comienzo de este ejercicio, el dedo 1º pisa la nota *FA* Grave, del primer compás, haciendo *pinza* con el pulgar que está debajo, para que no ceda la presión que tiende a aminorar cuando el dedo 2º que está en el *FA* #, grave, corre al *SOL*; sin mover la mano y sin levantar los dedos, se coloca el dedo 3º en el *SOL* #, y después de éste el dedo 4º en el *LA*. Recién después se levantan los cuatro dedos y se aplica la misma práctica, comenzando por el *LA* #, grave, y así sucesivamente en todas las cuerdas hasta llegar al *LA* agudo; en seguida de esto, se coloca la cejilla primera y se ejecutan los compases restantes. Se comienza de nuevo con el *FA* # grave y se sigue el mismo ejemplo hasta llegar a la octava división y se vuelve por el mismo trayecto recorrido, aplicando la misma práctica. Se ha de estudiar un poco cada día hasta conseguir esta finalidad.

Práctica diaria

Lección N° 25

78. Los dedos de la mano izquierda, se *habitan* en esta lección a estar bien abiertos para que sin *desviarlos* caigan sobre las cuerdas en sus respectivos trastes, por ser éstos los más anchos del diapason. Para facilitar la ejecución de esta lección, se tendrá cuidado de no *apretar* mucho las cuerdas, sino lo necesario, y el dedo pulgar que está debajo, ha de *corresponder* a la presión de cada uno de ellos. En el primer compás están indicados los dedos de la mano derecha, que pulsan toda esta lección. Acentúese el primer tiempo de cada compás.

Lección Nº 26

79. Acentúese más fuerte el *Primer* tiempo, piano el *segundo* y regular el *tercero*, en cada compás, destacando las notas del Canto, manteniendo los bajos todo su valor. Los dedos de la mano izquierda que se repiten en varios compases no se levantan hasta su terminación.

Vals

CANO

Lección Nº 27

80. Ejercicio para los dedos pulgar, índice y medio de la mano derecha. Ha de marcarse un poco más el *primer* bajo que el *segundo* en los compases de esta lección. Póngase atención a la mano izquierda. Cuando un mismo dedo está en dos notas distintas y en la misma cuerda, se corre sin levantarlo; por ejemplo: el dedo 1º del FA# del compás 8 córrase al SOL del compás 9

Moderato

A.S.

Lección N° 28

81. Previo al estudio de esta Lección, léase nuevamente el párrafo 55 de la Lección N° 4, que explica la acción de los dedos de ambas manos en la ejecución de acordes y aplíquese esa práctica a los trozos A, B, C, de esta lección. Se observará que el primero de estos trozos es el más fácil, el que sigue letra B es más difícil y el letra C es aún más que los anteriores. Por consiguiente no debe pasarse de uno a otro, sin haber aprendido bien el primero. Ha de repetirse muchas veces cada uno de éstos hasta tener un completo dominio de ellos, sobre todo los cambios de la mano izquierda, que han de ser espontáneos.

Trozo A

Trozo B

Trozo C

Lección N° 29

82. El desempeño del dedo pulgar en esta lección es de mucha importancia. Ha de pulsar con *independencia* y ajuste en los acordes, y aplicar la fuerza *necesaria* que ellos requieran, con el fin de que se oiga con *claridad* toda la melodía de esta lección en los bajos; se han de mantener éstos en todo su valor. En el primer compás está indicada la digitación de los dedos que pulsa la mano derecha y se aplican por igual en toda esta lección. Ha de acentuarse un poco más el *primer y tercer* tiempo de cada compás; apenas han de oírse las Notas Altas.

Andante

CANO

Lección N° 30

83. Ejercicio para los dedos *pulgar, índice, medio y anular*. Este ejercicio es delicado para su ejecución; ha de ponerse mucha atención a la mano derecha y tener el mismo cuidado con la *distribución* de los cuatro dedos de esta mano. Destáquense las notas del canto y del bajo, acentuando la primera de cada grupo. Los dedos *índice y medio* pulsan a media voz hacia adentro de la mano, sin rozar la otra cuerda.

Allegro

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff contains several measures with triplets and slurs. The second staff includes fingerings like 'i m i m' and 'a m i m', and dynamic markings 'p' and 'p p'. The third staff continues the piece with more complex slurs and fingerings. The initials 'A.S.' are visible at the end of the third staff.

Lección N° 31 De los ligados

84. Ligado es el enlace de dos o más notas consecutivas, sin interrupción del sonido, es decir, prolongándolo de una nota a otra.

La indicación del ligado se hace con ayuda de una línea curva o medio paréntesis (\frown). La ejecución de los ligados es importante; dado que con ellos se favorecen los matices de las composiciones en que se aplican. En el ligado, la mano izquierda ejecuta, dos, tres o cuatro notas, subiendo o bajando, sin que la mano derecha haya pulsado más que la primera.

Los ligados pueden ser *simples* y *compuestos*. Ligados *simples* son aquellos que se originan entre dos notas. Ligados *compuestos* son aquellos que se originan entre tres o más notas.

Los ligados, simples y compuestos, pueden dividirse en tres clases: *ascendentes*, *descendentes* y *combinados*.

Ligados *ascendentes* son los que enlazan una nota con una o más notas más altas. Ligados *descendentes* son los que enlazan una nota con una o más notas más bajas. Ligados *combinados* son los que se componen de ligados *ascendentes* y *descendentes*, sin interrupción.

Ligados *ascendentes* se ejecutan: pulsando la nota inicial, y aprovechando la vibración de ésta se deja caer el dedo correspondiente de la mano izquierda, con fuerza, en forma de martillo sobre la misma cuerda. Ligados *descendentes*, se ejecutan: colocando a un mismo tiempo los dedos de la mano izquierda; se pulsa la primera nota y el dedo correspondiente de la mano izquierda que pisa la nota aguda, ejecuta tirando la cuerda hacia adentro de la mano, curvando el dedo hacia arriba con el fin de evitar el roce con otra cuerda. Ligados *combinados*, se ejecutan: subiendo y bajando, teniendo en cuenta lo que se ha explicado sobre los ligados *ascendentes* y *descendentes*. También los ligados *combinados* se ejecutan sobre *dos* cuerdas diferentes. El grupo del quintillo muestra el ligado combinado en las cuerdas ② y ③; para su ejecución, se pisa el DO con el dedo 1º, se pulsa la nota y se deja este dedo pisando la cuerda, en seguida se deja caer con fuerza y en forma de martillo el dedo 2º sobre la nota LA y después de esto el dedo 1º, que está en el DO tira hacia afuera la cuerda y hacia adentro de la mano, produciendo la nota SI al aire; aprovechando la vibración de ésta, se dejan caer casi a un tiempo los dedos 3º y 1º, con fuerza el 3º produce el RE y tirando hacia afuera el dedo 1º da la nota DO.

Ligados simples

Two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Ascendente' and shows a sequence of notes connected by a slur, with fingerings 1, 1, 3, 3, 1, 1, 0. The second staff is labeled 'Descendente' and shows a sequence of notes connected by a slur, with fingerings 2, 0, 1, 1, 0, 2, 0.

Demostración

EJEMPLO

Ligados compuestos

Two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Ascendente' and shows a sequence of notes connected by a slur, with fingerings 0, 1, 1, 3, 1, 0. The second staff is labeled 'Descendente' and shows a sequence of notes connected by a slur, with fingerings 3, 2, 1, 0.

Ligados combinados

A single staff of musical notation showing a complex combined ligature. It includes a quintilla (group of five notes) and other notes connected by slurs. Fingerings like 3, 0, 1, 2, 0, 3, 1, 2, 0, 3, 1, 3, 1, 0, 1 are shown. The initials 'A.S.' are at the bottom right.

Lección N° 32

85. Es conveniente primero, que el alumno estudie solamente la melodía de este ejercicio tal como está digitado, sin tocar los bajos, con el fin de facilitarlos. Los dedos de la mano izquierda han de pisar bien perpendicular, doblando las falanges, formando puente, en forma de que espontáneamente pisén y presionen la nota, y al pulsarla produzca un sonido claro en el ligado. Después de practicado esto, estúdiense aplicando el bajo de cada compás; con esto su ejecución resulta más fácil y provechosa.

Adagio

Lección N° 33

86. Acentúase el primer y tercer tiempo de cada compás; los dedos *índice* y *medio* pulsán alternando con el pulgar; los bajos se han de oír en todo su valor. El dedo 1º que pisa el LA del compás 10, no se ha de mover hasta haber tocado el mismo y último LA del compás siguiente.

Moderato

Lección N° 34

Escala cromática de tres notas por tiempo, acentúese la primera de cada grupo.

m a m a m a
i m i m e m

The musical score consists of eight staves of music. The first staff has the words "m a m a m a" and "i m i m e m" written above it. The music is a chromatic scale of three notes per measure, with fingerings indicated by numbers 1-4 and 0 for natural. The scale starts on a treble clef and moves through various keys, including major and minor scales in both directions. The notation includes accidentals (sharps and flats) and natural signs. The piece concludes with a double bar line on the eighth staff.

Lección N° 35

87. Manténgase quieta la mano izquierda y los dedos abiertos frente a los primeros trastes; se mantendrán los dedos que pisan las notas hasta que haya sonado la última de éstas en cada grupo. El dedo pulgar de la mano derecha ha de pulsar doblando la última falange. Acentúese, como en la Lección anterior, el primer y tercer tiempo.

Andantino

Lección N° 36

88. Ejercicio sobre la Escala de LA Mayor y FA# menor melódico. Extensión dos octavas. Ha de ejecutarse desde el principio con tiempo muy moderado, acentuando la primera corchea de cada tiempo, manteniéndose el mismo ritmo en las semicorcheas de los compases 5 y 6, sin variar el tiempo. Préstese atención al dedeo de ambas manos. Los dedos de la derecha, menos el pulgar, pulsán apoyándose.

Lección N° 37

89. Ejercicio para los dedos de la mano derecha. El dedo *pulgar* es el que desempeña mayor actividad de este ejercicio. Se deben destacar los bajos con claridad y acentuando el primer y tercer tiempo de cada com-

pás. Los dedos *índice* y *medio* pulsán con menos fuerza, sin rozar la cuerda inmediata inferior. Las notas *LA* y *MI* del medio en los compases 4-6-8 y 10 se pisan al mismo tiempo, de una vez, con el primer dedo, doblando su última falange.
 Página 117. Ejercicios de Ligados. Estudiar del Nº 6 al 20; distribuir uno por cada lección.

Allegro

Lección Nº 38

90. Las notas *tercias* y *sextas* que constituyen el canto o melodía de este ejercicio han de ejecutarse con mucho ajuste en los bajos y han de conservar bien su valor. El dedo *pulgar* ha de actuar con mucha justeza en las notas del canto, manteniendo la igualdad en la pulsación y en la distancia de las mismas. El movimiento de los dedos *pulgar*, *índice* y *medio* en la pulsación, ha de ser de *falange*, casi sin mover la mano.

Andante

Lección N° 39

Aplíquense las mismas indicaciones del ejercicio similar anterior.

Musical score for Lección N° 39, consisting of two staves. The music is in 4/4 time and G major. The first staff contains several measures with fingerings (1-4) and slurs. The second staff continues the piece, including a section marked 'C.3' with fingerings and dynamics like *p* and *a*.

Lección N° 40

91. Destáquese el canto, sosténganse las notas largas todo su valor; la parte media menos fuerte; para ésto es preciso que el dedo *anular* pulse con más fuerza hacia adentro, apoyándose y a un tiempo con el *pulgar*; los dedos *índice* y *medio* hacen lo contrario, pulsán menos fuerte y hacia adentro, sin rozar la cuerda inmediata, así se percibirán correctamente las tres voces.

Andantino

Musical score for Lección N° 40, starting with 'Andantino'. The score consists of multiple staves of music in 4/4 time and G major. It includes various musical notations such as fingerings (1-4), slurs, and dynamics (*p*, *a*). The score is divided into sections labeled 'C.2' and 'C.7'. The final part of the score shows a sequence of notes with fingerings 1, 3, 2, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 0, 3, 2.

C.7

CARCASSI

Práctica diaria.

Lección N° 41

92. Este ejercicio es de mucha utilidad para ejercitar los dedos más torpes, es decir: el dedo *anular* de la mano derecha, y los dedos 3 y 4 de la mano izquierda; éstos se han de levantar lo menos posible del Diapasón, el dedo 3 permanece firme en los últimos compases. Los dedos de la mano derecha pulsan apoyándose sobre la otra cuerda. Practíquese todos los días, subiendo y bajando por *semitonos*, sin cansar las manos, hasta llegar a la 12 División.

i a m a m a m a

Para Fin

Sigue

TARREGA

Lección N° 42

93. La acción del dedo *pulgar* en este ejercicio es de mucha importancia; ha de obrar con *exactitud y soltura* en la pulsación y en los valores de las notas; márchense bien los acordes en el primer tiempo de cada compás. Todas las notas con la plica hacia abajo se ejecutan con el dedo pulgar.

p

BA9801

Práctica de escalas

Grupo N° 1 (veáse pág. 52)

Lección N° 43

94. Las notas blancas con puntillo, del bajo, se han de oír en todo su valor. La distribución de los dedos que pulsa la mano derecha está indicada en algunos compases. Acentúese la primera nota en los ligados y que éstos se oigan con claridad.

Andante

C.2 C.3

C.3

C.3

C.3

C.3 C.2

D.C. al Fin

SOR
A.S.

Detailed description: This musical score is for a guitar scale exercise in 3/4 time, marked 'Andante'. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody is written in a single voice with various articulations: slurs, accents, and staccato marks. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include piano (p) and accents. The second staff continues the scale with similar markings. The third staff shows more complex phrasing with slurs and accents. The fourth staff includes a 'D.C. al Fin' instruction. The fifth staff concludes the piece. The composer's name 'SOR' and 'A.S.' are noted at the bottom right.

Lección N° 44

95. Una de las cosas más importantes para la ejecución de la buena música en la guitarra, es sostener las notas de una parte mientras se mueven las notas de otra. Para ésto se necesita ejecutar con *escrupulosa* exactitud el valor de todas ellas, manteniendo inmóviles y con una fuerza igual de presión los dedos que ejecutan las notas de más valor. Esta lección y la siguiente tienen ese objeto.

Adagio

C.8 C.1 C.3

Detailed description: This musical score is for a guitar scale exercise in 4/4 time, marked 'Adagio'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written in a single voice with various articulations: slurs, accents, and staccato marks. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include piano (p) and accents. The second staff continues the scale with similar markings. The composer's name 'SOR' and 'A.S.' are noted at the bottom right.

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with fingerings (1-4) and techniques like triplets and slurs. The second and third staves continue the piece with similar notation. The fourth staff concludes with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The piece is attributed to BACH A.S.

BACH
A.S.

Lección Nº 45

Obsérvense y aplíquense las mismas indicaciones de la Lección anterior.

The musical score for 'Lección Nº 45' consists of four staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various fingerings (1-4), slurs, and techniques such as triplets and slurs. The first staff includes a circled '2' and a circled '4'. The second staff includes a circled '2', a circled '4', and a circled '6'. The third staff includes a circled '2', a circled '4', and a circled '6'. The fourth staff includes a circled '2', a circled '4', and a circled '6'. The piece is attributed to C.2.

TERCER CURSO

Lección N° 46

96. Acentúense el primer y tercer tiempo en cada compás, los bajos deben oírse en todo su valor. En el compás 14 el segundo dedo que está en la nota LA, córrase al DO del compás 15; sosténgase el mismo dedo y córrase la nota SI del compás 16; esto facilita mucho la buena ejecución. Manténgase el sonido de la nota aguda que pulsa el dedo anular, sin obstruir el tiempo entre las demás.

Adagio

The musical score for Exercise 96 is written in 7/4 time and consists of 16 measures. It is in the key of B-flat major (one flat). The tempo is marked 'Adagio'. The score is written on a single staff with a treble clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Dynamics include piano (*p*) and accents. The first measure has the lyrics 'i m a m i m i' above it. The score is divided into sections labeled C.1, C.5, and C.7. Measure numbers 14, 15, and 16 are explicitly marked above the staff. The piece concludes with a final chord in measure 16.

BACH
A.S.

Práctica diaria

Lección Nº 47

97. Ha de prestarse atención a los dedos de ambas manos; los dedos *índice* y *medio* de la mano derecha pulsan hacia adentro apoyándose sobre la cuerda. Estúdiense *diariamente*, guardando por igual la distancia de las notas. A medida que se facilite su ejecución, debe *acelerarse* el ritmo hasta tocarlo con velocidad y soltura.

A.S.

Lección N° 48

En el primer compás está indicado el dedeo que pulsa la mano derecha todo este ejercicio. Aplíquense las mismas indicaciones de la lección N° 40, párrafo 91.

Andantino

The first line of musical notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a handwritten 'a i' above the staff. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (a, i, m) indicated. The bass line features a steady eighth-note accompaniment with various fingerings and accents.

The second line of musical notation continues the piece, featuring a melodic line with handwritten 'a i a a a i a a' above it. The bass line continues with eighth-note accompaniment, including some dynamic markings like 'p'.

The third line of musical notation continues the piece, with handwritten 'a i a a i a i a' above it. A downward-pointing arrow is positioned above the final measure of this line. The bass line includes dynamic markings like 'p'.

The fourth line of musical notation continues the piece, showing the melodic and bass lines with various fingerings and accents.

The fifth line of musical notation concludes the piece, showing the final measures of the melodic and bass lines.

2) *V₂*

CANO

Lección N° 49

98. Para obtener un buen sonido y pureza en los ligados, ha de sacarse hacia afuera y *encorvarse* un poco la muñeca de la mano izquierda, de manera que los dedos de esta mano caigan *perpendicularmente* y pisén con las yemas, formando puente sobre las cuerdas, cerca de las divisiones. Acentúese la primer nota del primer tiempo y un poco menos la del segundo tiempo en todos los compases.

Moderato

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first five staves are identical and feature a sequence of sixteenth-note patterns with fingerings 'a m i' and 'm i'. The sixth staff is a variation with a 'C.4' marking and different fingerings. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation marks like 'acc' and 'trill'.

II PARTE

Capítulo I

Prácticas y ejercicios en las escalas y arpeggios mayores y menores

99. Las escalas en la guitarra tienen una *particularidad*: cada una de estas se prestan a una, dos o más digitaciones; es interesante el matiz de sonidos que producen estas escalas en las distintas cuerdas. Para que el discípulo pueda darse cuenta de las *diversas* digitaciones realizables en una escala, tomaremos como ejemplo la Escala de DO Mayor. Obsérvese en ésta la aplicación de los *equisónos* y el dedeo de la mano izquierda; esta Escala da lugar a cuatro *digitaciones* distintas. No todas las escalas proporcionan esta cantidad.

El número de digitaciones depende de la extensión de cada una de las escalas. El estudio *progresivo* que el discípulo ha venido realizando hasta llegar a esta lección le ha permitido conocer la aplicación del dedeo de ambas manos en algunas pequeñas escalas preparatorias; ésto unido al conocimiento de la Tabla de los *Equisónos*, coloca al alumno en condiciones de *modificar* la digitación de una Escala cualquiera. Se ha de practicar el ejemplo de esta lección en otra Escala con el fin de adquirir más *capacidad* en el conocimiento del diapason y práctica de los *Equisónos*. He creído conveniente distribuir en grupos las Escalas, habiéndolas numerado, para ser *intercaladas* y ejecutadas entre los ejercicios de serie en serie. Cada grupo contiene, por ejemplo, las siguientes escalas: *DO Mayor* y su relativo *La Menor Armónica*; ejercicio sobre la misma Escala de *Do Mayor*, otra distribución y digitación y su relativo *La Menor Melódica*. Estas dos últimas escalas terminan con sus *cadencias* del tono a que pertenecen; es conveniente que el ejemplo de estas dos escalas se haga efectivo en todas las demás *similares* y se estudien diariamente durante todo el tiempo que exige este curso.

No es menester estudiar todas las escalas de un grupo de una vez, sino *intercalándolas* entre los estudios que hay de un grupo al llamado del otro.

Al comenzar la ejecución y práctica de las escalas es conveniente que el discípulo lea la Parte III, Cap. 1º; que trata la formación de las escalas divididas en secciones y la Parte II, Cap. II pág. 60.

Diversas digitaciones en la escala de Do Mayor

Ejercicios de las Escalas Diatónicas Mayores y sus Relativos Menores Armónicas y Melódicas

Grupo Nº 1

Do Mayor

La Menor Armónica

Ejercicios de las mismas escalas. Otra distribución

Do Mayor

Ejemplo

La Menor Melódica

Ejemplo anterior.

Aplíquese la misma numeración en las mismas notas.

Grupo Nº 2

Sol Mayor

Mi Menor

Four staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature, key of D major. The first staff contains a melodic line with fingerings (1-5) and circled numbers (1-6). The second staff contains a bass line with chord markings C.3, C.5, and C.3. The third staff contains a melodic line with fingerings (1-5) and circled numbers (1-6). The fourth staff contains a bass line with chord marking C.2.

Grupo Nº 3

Re Mayor

Musical staff for 'Re Mayor' in treble clef, 2/4 time signature, key of D major. It features a melodic line with fingerings (1-4) and circled numbers (1-6).

Si Menor

Musical staff for 'Si Menor' in treble clef, 2/4 time signature, key of B minor. It features a melodic line with fingerings (1-4) and circled numbers (1-6).

Four staves of musical notation in treble clef, 2/4 time signature, key of D major. The first staff contains a melodic line with fingerings (1-5) and circled numbers (1-5). The second staff contains a bass line with chord markings C.5 and C.7. The third staff contains a melodic line with fingerings (1-5) and circled numbers (1-5). The fourth staff contains a bass line with chord markings C.2 and C.7.

Grupo Nº 4

La Mayor

Musical staff for the La Mayor scale. The key signature has two sharps (F# and C#). The scale is written in a treble clef with a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 0 are placed below the notes for the first, second, and third octaves.

Fa # Menor

Musical staff for the Fa # Menor scale. The key signature has two sharps (F# and C#). The scale is written in a treble clef with a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 0 are placed below the notes for the first, second, and third octaves.

Musical staff showing a chromatic scale with fingerings. The notes are: C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 1-6 are placed below the notes, with dashed lines connecting them to show the sequence.

Musical staff showing a chromatic scale with fingerings and chords. The notes are: C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 1-6 are placed below the notes. Chords C.5, C.7, and C.5 are indicated above the staff.

Musical staff showing a chromatic scale with fingerings. The notes are: C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 1-6 are placed below the notes, with dashed lines connecting them to show the sequence.

Musical staff showing a chromatic scale with fingerings and chords. The notes are: C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 1-6 are placed below the notes. Chords C.2, C.4, and C.2 are indicated above the staff.

Grupo Nº 5

Mi Mayor

Musical staff for the Mi Mayor scale. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The scale is written in a treble clef with a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 0 are placed below the notes for the first, second, and third octaves.

Do # Menor

Musical staff for the Do # Menor scale. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The scale is written in a treble clef with a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Circled numbers 0 are placed below the notes for the first, second, and third octaves.

C.2

Grupo Nº 6

Si Mayor

Sol # Menor

C.7

C.9

C.4

Musical score for the first system, featuring four staves with melodic lines and guitar chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chords are labeled C.9, C.4, and C.9.

Grupo N° 9

La Mayor

Musical staff for the 'La Mayor' section, showing a melodic line with fingerings and a circled 0 indicating a natural or specific fingering.

Fa Menor

Musical staff for the 'Fa Menor' section, showing a melodic line with fingerings and circled 0s.

Musical staff with melodic line and fingerings, continuing the piece.

Musical staff with melodic line and guitar chords. Chords are labeled C.4, C.6, and C.4.

Musical staff with melodic line and fingerings.

Musical staff with melodic line and guitar chords. Chords are labeled C.1, C.3, and C.1.

Grupo Nº 10

Mi b Mayor

Do Menor

Grupo Nº 11

Si b Mayor

Sol Menor

Grupo Nº 12

Fa Mayor

Re Menor

Capítulo II

Práctica de los arpeggios en los tonos mayores y menores

100. En el primer arpeggio de *Do Mayor* y su relativo de *La menor*, está indicado el dedeo en las notas que pulsan los dedos de la mano derecha. Se ha de tener muy en cuenta su retención en la memoria; para que éstos sean aplicados en sus similares en los demás tonos, el discípulo tendrá que distribuir los dedos de esta mano, copiando de este ejemplo para aplicarlos en los demás arpeggios con el fin de no equivocarse la pulsación. Acentúese la primera nota de cada tiempo, manteniendo a éste en proporción *metronómicamente*. Cada uno de estos arpeggios se han de estudiar paralelos a las escalas con sus *cadencias*, coincidiendo con éstas los tonos correspondientes.

Grupo N° 1

Do Mayor
C.5

su Relativo
C.5

Grupo N° 2

Sol Mayor
C.3

C.12

Mi Menor

Grupo Nº 3

Re Mayor

C.7

Si Menor

Grupo Nº 4

La Mayor

C.2

Fa # Menor

Grupo Nº 5

Mi Mayor

C.4

Do # Menor

C.9

Grupo Nº 6

Si Mayor

C.4

Sol # Menor

C.4

Grupo Nº 7

Fa # Mayor

Re # Menor

Grupo Nº 8

Re b Mayor Enarmónico de Do # Mayor

Si b Menor Enarmónico de La # Menor

Grupo Nº 9

Musical score for Grupo Nº 9, featuring two systems. The first system is for the key of La b Mayor and includes a melodic line (C.1) and a chordal accompaniment (C.4). The second system is for the key of Fa Menor and includes a melodic line (C.1) and a chordal accompaniment (C.3). Fingerings and articulation are indicated throughout.

Grupo Nº 10

Musical score for Grupo Nº 10, featuring two systems. The first system is for the key of Mi b Mayor and includes a melodic line (C.8) and a chordal accompaniment (C.6). The second system is for the key of Do Menor and includes a melodic line (C.8) and a chordal accompaniment (C.3). Fingerings and articulation are indicated throughout.

Grupo Nº 11

Si b Mayor

Sol Menor

Grupo Nº 12

Fa Mayor

Re Menor

PRACTICAS EN OTRAS FORMULAS

101. Una vez estudiados los arpeggios en todos los tonos y bien retenida de memoria su primera fórmula, es conveniente aplicar en la práctica una fórmula distinta cada día, esto obliga a los dedos de ambas manos a cambiar la acentuación, sea al pisar como al pulsar las cuerdas, acentuando la primera nota de cada tiempo. Si el discípulo es perseverante en ejercitar todos los días estos arpeggios, y la escalas mencionadas, llegará a obtener una gran destreza en la ejecución.

The image shows four musical formulas for exercise 101, each consisting of a melodic line and a chordal accompaniment. The formulas are labeled '1ª Fórmula', '2ª Fórmula', '3ª Fórmula', and '4ª Fórmula'. Each formula includes a melodic line with fingerings (1-4) and dynamics (p, f). The chordal accompaniment is shown below the melodic line, with fingerings (1-4) and dynamics (p, f). The formulas are in 2/4 time and C major. The first formula is labeled 'C.5' and the second 'C.8'. The third and fourth formulas are labeled 'C.5', 'C.3', and 'C.8'.

A.S.

Práctica de escalas

Grupo N° 2 (Véase pág. 52)

Lección N° 50

102. Ha de observarse en este ejercicio que el primer dedo de la mano izquierda pisa la cuerda Prima en casi todos los compases, salvo en algunos que lo hace el segundo dedo y en la segunda cuerda; es conveniente en estos casos que corran sin levantarlos. Los dedos índice y medio de la derecha han de estar bien juntos y pulsar a un tiempo las tercias. Se ha de seguir el movimiento de las voces con la pulsación; cuando éstas suben, presionan más y cuando bajan, disminuyen, graduando y siguiendo la melodía del canto.

The image shows a musical score for exercise 102, titled 'Andantino'. It is in 3/4 time and F# major. The score consists of a melodic line with fingerings (1-3) and a chordal accompaniment. The tempo is marked 'Andantino'. The score is in 3/4 time and F# major.

EJERCICIO Nº 1

103. Colocados los dedos de la izquierda en cada grupo no se han de mover hasta el grupo siguiente, excepto las que pisan los bajos. El dedo *pulgar* de la *derecha* se ha de emplear con mucha destreza en la pulsación, destacando con claridad las notas del bajo, acentuando más la primera de éstas en cada compás.

Allegro moderato

EJERCICIO Nº 2

104. Manténganse las notas del bajo en todo su valor, acentúense las notas con el signo >. En los compases 1, 8, y 9 están indicados los cambios de los dedos que pulsán la mano derecha. El dedo uno que pisa el Sol agudo del compás 11 córrase sin levantarlo al Fa agudo del compás 12.

Moderato

C.5 C.5 C.8 C.7 C.5 11 12 A.S.

EJERCICIO Nº 3

105. En los compases 12 y 17 el arrastre o portamento, que figura, no tiene otra finalidad que correr el dedo de una nota a otra sin levantarlo de la cuerda. En los últimos cuatro compases ha de hacerse lo mismo; el primer dedo de la mano izquierda corre de un compás a otro sin levantarse. Préstese mucha atención a la digitación de ambas manos.

Andante

C.3 FIN

COSTE
A.S.

EJERCICIO Nº 4

106. Las notas de las semicorcheas se han de pulsar con mucha igualdad en el sonido y distancia entre ellas y el bajo; a éstas hay que acentuarlas un poco más fuerte, sobre todo el primer tiempo de cada compás. Obsérvese que el segundo dedo de la mano izquierda corre por la segunda cuerda, en varios compases, sin levantarse. El *Mi* de la prima al aire persiste en todo el estudio, y es precisamente esta nota la que da un efecto de "campanela". Aguado lo explica más adelante.

Allegretto

TARREGA

EJERCICIO Nº5

Lección del arrastre o portamento

107. El *arrastre* o *portamento* es un ligado en el que el sonido es prolongado y producido por un mismo dedo y en una misma cuerda. La indicación del *arrastre* se hace con ayuda de una línea cuya dirección varía de acuerdo a la colocación de las notas. Los arrastres pueden ser *simples*, *compuestos* y *combinados*; éstos a su vez pueden ser *ascendentes* y *descendentes*. *Arrastres ascendentes* son los que a partir de una nota suben hacia otra; *arrastres descendentes* son los que a partir de una nota bajan hacia otra. Los arrastres *simples* y *compuestos* se ejecutan y se expresan en dos formas, como muestra el ejemplo. Tomemos del primer compás el primer tiempo: *Arrastre simple ascendente*: se pisa el *La* de la cuarta cuerda con el segundo dedo, se pulsa la nota, se corre arrastrando y presionando el dedo hasta llegar al *Do*♯; la vibración de esta cuerda ha de dejar bien definida la tonalidad de esta nota, sin ser pulsada. En el segundo tiempo del mismo compás: *Arrastre simple descendente*, se hace la misma cosa con la diferencia que la segunda nota del *arrastre* se pulsa; ésto se indica colocando una notita al final del *arrastre*, tal como muestra el ejemplo. El mismo procedimiento se aplica a los arrastres *compuestos*, *ascendentes* y *descendentes*.

Los *arrastres combinados* se diferencian de los simples en que los combinados finalizan con un ligado producido por el mismo dedo de la mano izquierda, sin ser pulsado. Los *arrastres combinados ascendentes* se obtienen de la siguiente manera: se pulsa la nota inicial, el dedo de la mano izquierda que ha dado esta nota se desliza hasta colocarlo en un semitono anterior al lugar en que se ha de dar la otra nota; *simultáneamente* y en forma espontánea el dedo siguiente golpea en forma de martillo sobre la nota indicada, dando ésto el efecto de un *arrastre ligado*.

Si el *arrastre combinado* es *descendente* se procede así: se colocan los dos dedos sobre la cuerda en forma que un dedo esté sobre la nota inicial y el otro dedo en el semitono inmediato inferior; pulsada la nota, se deslizan ambos dedos sobre la cuerda hasta que el dedo que estaba colocado en el semitono inferior se coloca sobre el lugar en que se da la otra nota y *simultáneamente* y en forma espontánea el otro dedo actúa como lo explicáramos en el ligado *descendente*, es decir: ejecuta tirando la cuerda hacia adentro de la mano, curvando el dedo hacia arriba con el fin de evitar el roce con otra cuerda, dando también el efecto de un *arrastre ligado*.

The musical score consists of several parts:

- Top Left:** Two short examples labeled 'Ascendente' and 'Descendente' showing slurs on a single staff with fingerings (4, 2, 3).
- Top Right:** Two more examples labeled 'Ascendente' and 'Descendente' with fingerings (2, 3, 4).
- Middle Left:** Two examples labeled 'Simples' and 'Compuestos' with 'Ascendente' and 'Descendente' sub-labels, showing slurs with fingerings (4, 2, 3).
- Middle Right:** Two examples labeled 'Ascendente' and 'Descendente' with fingerings (2, 3, 4).
- Bottom Section:** A large section titled 'Andante' with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains multiple staves of music with various slurs, fingerings (1-5), and dynamics (f, mf, sf, sfz).

Práctica de escalas

Grupo Nº 3 (Véase pág. 53)

EJERCICIO Nº 6

108. Todas las notas con la plica hacia abajo se pulsán con el pulgar. Acentúense aquellas notas con el signo v, y manténgase todo su valor. Ligados. Estudiar del 21 al 57 (párrafo 208). Distribuir uno por cada ejercicio.

Scherzando

The musical score for Exercise No. 6 is written in 3/4 time and consists of ten staves. The tempo is marked 'Scherzando'. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with slurs and accents, marked with 'p' and 'v'. The second staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with 'mf'. The third staff features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents, marked with 'p'. The fourth staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. The fifth staff features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents, marked with 'p'. The sixth staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. The seventh staff features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents, marked with 'p'. The eighth staff continues the melodic line with slurs and accents, marked with 'p'. The ninth staff features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents, marked with 'p'. The tenth staff concludes the piece with a 'COSTE' signature.

EJERCICIO Nº 7

109. Póngase especial cuidado en hacer oír con mucha claridad las dos voces, sostener en las notas largas todo su valor.

Andantino

The musical score is written for two voices on a grand staff. It begins with a tempo marking of 'Andantino' and a time signature of 3/4. The first system includes dynamic markings 'p' and 'p' with a dashed line, and a tempo change to 'C.3'. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The score concludes with a 'FIN' marking. A second system of notation, labeled 'C.7', appears later in the piece, featuring similar rhythmic patterns and fingerings. The score is annotated with various handwritten markings, including circled numbers and slurs, likely indicating performance techniques or corrections.

C.7

D.C. al Fin
COSTE

EJERCICIO Nº 8
Apoyaturas y mordentes

110. La *apoyatura* es una notita cuyo corto valor se toma del tiempo de la nota que le sigue, razón por lo que se ejecuta con brevedad. Su ejecución y práctica es igual a los ligados, *simples* y *compuestos*, *ascendentes* y *descendentes*; con la diferencia que éstas no tienen valor y son notitas de adorno colocadas al costado izquierdo de la nota y se funden en el tiempo de ésta. Las *apoyaturas*, están constituidas por una o dos notitas y cuando las notitas son dos o más, reciben el nombre de *Mordentes*; la ejecución y práctica de éstos últimos es igual a la de los ligados combinados.

Para conseguir buen efecto en las *Apoyaturas* y *Mordentes* es necesario que la mano izquierda comience su práctica despacio y habrá de ir aumentando su velocidad poco a poco hasta aproximar estas notitas todo lo posible a la nota que le corresponde. Ha de procurarse en todos los casos mucha nitidez en los sonidos.

Andante

Fin

D.C. al Fin

EJERCICIO Nº 9

111. Se pondrá especial cuidado en la exactitud del canto del bajo y la colocación de los dedos de la mano izquierda, especialmente en el compás tercero. Los dedos *pulgar*, *índice* y *mayor* han de accionar con un movimiento de *falange* hacia adentro de la mano, sin que ésta se mueva.

Moderato

C.5

Práctica diaria

EJERCICIO Nº 10

112. Ejercicio para fortalecer y mejorar la presión de los dedos de la mano izquierda. El ejemplo de esta Lección debe estudiarse por *semítonos*, un poco todos los días hasta llegar a la División 12; y luego volver en la misma forma. Para que este ejercicio sea más provechoso, los dedos que pisan las notas, *Si grave* y *Sol#* del primer compás no se han de levantar, subiendo y bajando en todo este ejercicio. Los dedos 4 y 3 del mismo compás en las notas *Si* y *Re* del medio corren sin levantarlos al *Re#* y *Do*, del compás siguiente, de modo que son cuatro los dedos que pasan de un compás a otro, sin levantarlos. Los dedos de la mano derecha pulsán con fuerza apoyándose sobre la otra cuerda.

Ascendente

Descendente

Para Fin

EJERCICIO Nº 11

113. *Signo de expresión.* ——— ; ————. El discípulo debe tener muy en cuenta estos signos de expresión, dado que los habrá de encontrar en muchas composiciones musicales, estudios, etc.; significan en realidad dos "expresiones", quieren decir: en un caso: ———, *crescendo*; o bien, en el otro caso: ———, *diminuendo*. El signo de expresión sirve para graduar la pulsación y aumento o disminución del sonido; ésto se verá de acuerdo a la longitud y a la mayor o menor abertura del ángulo; pues a medida que el ángulo se va abriendo, la *pulsación y el sonido* aumenta gradualmente, toda la extensión del signo. Sosténganse las notas ligadas todo el tiempo que indica su valor.

Allegro cantabile

C.3

C.5

C.3

C.1

C.8

BA 9801

A.S.

EJERCICIO Nº 12

114. Los bajos de este ejercicio están constituidos por la Escala de Do. En los dos primeros compases están indicados los dedos que pulsán las notas en el orden *ascendente* y en el compás 12 indican a los mismos en orden *descendente*. Lo interesante de esta lección es que se oigan con mucha claridad las notas del bajo que forman la escala, para ésto habrán de pulsarse a media voz las notas altas, sin rozar las otras cuerdas. El compás 12 es el más difícil de ejecutar con claridad y para realizarlo mejor se ha de sacar y ahuecar la muñeca de la mano izquierda, de manera que permita a los dedos de esta mano pisar las cuerdas en forma bien perpendicular.

The musical score for Exercise 12 is written on a single staff in 2/4 time. It consists of 12 measures. The first two measures are marked *p* (piano) and feature fingerings *i m i a m i m* and *i m i a m i m* respectively. The third measure is marked *p* and has a circled 5 below it. The fourth measure has a circled 4 below it. The fifth measure has a circled 3 below it. The sixth measure has a circled 2 below it. The seventh measure has a circled 1 below it. The eighth measure has a circled 3 below it. The ninth measure has a circled 2 below it. The tenth measure has a circled 1 below it. The eleventh measure has a circled 3 below it. The twelfth measure has a circled 2 below it. The score is divided into sections labeled C.3, C.5, C.8, C.10, C.8, C.7, C.5, C.3, C.1, and C.1. The dynamics *a* (allegro) and *m* (mezzo-forte) are indicated in measures 7 and 8. The final measure is marked *A.S.* (Allegro Sostenuto).

Práctica de escalas

Grupo Nº 4 (Véase pág. 54)

EJERCICIO Nº 13

115. Se ha de procurar destacar bien el canto en los bajos; las notas de los *tresillos* se han de oír a media voz, salvo aquellas que estén *combinadas* y se tocan a un tiempo con el bajo.

The musical score for Exercise 13 is written on a single staff in 2/4 time, marked *Adagio*. It consists of 12 measures. The first two measures are marked *p* (piano) and feature triplets of eighth notes with fingerings *i m a* and *i m a* respectively. The third measure has a circled 2 below it. The fourth measure has a circled 1 below it. The fifth measure has a circled 3 below it. The sixth measure has a circled 2 below it. The seventh measure has a circled 1 below it. The eighth measure has a circled 3 below it. The ninth measure has a circled 2 below it. The tenth measure has a circled 1 below it. The eleventh measure has a circled 3 below it. The twelfth measure has a circled 2 below it. The score is divided into sections labeled C.3, C.5, C.8, C.7, C.5, C.3, C.1, and C.1.

C.1

The first system of musical notation consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with a C.1 bracket above it. The bass staff contains a sequence of quarter notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the musical notation. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. A repeat sign is present in the middle of the system. Fingerings and slurs are used throughout.

The third system continues the musical notation. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Fingerings and slurs are used throughout.

C.1

The fourth system continues the musical notation. It features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. A C.1 bracket is placed above the treble staff. The system ends with a double bar line.

EJERCICIO Nº 14

116. Se pulsarán con igualdad las tres notas de cada acorde, dando más fuerza al *índice*. Requiere especial cuidado la ejecución de los compases 3, 4 y 7 de la segunda parte; acentúese bien la primera tercia de cada grupo en los compases indicados.

The first system of musical notation for Exercise 16 consists of a treble and bass staff. Both staves contain chords of eighth notes. Fingerings (1, 2, 3, 4) are indicated for the notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

C.2

The second system continues the musical notation for Exercise 16. It features a treble and bass staff with chords of eighth notes. A C.2 bracket is placed above the treble staff. Fingerings and slurs are used throughout.

The third system continues the musical notation for Exercise 16. It features a treble and bass staff with chords of eighth notes. C.2 brackets are placed above the treble staff. The system ends with a double bar line.

EJERCICIO Nº 15

117. Las notas blancas con punto debajo y las notas negras con la plica hacia arriba, se han de destacar más que las corcheas; acentuar los bajos en el primer y tercer tiempo.

Andantino

The score consists of six staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some notes have a dot below them, and some have a flag above them. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten notes: *Ritard* (written vertically on the fifth staff), *pp* (written below the sixth staff).

Dynamic markings: *p*, *f*, *cresc.*, *sf*, *rall.*, *pp*.

Tempo markings: *Andantino*, *rall.*

Composer: CARCASSI

Práctica diaria

EJERCICIO Nº 16

Escalas cromáticas de cuatro notas por tiempo, acentúese la primera de cada grupo. Practíquense las dos digitaciones en la pulsación.

The score shows two chromatic scales. The first scale is ascending: C4, C#4, D4, D#4, E4, F4, F#4, G4, G#4, A4, A#4, B4, C5. The second scale is descending: C5, B4, B#4, A4, A#4, G4, G#4, F4, F#4, E4, D4, D#4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Accents are placed above the first note of each four-note group.

Handwritten notes: *m a m a* above the first scale, *i m i m* below the first scale.

This page of musical notation for guitar consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and fret numbers (0-4) written above the notes. The music is written in a single system across ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fret numbers are indicated by small numbers above the notes. The music progresses through several measures on each staff, with some measures containing complex rhythmic patterns and accidentals. The final staff concludes with a double bar line and repeat dots.

EJERCICIO Nº 17

118. Procúrese que los bajos se oigan con mucha claridad, puesto que en ellos está el canto de este ejercicio. Distribúyase bien la distancia de las notas en cada grupo, sin que haya interrupciones en los arrastres y el ligado del segundo compás.

Allegretto

1. 2. C.2
rit.

PARGA

EJERCICIO Nº 18

119. Las notas blancas con puntillo, que establecen los bajos, se han de oír todo su valor. Procurar en lo posible mucha claridad en los *ligados*, *arrastres* y *apoyaduras*, también en los signos que indican la expresión. Todos los *tresillos* se pulsán con los dedos *índice* y *medio*, y las notas con la *plica* hacia abajo con el *pulgar*.

Allegro $\text{♩} = 69$

C.3

EJERCICIO Nº 19

120. **TREMOLO.** El trémolo es uno de los efectos que más impresión causa en la guitarra cuando se ejecuta con *precisión y rapidez*. Para obtener éste, se requiere mucha práctica y perseverancia diaria en su ejecución. Este pequeño ejercicio no oprime ninguna dificultad a la mano izquierda, precisamente para no distraer al discípulo, ya que toda la atención de éste debe estar en su mano derecha. El dedeo propiamente dicho con que se ejecuta el trémolo es el *primero* que está en este ejercicio. El 2º, 3º y 4º, que están debajo dividido en tres compases, representan la *inversión* del primero. Su práctica sirve para combinar y equilibrar la fuerza de los dedos en la pulsación e *independencia* en la ejecución. Una vez bien estudiado el *primero* se repite lo mismo con el *segundo* dedo; después de éste se repite el primero; después de éste se pasa al *tercero*; luego se repite el primero y después de éste se pasa al *cuarto*. La pulsación de los dedos *índice, medio y anular* es hacia adentro de la mano, sin rozar las otras cuerdas. Se ha de estudiar despacio, imprimiendo cierta fuerza por igual a los dedos y observando mucha igualdad en la distancia de las notas.

Práctica de escalas

Grupo Nº 5 (véase pág. 54)

EJERCICIO Nº 20

121. El compás 12 de este ejercicio es el más difícil, por esta causa cuando se llegue a él, ha de repetirse varias veces sólo este compás, hasta anular su dificultad. Las notas que están enfrente una de otra se han de pulsar y oír bien a un tiempo. Acentúese el primer y tercer tiempo en todos los compases.

EJERCICIO Nº 21 Arpeggio y cejilla

122. - Este ejercicio es de gran utilidad para las dos manos, fortalece la *izquierda* y le da fuerza e independencia a los dedos de la mano *derecha*. Como este ejercicio es sin duda, violento para la resistencia de la mano izquierda, debemos insistir en que el discípulo proceda de la siguiente manera: aprendida la primer fórmula, siga por semitonos ascendentes hasta llegar al cuarto traste; una vez llegado a esta altura, se vuelve invirtiendo los compases del tono mayor y de allí se *desciende* al segundo traste con la posición del tono menor, volviendo a aplicar los dos compases mayores, y así sucesivamente hasta llegar al ejemplo de la cejilla primera. Esta práctica servirá de modelo para que el discípulo a medida que aumente su resistencia, amplíe la extensión hasta llegar a la *Décima división* de este ejercicio, ida y vuelta, sin levantar la mano del diapasón. En esta fórmula se acentúa el dedo anular en cada grupo de tresillos y se ha de procurar que el bajo se oiga con claridad hasta el final de cada compás. Una vez estudiado este ejemplo habrá de repetirse igualmente todo lo indicado, acentuando las notas con el signo >. Esto resulta de mucha utilidad para la *independencia* de los dedos en la pulsación.

En la segunda fórmula han de seguirse las mismas indicaciones que en la primera, pero acentuando la última y primer nota de cada grupo.

Práctica diaria

	C.1.	Fa Mayor	Sib Menor
1ª Fórmula			
2ª Fórmula			

EJERCICIO Nº 22

123. - Se ha de marcar un poco la primera nota de cada tresillo y se distribuirá bien la distancia entre ellas en cada grupo, acentuando un poco más el primer y tercer tiempo en cada compás. Es conveniente graduar la pulsación con el movimiento de las voces; cuando éstas suben ha de aumentar el sonido y cuando las voces bajan, habrá de disminuirlo. Observar que algunas veces es la parte alta la que se mueve; otras veces es la parte baja; en esta forma se contribuye a matizar y se evita la monotonía en la igualdad de los tiempos. Es muy conveniente practicar diariamente este ejercicio.

Allegretto

The musical score consists of five systems of treble clef staves, each with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegretto'. The first system includes handwritten annotations 'i' and 'm' above the first two measures. The second system has a double bar line in the middle. The third system is labeled 'C.2' above the staff. The fourth system is labeled 'C.5' above the staff. The fifth system is divided into three sections labeled 'C.7', 'C.5', and 'C.4' above the staff. The sixth system is divided into two sections labeled 'C.2' above the staff. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4 below the notes. Some notes have slurs or accents. The score is written on a grand staff with a treble clef and a common time signature.

C.2

C.2

C.2

p *pp* *ff*

TARREGA

EJERCICIO Nº 23

124. – En el primer compás y primer tiempo de esta lección tenemos al costado del acorde *apoyaturas dobles subiendo*. Para ejecutar estas apoyaturas y el acorde a un tiempo el discípulo habrá de formar un tresillo con las notitas *Mi*, *Fa#* y la nota *Sol* agudos. Se pulsa la primera igual que en los ligados compuestos, se han de practicar muchas veces estas tres notas hasta aproximar todo lo posible las dos notitas a la nota *Sol* y fundirlas en el valor de ésta; una vez realizada esta práctica se aplican las apoyaturas al acorde; 1º se pulsán a un tiempo la notita *Mi* y las notas *Sol* del medio y *Mi grave* y 2º aprovechando la vibración de la primera se hace efectivo el tresillo practicado en ésta. En las *apoyaturas bajando*, se colocan los tres dedos a un tiempo en sus respectivas notas, se toma como ejemplo el compás 9; el primer dedo del segundo tiempo en la nota *Si* permanece firme; se pulsa la notita *Re* que fija el 4º dedo, éste a la vez, con un movimiento de falange hacia adentro de la mano y afuera del diapason, pulsa y liga esta notita *Do*; el segundo dedo que está en ésta repite lo mismo, liga ésta a *Si* nota fundamental. Todo este movimiento ha de ser simultáneo en la práctica.

Andante

C.2

9

C.2

EJERCICIO Nº 24

125. Han de oírse con claridad todas las notas altas, con la plica hacia arriba, que forman el canto. Los dedos índice y medio que pulsán las semicorcheas lo han de hacer con menos fuerza y sin rozar las otras cuerdas.

Allegro

The musical score consists of six staves of music in 2/4 time. The notation includes treble clefs, stems, and various note values. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamics include piano (*p*) and accents (*a*). The first staff has fingerings 3, 2, 3, 4 and dynamics *p*, *p*, *p*. The second staff has fingerings 3, 3, 4, 1, 2, 3, 2, 3 and dynamics *p*, *p*, *p*. The third staff has fingerings 3, 3, 2, 2, 3, 2, 3 and dynamics *p*, *p*, *p*. The fourth staff has fingerings 3, 2, 2, 3, 4, 2, 2, 3, 2, 2, 3 and dynamics *p*, *p*. The fifth staff has fingerings 2, 3, 3, 2, 3, 2, 4, 2, 2, 3, 2, 3 and dynamics *p*, *p*, *p*. The sixth staff has fingerings 2, 3, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3 and dynamics *p*, *p*. Annotations include 'a' above notes, 'm', 'i', 'm' above notes, and circled numbers 5 and 6.

Práctica diaria

EJERCICIO Nº 25

126. Ejercicio para los dedos *mayor* y *anular* de la mano derecha. Se han de observar con mucha igualdad el sonido y distancia de las notas, destacando bien y a un tiempo las corcheas y negras que forman el bajo.

Práctica de escalas

Grupo N° 6 (véase pág. 55)

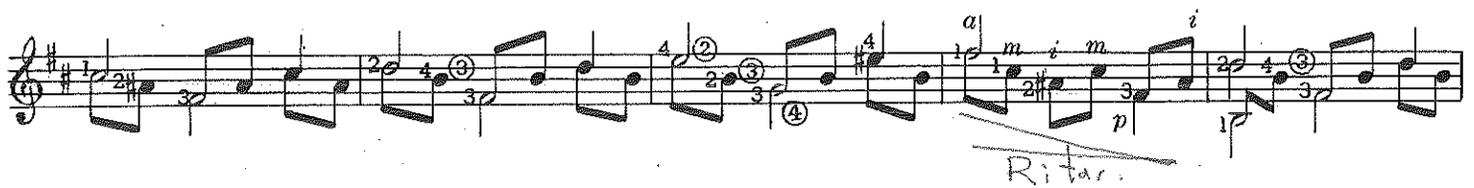
EJERCICIO N° 26

127. Manténgase el valor de las notas blancas y negras. Las corcheas han de oírse a media voz, acentuándose el primer y tercer tiempo de cada compás. Obsérvese que el tercer dedo que pisa el Fa del medio, permanece firme en varios compases. Aplíquese la misma práctica en los similares a éstos.

C.2



C.2



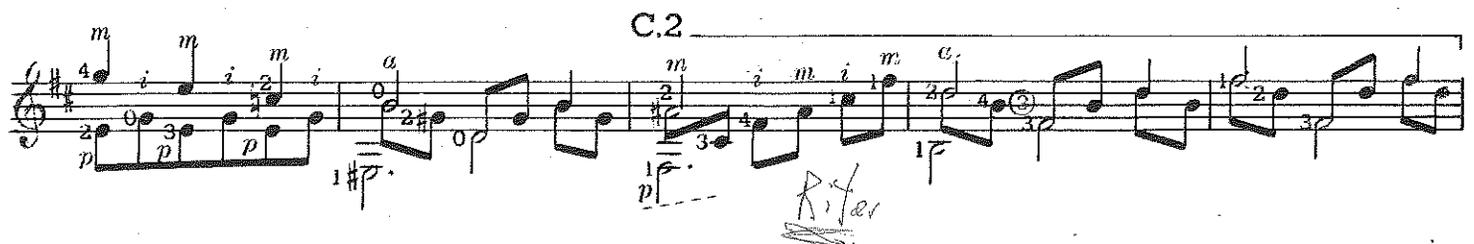
C.2



C.2



C.2



Capítulo III

CUARTO CURSO - RIQUEZA DE LA GUITARRA

Lección N° 1

De los sonidos armónicos

128. - Una de las gracias particulares de la guitarra consiste en los *Sonidos Armónicos*. Estos están clasificados en dos categorías: *armónicos naturales* y *armónicos octavados*; a su vez admiten otra sub clasificación: *simples* y *compuestos*. *Armónicos naturales simples* son los que se ejecutan sobre una sola nota, los *compuestos* son los que se ejecutan sobre dos o más notas. La figura que representa al mango de la guitarra y los puntos negros que ella contiene comprende todos los *armónicos naturales* que se puedan hacer hasta 12 división, desde ésta hasta el puente se hallan otros a distancias proporcionalmente iguales. Debajo de estas figuras están representadas en las pautas las notas de cada armónico natural en las seis cuerdas. Los más usuales de éstos son los que están clasificados como *armónicos Claros* y los cinco más agudos están clasificados como *armónicos oscuros* y muchos de ellos en desuso.

129. - Téngase entendido que en el diapasón *general* resultan los *armónicos* como se escriben en el ejemplo de dicha lámina, pero en el diapasón *particular* de la guitarra suenan una octava superior a la música escrita en llave de Sol.

130. - El $\bar{3}$ y el $\bar{2}$ con una rayita encima denotan que el dedo ha de pisar *armónicamente* la cuerda un poco más adelante de las divisiones 3ª y 2ª; los mismos números con rayita debajo ($\underline{3}$ y $\underline{2}$) indican que se ha de pisar un poco atrás de sus correspondientes divisiones. Para convencerse de que son desafinados aunque bastante claros los armónicos que corresponden a la 7ª menor (triple) de la cuerda al aire, no hay más que cotejar el Sol notado 3 de la cuerda quinta, con el mismo Sol notado 5 de la cuerda tercera que debieran ser unisonos, y se percibirá que aquel sonido es mucho más bajo que éste.

De dos maneras se representan los sonidos *armónicos naturales* en la pauta; 1º, escribiendo las notas que realmente se hacen con los agregados de dos números, uno que indica las divisiones en que están ubicadas las notas que se han de pisar *armónicamente* y los entre paréntesis que indican las cuerdas; 2º, escribiendo la nota que representa la cuerda al aire y un solo número denota la división en que se hace el armónico. En realidad, algunos de estos *armónicos* no coinciden con el sonido a la nota escrita. Sor usaba de los armónicos escritos por este sistema.

	Divisiones	5	4	5	3	4	3	4	5	3	4	5	7	12
		arm.	arm.	arm.	arm.									

1ª Manera

2ª Manera

	Divisiones	5	4	5	3	4	3	4	5	3	4	5	7	12
--	------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

131. - Dejando a 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 a 18 notas siguientes, cuya sonoridad va disminuyendo de lo grave a lo agudo.

Divisiones	12	12	7	12	75	12	49	57	12.3	49	57	12.3	749	5	37	759	3	5
------------	----	----	---	----	----	----	----	----	------	----	----	------	-----	---	----	-----	---	---

Cuerdas	(6)	(5)	(6)	(4)	(56)	(3)	(6)	(54)	(26)	(5)	(43)	(15)	(244)	(3)	(4)	(123)	(3)	(1)
---------	-----	-----	-----	-----	------	-----	-----	------	------	-----	------	------	-------	-----	-----	-------	-----	-----

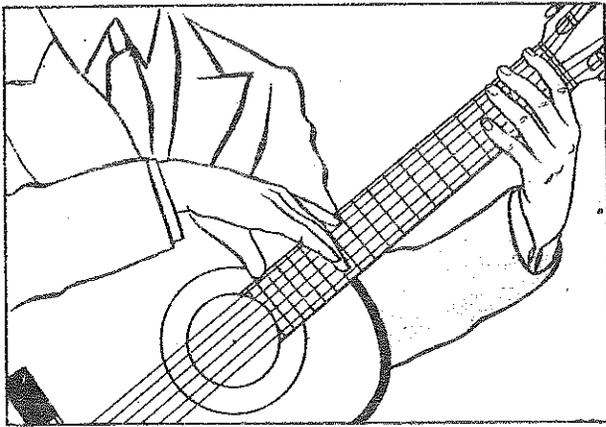


FIGURA N°1

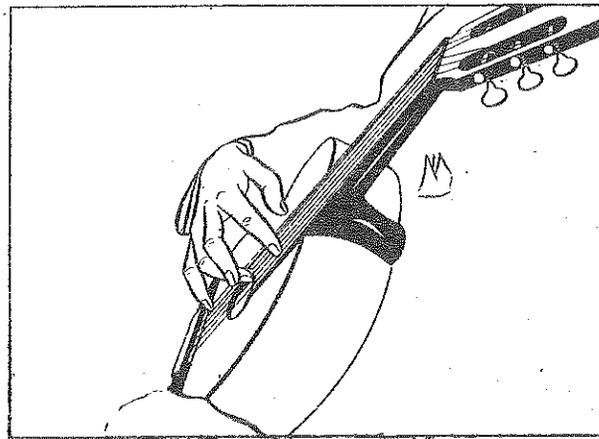


FIGURA N°2

132. En la figura N°1 se ve la disposición de los dedos de la mano derecha para la ejecución de los armónicos naturales y octavados simples. Los dedos *mayor* y *anular* se emplean y pulsán otras cuerdas cuando un canto *armónico* tiene acompañamiento; en el párrafo 134 sigue la misma explicación. En la figura N°2 se ve la diferente distribución de los dedos para la ejecución de los *armónicos octavados simples* y *compuestos*, los que están explicados en el párrafo 136.

Armónicos más usuales

Números de las divisiones
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

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

8^a de la 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

Armónicos claros

Armónicos oscuros

Armónicos en desuso

Armónicos en desuso

RESULTADO DE LOS SONIDOS ARMONICOS

133. - Este fragmento sirve de modelo para ejecutar sus notas, en los *armónicos simples y compuestos*, naturales y octavados. Ejecútese varias veces hasta retenerlo en la memoria para que sirvan de control sus notas en los *sonidos armónicos*.

EJEMPLO

Andante
6ª en Re

Armónicos simples naturales

134. - Los *armónicos simples naturales* pueden ejecutarse de dos maneras distintas: Primera: con la mano derecha sola; para ello se vuelve ésta en la forma que se puede apreciar en la Fig, N° 1, pág. N°90. Se extiende cuanto se puede el dedo índice, casi paralelo a la cuerda, formando con ésta un ángulo de 35 grados más o menos, y se apoya la yema sobre la cuerda y en la división indicada, sin estar en contacto con la cuerda; la vibración de ésta continúa sonando *armónicamente*. Segunda: también se ejecutan estos *armónicos* con las dos manos; un dedo de la mano izquierda pisa *armónicamente* la cuerda y la derecha pulsa las notas; en este caso el que produce mejor sonido armónico en la pulsación es el dedo pulgar.

Práctica

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

Armónicos naturales compuestos

135. - En la ejecución de los *armónicos naturales compuestos* la mano izquierda ha de doblar bien su muñeca de manera que los dedos han de estar bien tendidos, abiertos y paralelos a las divisiones lo más posible; cada uno de los dedos apoya su yema sobre la cuerda y en la división exacta que indican los números. Una vez distribuidos los dedos de la mano izquierda, la derecha pulsa como de costumbre en la misma forma que lo hace en los acordes, y en el acto la mano izquierda se levanta de las cuerdas con el fin de no entorpecer la vibración de los *sonidos armónicos*. Para obtener buena sonoridad en los *armónicos* se han de pulsar las notas cerca del puente.

Práctica

Divisiones 5 5 7 3 5 7 7 7 7 12 7 3 5 7 3 7 12 5 9

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

Armónicos simples octavados

136. - Los *armónicos octavados* son clasificados igual que los naturales en *simples y compuestos*. La amplitud de éstos permite ejecutar toda la escala cromática en *armónicos* y tienen la ventaja de producir sonidos claros y de calidad. Además tienen otra particularidad para su ejecución, los dedos de la mano izquierda pisan las cuerdas del modo acostumbrado y la mano derecha desempeña dos funciones, la de pisar o apoyar *armónicamente* y pulsar al mismo tiempo. El grabado de la pág.90, figura N° 2, muestra la colocación de los dedos *índice y medio* de esta mano. Su colocación e indicaciones es igual a los anteriores *armónicos simples naturales*, con la diferencia que en vez de ser el dedo *pulgar* el que pulsa la nota, lo hace el dedo *anular*. La manera de obtener estos *armónicos* es la siguiente: Las cuerdas tocadas al aire dan su octava *armónica* en la 12 división; si una de las cuerdas se pisa en el primer traste, su octava *armónica* da en la 13 división y si se pisa en el segundo traste su octava *armónica* da en la 14 división y así sucesivamente puede continuarse hasta la tarraja o boca en todas las cuerdas.

Práctica

Divisiones 14 15 14 17 15 14 15 14 15 14 12 19 17 15 14 17 15 12 15 14

Armónicos octavados compuestos

137. – Los armónicos octavados compuestos son los que contienen dos, tres o más notas; véase el ejemplo primero. La ejecución de éstos acordes es la siguiente: Primero, cap. 138, los dedos *índice* y *anular* de la mano derecha no varían en la posición y colocación; permanecen sobre la primera cuerda nota *Mi agudo*, el dedo *mayor* se junta al *anular* y apoya su yema sobre la cuerda inmediata inferior, sea el *Do natural* del medio, quedando estos dos dedos sobre 1ª y 2ª cuerda, el dedo *pulgar* apoya su yema sobre la quinta cuerda sea el *Do grave*. Una vez colocados los dedos de ambas manos, los de la derecha pulsán a un tiempo hacia adentro de la mano sin hacer variar el dedo *índice* en su apoyo para que se oiga con claridad el armónico *Mi agudo*. En los octavados compuestos la nota del canto es la única armónica. Además se hacen tercias en igual forma, prescindiendo del pulgar.

Práctica

Armónicos 8os. *a a a*
m m m
el Canto

138. – El segundo ejemplo muestra a un acorde arpegiado de seis notas. Su ejecución es en armónicos octavados y se hace de la siguiente manera: la colocación de los dedos *índice* y *anular* de la mano derecha es casi igual a la que se emplea en los armónicos simples, con la diferencia de que la mano derecha se ha de doblar un poco hacia afuera y su pulpejo ha de estar más cerca de las cuerdas, el dedo *índice* bien rígido, su apoyo en las cuerdas es casi en la articulación de la última falange. El dedo *anular* dobla su segunda falange y apoya su yema sobre la primera cuerda *Mi agudo*, una vez que estos dos dedos estén en contacto sobre una misma cuerda, corren paralelos, rozando las cuerdas, de lo agudo a lo grave, siguiendo la trayectoria de las notas que pisan la mano izquierda, el recorrido de la mano derecha es semicircular, partiendo de *Mi agudo*, pasa por el *Si* y *Sol #* de la tercera, sigue por el *Mi* y *Si* de la cuarta y quinta cuerda, y vuelve al *Mi grave* de la sexta. El dedo *anular* presiona un poco más al rozar las cuerdas en su recorrido con el fin de aclarar el sonido todo lo posible.

Primer ejemplo

Segundo ejemplo

A. S.

Lección Nº 2

Prolongación del sonido, sostenido por la mano izquierda. Trémolo, o Vibrato.

139. – La mano izquierda puede prolongar el sonido por medio del trémolo. Si después de pisada una cuerda con la fuerza debida, se pulsa, e inmediatamente el dedo que la pisa se mueve de un lado a otro sobre el punto en que él apoya, entonces se prolonga la vibración de la cuerda, y de consiguiente el sonido; pero es necesario mover el dedo al instante que la cuerda ha sido pisada, para aprovechar las primeras vibraciones, que son las más grandes, manteniendo por lo menos el mismo grado de fuerza sobre la cuerda. Estos movimientos no se han de hacer demasiado vivos, ni se han de interesar en ellos el brazo izquierdo, sino sólo la muñeca. Algunos ejecutan el trémolo separando el dedo pulgar del mango; tengo por conveniente no separarlo, para templar mejor la fuerza de la presión.

140. – La buena ejecución del trémolo no depende tanto de la fuerza de presión como del modo de aplicarla. Se ha de apoyar sobre la cuerda la última falange, perpendicularmente y paralela a las divisiones de los trastes, advirtiéndose que el peso de la mano sobre el punto apoyado, correspondido por el pulgar que está detrás, sostiene y prolonga las vibraciones más bien que la excesiva fuerza que se pretenda hacer interesando el brazo.

141. — El trémolo se ejecuta en todas las cuerdas, pero con más efecto en las bordonas. A éstas conviene pulsarlas en tal caso cerca del puente, y al contrario en las cuerdas restantes, más cerca de la boca.

142. — Las notas de mucho valor son las más a propósito para ejecutar el trémolo. En el Largo siguiente las denotaré con esta señal w . Cuando ésta se encuentre encima de un intervalo de 3ª, como en los compases 5º, 6º y 7º, los dedos que forman el intervalo se han de mover simultáneamente para ejecutar el trémolo.

La primera notita del mordente del compás 8º se pulsa al mismo tiempo que la nota Si manteniendo firme el dedo que pisa ésta, para que sirva de apoyo a los demás. El arraste del compás 14 es difícil, porque la primera 3ª Re Fa #, es mayor (dos trastes consecutivos), y la otra 3ª que se liga Si Re, es menor, y los dedos tienen que llegar a ésta más abiertos. Los arrastres del compás 15 son fáciles, porque los hace el dedo primero sólo. En el compás 24, de Do a La hay una 3ª menor bajando. En los compases 25 y 26 el trémolo se hace con los tres dedos.

Largo

Lección N.º 3

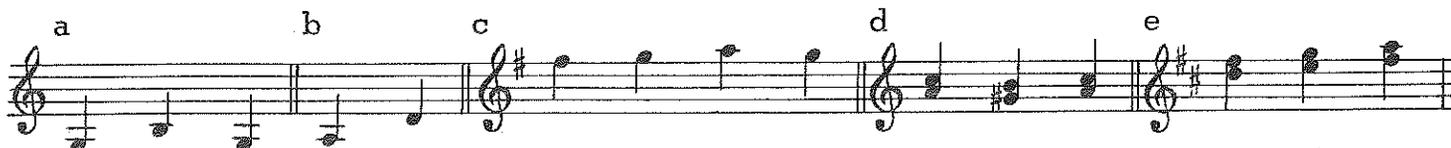
Sonidos producidos por la mano izquierda sola

143. — 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 ésto se han de encorvar los dedos cuanto se pueda, a fin de que la fuerza se concentre en las dos últimas articulaciones. Las cuerdas al aire sonarán tomándolas con la punta de la yema que les corresponda, o bien se hacen estos sonidos en segundos equisones, especialmente si son de figura de poco valor.

Lección N^o 4

Sonidos apagados

144. — 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 a colocar después de haberla pulsado al aire (letra b), ya poniendo sobre la cuerda el mismo dedo de la derecha que la ha pulsado, aún cuando se mantenga sobre la cuerda el dedo de la izquierda (letras c y d), y ya también 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*.



145. — 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 y 8^a, y éste movimiento es más o menos sensible, según el material de que está hecha la cuerda que *resuena*. Regularmente se dejan oír más la 5^a y la 3^a que la octava. *Pítese*, por ejemplo, *Re agudo*, y verá moverse y resonar *La grave*; si se pulsa éste resonarán las 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 melodía conviene poner cuidado en las notas que tiene para pulsarlas con más o menos fuerza, a fin de que no desligan de las demás en volumen.

Lección N^o 5

Semejanza del efecto que produce la reunión del violín, viola y bajo

146. — La diferencia que hay en el grueso de la guitarra proporciona combinar sus sonidos, de manera que se verifique una semejanza del efecto que produce la reunión del violín, viola y bajo o violoncello. La *prima* y en ocasiones la *segunda*, pueden representar el tiple; ésta, la *tercera* y aun la *cuarta* el tenor, y la *quinta*, y mejor la *sexta*, el bajo. El ejemplo siguiente da una idea de esta combinación:

Andante

Lección N^o 6

Diferentes calidades de un mismo sonido en una cuerda

147. — La principal riqueza de la guitarra consiste, a mi parecer, en la diferente calidad de sonido que produce cada cuerda *pulsada* en distinto sitio. En la lección 2^a se determinó el lugar donde los dedos de la mano derecha debían acostumbrarse a pulsar las cuerdas, en razón de que éstas ofrecen allí una resistencia proporcionada a 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 pasaje señalado con la letra *A* en cada porción con *igual fuerza*, y se advertirá dicha diferencia, y también pulsándola a la mitad de cada una de ellas, ésto es, a un dedo de distancia, además de la mayor o menor fuerza que se quiera aplicar en la pulsación.

148. – Tocando con uñas todavía cabe otra variedad, que resulta en las bordonas, aplicando a cada pulsación menos porción de yema y más intención en la uña, para lo cual se ha de doblar un poquito más que de ordinario el dedo que pulsa. (Andante, letra B).

149. – Pulsando con sólo la uña resulta también otra variedad, que es un sonido más o menos duro, según la calidad de ella, el cual puede producir buen efecto en algunos casos combinándolo con los demás.

A

B Andante

Lección N° 7
Campanelas

150. – A veces hace un efecto particular pulsar al aire una o dos cuerdas cuyo sonidos forman parte de un acorde ejecutado a bastante distancia de la cejuela, aunque aquellos sonidos pudieran hacerse en cuerdas pisadas. Algunos les han dado el nombre de campanelas.

C.5

C.7

C.2

151. - 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 a la cuerda más grave de las dos superiores, y se obliga a que pase con *rapidez* por la inmediata después 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 rigidez (Letra A). Lo mismo se puede hacer en los casos en que se deban *pulsar* a un tiempo dos cuerdas consecutivas, v. gr.: *Do Mi* (Letra B).

152. - El dedo índice también puede *pulsar* la prima y la segunda cuando las dos deban sonar a un tiempo, v. gr.: en intervalos de 3ª (Letra C). Si se toca con uñas se ha de sacudir con fuerza la prima, de modo que pase por la segunda, para que éste suene, viniendo él a descansar en la tercera. Tocando con yema no es tan fácil producir este efecto.

Exercise A: A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a sequence of chords on strings 4, 3, 2, and 1. Above the staff, the word 'ceja' is written above the first chord, and 's' is written above the subsequent chords. The first chord is marked with a '4' above it. The piece starts with a dynamic marking of 'p' (piano) and ends with a double bar line.

Exercise B: A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a sequence of chords on strings 4, 3, 2, and 1. Above the staff, 'i m a' is written above the first chord, and 'a m i' is written above the last chord. The piece starts with a dynamic marking of 'p' and ends with a double bar line.

Exercise C: A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a sequence of chords on strings 4, 3, 2, and 1. Above the staff, 'm' is written above the first three chords, and 'i' is written above the last three chords. The piece starts with a dynamic marking of 'p' and ends with a double bar line.

Capitulo IV

Imitaciones

153. - Con más o menos propiedad se presta la guitarra a imitar el efecto de algunos instrumentos.

Lección N° 8

Tambora

154. - La tambora consiste en golpear las cuerdas de un acorde cerca del puente, produciendo un sonido de percusión. Su ejecución se hace de dos maneras: en una de ellas, los dedos de la mano derecha deben estar bien tendidos, en forma que el dedo mayor sobresalga un poco del plano de la palma de la mano y, con el pulpejo del mismo se golpean las cuerdas cerca y paralelamente al puente. En estos movimientos la muñeca, no ha de estar dura, al contrario, se ha de mover con mucha *flexibilidad* a fin de que el peso mismo de la mano y no el brazo produzcan el sonido.

La otra manera es: el dedo pulgar en línea y casi junto al índice se coloca frente a las cuerdas y paralelo al puente, y golpea a ésta con el borde izquierdo, dando en este caso a la mano un movimiento de media vuelta, y, en el acto se levanta a fin de no entorpecer la vibración. Esta es la más práctica.

Exercise C.5 (Tambora): A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a sequence of chords on strings 4, 3, 2, and 1. Above the staff, 'C.5' and 'Tambora' are written. The piece starts with a dynamic marking of 'p' and ends with a double bar line.

Exercise C.7 (Tambora): A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a sequence of chords on strings 4, 3, 2, and 1. Above the staff, 'C.7' and 'Tambora' are written. The piece starts with a dynamic marking of 'p' and ends with a double bar line.

Exercise C.10 (Tambora): A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a sequence of chords on strings 4, 3, 2, and 1. Above the staff, 'C.10' and 'Tambora' are written. The piece starts with a dynamic marking of 'p' and ends with a double bar line.

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

Trompetas

155. - Si en lugar de pisar una cuerda cualquiera cerca de la división anterior, según hemos enseñado, se pisa en medio del traste y enseguida se pulsa, las vibraciones pasan de dicha división, y lejos de salir el sonido claro, la cuerda cerdea, y si aún se retira el dedo cerdea más la cuerda, produciendo un sonido semejante al de la trompeta.

Arpa

156. - 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 a los del arpa, porque las cuerdas están pulsadas como al tercio de su longitud. En este caso cuanto más hacia la tarraja forme la mano izquierda los acordes, tanto más se asemejarán los sonidos a los de aquel instrumento, en especial si se pulsa con la yema de los dedos. Los acordes en arpeggio son los más a propósito para este objeto.

Lección N° 9

C. 9

Arpa

Adagio

C. 9

C. 12

C. 9

C. 7

C. 9

C. 5

a tempo

rit. molto

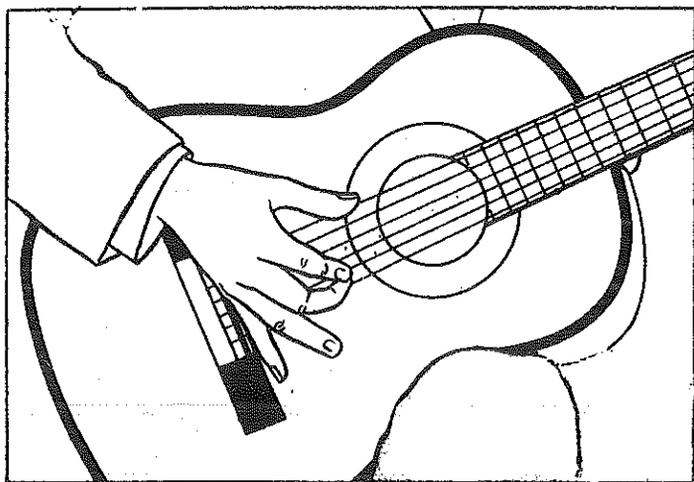
pp

A. S.

Lección N° 10

Pizzicato

157. – Uno de los efectos interesantes en la guitarra, es el sonido en *pizzicato*, bien ejecutado. Las notas tocadas de este modo son de un sonido apagado, sin vibración. La aplicación del *pizzicato* en las notas, se hace de la siguiente manera: se apoya el borde inferior de la mano derecha, en la parte que corresponde al dedo *meñique* o sea el borde cubital inferior, casi paralelo al puente en forma que una parte de ella descansa sobre la cejuela y la otra parte sobre las cuerdas (véase lámina). El dedo meñique apoya la parte inferior de su última falange sobre la tapa, sin hacer presión en ella. En esta posición practíquese pulsando las notas al aire con los dedos pulgar, índice y medio, alternando y en cualquier cuerda. El dedo pulgar debe articular con suavidad su última falange y los dedos *i* y *m* pulsan hacia adentro de la mano y arriba. Como todas las constituciones anatómicas no son iguales, el alumno deberá "tantear" en la colocación de la mano y practicar en la pulsación hasta conseguir un sonido claro, apagado y sin vibración en las notas. Este fragmento, no ofrece ninguna dificultad a la mano izquierda, precisamente para que el discípulo no distraiga su atención y pueda concentrarla en su mano derecha. Primeramente ejecútense todas las notas en natural hasta aprenderlo casi de memoria y después se practica el *pizzicato* en toda la parte.



Allegro moderato

Musical score for guitar, featuring a piece in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems of music, each containing a treble clef staff with notes, rests, and fingerings. The tempo is marked "Allegro moderato".

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *m*), articulation (*i*, *m*), and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). It also features repeat signs and a "C.2" (Coda 2) marking. The piece concludes with the initials "A.S." at the bottom right.

Lección N° 11

Fagot

158. – Fagot, es un instrumento de viento de uso en orquesta. Para ejecutar su imitación en la guitarra, la posición de la mano derecha es casi igual a la del *Pizzicato*, con la diferencia que ésta se coloca más arriba, en la mitad del espacio que hay desde el puente al borde inferior de la boca, y ha de estar menos rígida y un poco más ahuecada. El pulpejo inferior de esta mano se ha de apoyar apenas sobre la cuerda que se pulsa, permitiendo a ésta una pequeña oscilación que permita que *cerdee* la cuerda, como si *trasteara*, durante su vibración. La pulsación en la imitación al *fagot* es exclusivamente del dedo pulgar y el movimiento es de su primera falange.



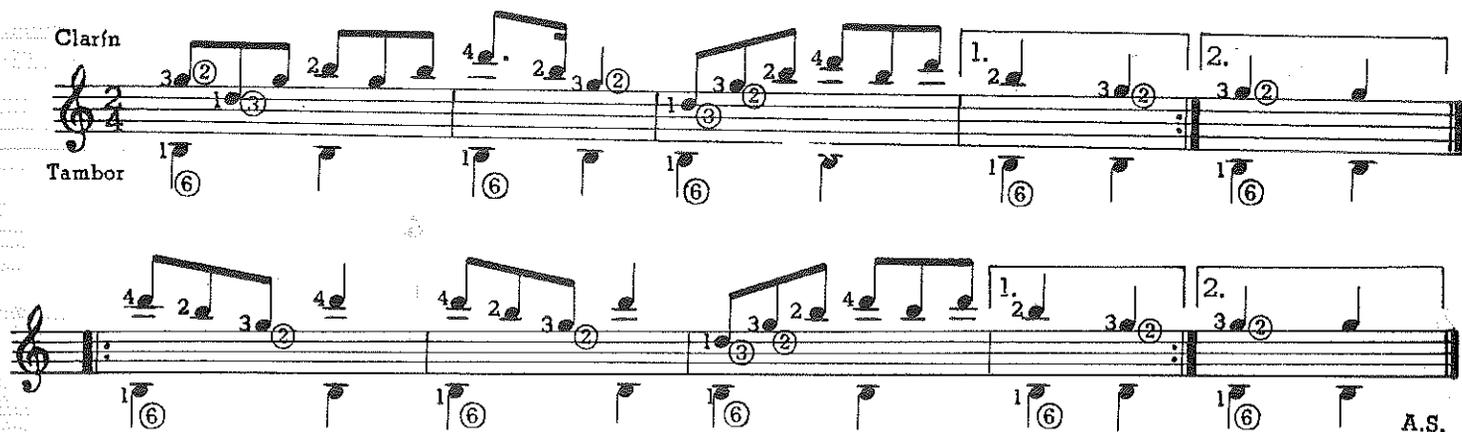
Lección N° 12

Imitación del clarín y tambor a la vez

159. - La ejecución del Clarín y Tambor a la vez, en este instrumento da la impresión de estar cerca de un cuartel; únicamente la guitarra produce esta sensación. En el presente fragmento la parte alta imita al clarín. Las tres bordonas, refundidas en una sola nota que forman el bajo, imitan el tambor. Primeramente comenzaremos con el Canto. Colóquense los dedos de la mano izquierda en las notas Sol, Re y Si del primer compás, manténganse firmes estos dedos. En todas sus partes púlsese cerca del puente, hacia adentro y con fuerza. Practíquese un poco sin aplicar los bajos; y por separado, haremos lo mismo con éstos.

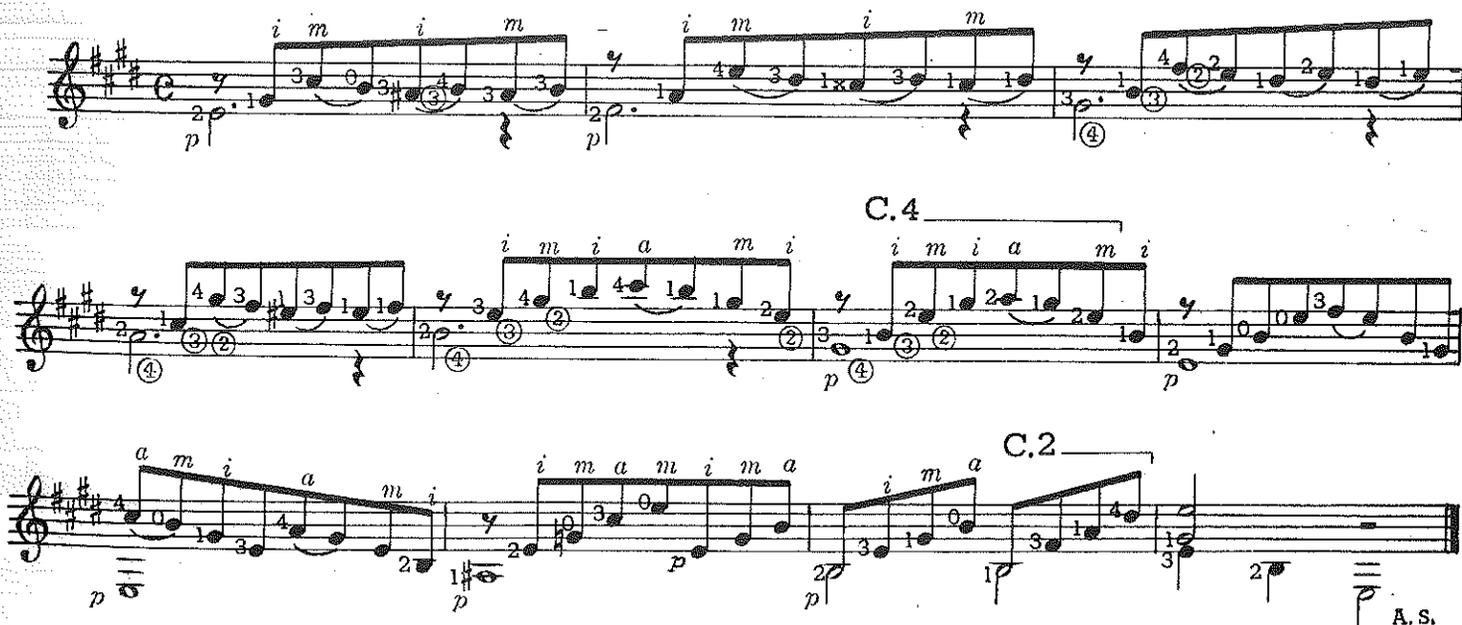
Imitación del tambor: para no hallar resistencia en los bordes, la sexta cuerda se baja un tono a Re, y aún sin éste, tórnese con la yema del dedo índice la Cuarta cuerda y con la del pulgar la Sexta; en esta forma trátase de cruzar las dos cuerdas, la cuarta por debajo y la sexta por arriba, quedando cruzada la quinta y pisadas las tres en el séptimo traste con el primer dedo, y se pulsa únicamente la sexta; el sonido entremezclado por la vibración de las tres bordonas da la sensación de oír un redoble.

Ejecución de las dos partes a un tiempo. El dedo primero que pisa el Re del primer compás, pisa a la vez las tres bordonas, doblando su última falange haciendo una semiceja o barra y en esta forma se ejecuta clarín y tambor a la vez.



EJERCICIO N° 27

160. - Estúdiense despacio manteniendo el valor de los bajos. El segundo dedo que está en la nota Mi del primer compás, corre sin levantarlo de la cuerda al Fa del segundo compás. Hágase lo mismo en los compases 4 y 5. Esto facilita la ejecución. Cuando un dedo corre en una misma cuerda de una nota a otra, procúrese mucha claridad en los ligados. El último de éstos se hace presionando y corriendo el mismo dedo en los cuatro primeros compases.



EJERCICIO Nº 28

161. La colocación de los dedos de la mano izquierda en los acordes es simultáneo y no se levantan hasta que haya concluido todo el valor que representan cada uno de éstos. La mano derecha emplea los dedos *p. i. m. a.*; se colocan simultáneamente cada uno en su cuerda correspondiente y pulsán a un tiempo y con fuerza. Estos mismos *acordes* transforman sus notas en *arpeggios* en distintas *fórmulas*, véanse los ejemplos. La distribución de los dedos de la mano derecha está indicada en cada grupo o fórmula. Acentúese la nota con el signo > que pulsa el dedo *índice*, por ser éste más débil que los demás. A medida que se facilita la ejecución de este ejercicio se ha de acelerar el tiempo. Es de gran provecho su *práctica diaria*.

The musical score consists of six systems of notation on a single staff in treble clef, 4/4 time. Each system begins with a series of chords, indicated by numbers 1-4 above the notes and 1-5 below. The first system contains 8 chords. The second system is marked 'C.3' and contains 10 chords. The third system contains 10 chords, with the first two marked 'i m a' and 'p'. The fourth system is marked 'C.3' and contains 10 chords. The fifth system contains 10 chords. The sixth system is marked 'C.3' and contains 10 chords. Arpeggios are shown as slanted lines with notes, often starting with an accent (>) and a finger number (1-4) above the notes. The score includes repeat signs and a double bar line in the middle of each system.

1ª Fórmula 2ª Fórmula 3ª Fórmula

Práctica diaria

EJERCICIO Nº 29

162. Este ejercicio es difícil para la mano izquierda; no sólo obliga a abrir los dedos sino que ha de acostumbrarse a correrlos y a pisar con seguridad en las divisiones y en las distintas cuerdas. Ha de estudiarse despacio durante un tiempo y todos los días hasta hacerlo con seguridad. Púlsese hacia adentro; apoyándose y con fuerza; cámbiase el dedeo en la pulsación.

TARREGA

EJERCICIO Nº 30

163. El canto de este ejercicio está en los *extremos*, es decir, en la parte alta y en los compases 3 y 4 pasa a la parte baja; de manera que no habrá de interrumpirse la melodía en este *cambio*.

Cantabile

The musical score for Exercise 30 is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a *Cantabile* tempo marking. The first staff contains the initial melody with slurs and accents over notes, and dynamics of *p*. The second staff continues the melody with slurs and accents, and dynamics of *p*. The third staff is divided into two measures, C.2 and C.4, with slurs and accents, and dynamics of *p*. The fourth staff continues the melody with slurs and accents, and dynamics of *p*. The fifth staff continues the melody with slurs and accents, and dynamics of *p*. The sixth staff is divided into two measures, C.7 and C.7, with slurs and accents, and dynamics of *p*. The final measure is marked A.S. (Al Fine).

Práctica de escalas

Grupo Nº 7 (Véase pág. 56)

EJERCICIO Nº 31

164. Se han de oír con claridad todos los bajos. Acentúense las notas que pulsan los dedos *pulgar* y *anular*, en cada grupo. El tercer dedo corre sin levantarse desde el compás 4º hasta el 7º.

The musical score for Exercise 31 is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a *p* dynamic marking. The score includes slurs and accents over notes, and dynamics of *p*. It features several measures with double bar lines and repeat signs, labeled C.2. The final measure is marked A.S. (Al Fine).

EJERCICIO Nº 32

165. Este ejercicio tiene poca variedad, en cambio es de gran utilidad para las dos manos. Practíquese un poco por separado el primer compás; que éste sirva de modelo a sus similares. Hágase lo mismo con el compás 10. En esta forma se facilita mucho su ejecución. Los dedos de la derecha pulsan hacia adentro apoyándose y los de la izquierda han de pisar bien perpendicularmente, de manera que permitan oír con claridad las notas ligadas en cada grupo de los seisillos.

Moderato

EJERCICIO Nº 33

166. El *mordente* sencillo se compone de tres notitas agregadas a una nota y constan de dos ligados bajando y uno subiendo. Su ejecución es igual a las *apoyaturas* dobles, con la diferencia que éstas tienen una notita más. La mano izquierda ha de accionar con más fuerza y destreza. Es conveniente que los compases 9 y 10 se estudien por separado hasta completar su ritmo en el tiempo en todo el ejercicio.

Andante

EJERCICIO Nº 34

Pizzicato

167. El siguiente ejercicio del *Pizzicato* es la obra titulada "Minuetto", original de Tárrega. No fue mi propósito reformar esta obra del gran maestro, sino facilitar su didáctica con el cambio de tono y poder así ejecutarla como ejercicio del *Pizzicato*, cumpliendo y respetando la idea de su autor.

Moderato

6ª en Re

Práctica de escalas

Grupo Nº 8 (Véase pág. 56)

EJERCICIO Nº 35

168. Este ejercicio resulta muy brillante bien tocado. No se emplea fuerza en él; en cambio despierta mucha ligereza en ambas manos. Ha de acentuarse el primer tiempo de cada compás. La pulsación ha de graduarse siguiendo el movimiento de las voces. Únicamente en las partes de las escalas los dedos han de pulsar hacia adentro, apoyándose. Es necesario mucha exactitud en los tiempos.

Allegro

The musical score consists of six staves of guitar notation in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'arm.' (arpeggiato). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some measures are circled or boxed, and there are handwritten annotations like 'C.2' and '2'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Handwritten annotations: $2\ 2\ 1$ above the first measure, and $m\ a\ m$ above the second measure. Fingerings (1-4) are indicated throughout the piece.

EJERCICIO Nº 36

169. Estúdiense despacio durante algún tiempo hasta conseguir que los dedos de la mano izquierda pisen las notas con seguridad en las distintas cuerdas. Los dedos de la derecha pulsan, cambiándose en cada trozo.

Handwritten annotations: $m\ a\ m\ a\ m$ above the first measure, and $m\ i\ m$ above the second measure. Fingerings (1-5) are indicated throughout the piece.

EJERCICIO Nº 37

170. Este ejercicio exige más presión a los dedos de la mano izquierda. Estúdiense despacio marcando un poco más la primera nota del primer y tercer tiempo de cada compás.

Moderato

Handwritten annotations: $m\ a\ m$ above the first measure of the first staff, and $m\ a$ above the second measure. Fingerings (1-6) are indicated throughout the piece.

Dynamic markings: p (piano) and mf (mezzo-forte).

Tempo/Character markings: *Moderato*, *Allegretto*, *Allegretto*, *Allegretto*.

Section markers: C.2, C.3, C.4, C.6, C.2, C.2, C.5, C.10, C.3, C.3, C.2.

Other markings: 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 26., 27., 28., 29., 30., 31., 32., 33., 34., 35., 36., 37., 38., 39., 40., 41., 42., 43., 44., 45., 46., 47., 48., 49., 50., 51., 52., 53., 54., 55., 56., 57., 58., 59., 60., 61., 62., 63., 64., 65., 66., 67., 68., 69., 70., 71., 72., 73., 74., 75., 76., 77., 78., 79., 80., 81., 82., 83., 84., 85., 86., 87., 88., 89., 90., 91., 92., 93., 94., 95., 96., 97., 98., 99., 100.

EJERCICIO Nº 38

171. – Ejercicio sobre la escala de Mi Mayor. Acentúese la primera nota de cada grupo y un poco más el primer tiempo de cada compás.

The musical score for Exercise 38 consists of five staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff shows a sequence of eighth-note groups. The second staff features triplets of eighth notes. The third staff continues with eighth-note patterns. The fourth staff includes more complex rhythmic figures with fingerings. The fifth staff concludes with a final measure marked 'arm. 19' and 'C.2', indicating a change in technique or a specific fingering.

EJERCICIO Nº 39

Práctica de trino

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

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

El ejemplo 1º de esta lección se estudiará descansando en cada división.

El trino de la división 5ª de dicho ejemplo es el más difícil, porque se ejecuta con los dedos 2º y 3º.

174. – Se puede hacer el trino sobre la nota más alta de las dos que forman el intervalo de 3ª y el de 6ª (ejemplo 2º). En este caso se mantendrá firme el dedo que hace la nota más baja del intervalo (ejemplo 2º).

175. – Para ejecutar bien el grupo 2º de este ejemplo, se mantendrá firme el dedo pulgar de la izquierda contra el mango, para que éste no se vaya hacia atrás mientras cae el dedo 2º en fa #.

176. – También se ejecuta el trino batiendo una o dos voces de un acorde (ejemplo 3º). En ambos casos, la ceja que se forma ha de estar bien asegurada.

EJEMPLO 1º

1ª 2ª 3ª 4ª 5ª

2 y 3 1 y 3 1 4 2

Sensible de Sol may. 2ª nota de Mi may. Sensible de La may. 4ª nota de Re may. 2ª nota de Fa men.

EFECTO

EJEMPLO 2º

En terceras

Grupo 1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º

1 3 2 4 2 3 0 1 1 4 2

EFECTO

En sextas

Grupo 8º 9º 10º 11º 12º 13º 14º

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

EFECTO

EJEMPLO 3º

Caja

Grupo 1º 2º 3º 4º 5º 6º 7º

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

EFECTO

QUINTO CURSO

EXERCICIO Nº 40

177. Andante tomado de un estudio de Ravina. La palabra *andante* significa un tiempo lento y *espressivo* por naturaleza. A esta altura el alumno ha de demostrar su personalidad y sentido musical en la expresión. Por ésto es que he creído conveniente colocar este estudio en el que el discípulo habrá de poner toda su capacidad en el *sentimiento* y *delicadeza* en la ejecución. Léase el Capítulo: Prolongación del sonido, página Nº 92.

Andante molto espressivo

6ª en Re

C.7 C.2

C.2 C.7 C.2

C.2 C.2

C.6 C.2

C.2 C.1

a m i m 2 a m i m 2

al ♩ hasta el ♩
y sigue aquí

dim. ----- *poco* ----- *a poco* ----- *p* ----- *pp* ----- *ppp*

RAVINA
A.S.

Escala cromática en octava

Después de ejecutarse esta escala, repítase invirtiéndose primero la nota *aguda* y después la *grave*, y también se hace las dos notas juntas a la vez. La mano izquierda no se ha de mover de su sitio, el movimiento de los dedos es exclusivamente de *salange*.

Práctica de escalas

Grupo N° 9 (Véase pág. 57)

EJERCICIO N° 41

Mordente doble

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

Debiéndose ligar todas las notitas del *mordente*, es claro que el *Mi*, notita de los compases 3º y 11º se hará en la cuerda segunda. El *Re grave* de los compases 22 y 23 se pulsa con la primera notita del *mordente*.

EJERCICIO N° 42

179. Obsérvese mucha igualdad en la distancia de una nota a otra, acentuando el primer y tercer tiempo de cada compás. Los bajos deben oírse en todo su valor.

Allegro moderato

This page of musical notation consists of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several rests throughout the piece. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) at the bottom right. A 'C2' marking is present above the fourth staff. The page number '113' is located in the top right corner.

III PARTE

Capítulo I

Noventa Ejercicios para la mano izquierda

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

EJERCICIO Nº 1

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

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

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

Orden de las notas en la escala

1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

La misma escrita una 8ª baja

Notas 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

Esta escala bajando

Notas de la escala

8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

La misma escrita una 8ª baja

Notas 8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

EJERCICIO Nº 2

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

Nº 1

Subiendo

1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

Bajando

8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

Nº 2

Subiendo

1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

Bajando

8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

EJERCICIO Nº 3

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

Subiendo

Notas de la escala

Otro dedeo menos usado. 3 1 3 4 1 1 3 4

1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª

Bajando

8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

4 3 1 1 4 3 1 3

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

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

EJEMPLO

Escalas en una cuerda

N° 1

N° 2

id. -----

N° 3

id. -----

185. — Este mismo orden guardan los dedos de la derecha cuando la escala se hace en dos o tres cuerdas.

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

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

187. — El conocimiento de los intervalos que hay entre las notas de la escala y el modo de formar el tono entre dos cuerdas inmediatas, como acabamos de ver, conduce a poder ejecutar escalas en todas las cuerdas y en todos los tonos. Para ello conviene saber, que entre las cuerdas *sexta* y *quinta*, *quinta* y *cuarta*, y *cuarta* y *tercera*, se forma el tono de la misma manera que entre la *segunda* y *prima*, esto es, dejando dos trastes en hueco.

188. — Luego que se ha ejecutado el *Re* de la escala de *Do*, del ejemplo que sigue, se levanta el 4º dedo, para que al sonar el *Mi* en la cuerda inferior se hayan acabado las vibraciones de *Re*, que forma con el *Mi* un intervalo de 2ª disonancia en general desagradable al oído. Igual cuidado se ha de tener con *Sol* y con *Si* de la misma escala. Esta es una regla general aplicable a toda escala subiendo o bajando. Véase intervalos y su práctica página N° 200.

EJEMPLO

Escala ----- de ----- Do

En dos cuerdas

En tres cuerdas

Escala ----- de ----- Sol

EJERCICIO Nº 4

Escala de dos octavas, ejecutada en las seis cuerdas

189. - Para la ejecución de esta escala se ha de tener presente la manera que hemos aprendido de hacer el tono en una y en dos cuerdas (187).

Sol \sharp es la 7ª mayor de la tónica La; de ella a La hay un semitono, que se ejecuta como se ve en el ejemplo que sigue, esto es, dejando tres trastes en hueco.

Secc. 1ª Secc. 2ª Secc. 3ª

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

otón.

Con el mismo orden de dedos se puede ejecutar esta escala sobre tantas tónicas cuantos son los semitonos (o trastes) que hay subiendo desde La, a saber, La \sharp , Si, Do, Do \sharp , etc.

EJERCICIO Nº 5

En las cuerdas segunda y prima

Nº 1

Secc. 1ª Secc. 2ª Secc. 3ª

i i m i m i i i i i

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

EJEMPLO

Nº 2

191. - Los números 3 y 4 contienen el mismo ejercicio en otros tonos, esto es, cambiando de tónica.

EJEMPLO

Subiendo la tónica un semitono.

De Re (Nº 2) a Mi \flat (Nº 3)

Subiendo la tónica un tono.

De Re (Nº 2) a Mi (Nº 4)

Nº 3

Secc. 1ª Secc. 2ª Secc. 3ª

i i m i i i i

Nº 4

Secc. 1ª Secc. 2ª Secc. 3ª

i i m i i i i

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

Capítulo II

EJERCICIO Nº 6

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

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

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

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

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

Otro dedeo 2 4 2 4 2 3 2 4 2 4 2 4 2 3 2 4 2 4 2 3 2 4 2 4 2 4 2 3 2 4 2 4 2

EJERCICIO Nº 7

194. – El ejercicio 7º se puede tocar haciendo los ligados de una manera particular, esto es, cambiando los dedos. El dedo 1º al retirarse, se desliza con fuerza por la cuerda, hasta que llega el dedo 2º. Esta clase de ligado es más suave al oído que el del ejemplo anterior. También se hace con el otro dedeo pulsando igual que el anterior.

Otro dedeo 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1

EJERCICIO Nº 8

195. – Este ejercicio es el mismo que el 7º con la diferencia de que se carga el acento sobre la 2ª nota de cada grupo: a este fin se hará el ligado con fuerza sin interesar el brazo, teniendo siempre apretado contra la cuerda el dedo que pisa la 2ª nota, y no se acelerará el valor de la 1ª

Otro dedeo 2 4 4 3 4 4 4 3 4 2 2 3 4 4 4 3 4 4

EJERCICIO Nº 9

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

Otro dedeo 2 4 4 3 4 4 4 3 4 2 4 3 4 4 4 3 4 4

EJERCICIO Nº 10

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

Otro dedeo 2 4 4 3 4 4 4 3 4 2 4 2 3 4 4 4 3 4 4

EJERCICIO Nº 11

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

Otro dedeo 0 2 2 4 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 1

EJERCICIO Nº 12

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

Otro dedeo 0 2 2 4 2 ----- 0 2 2 4 2 2 ----- 0 2 2 2 2 -----

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

EJERCICIO Nº 13

200. Este ejercicio se compone de los ligados, uno bajando y otro subiendo, y solamente se pulsa la 1ª nota: las tres se han de oír con igual claridad.

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

Otro dedeo 1 4 4 2 3 3 4 4 3 3 4 4 3 3 4 4 1

EJERCICIO Nº 14

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

Otro dedeo 2 4 4 3 4 4 3 4 4 4 4 2

EJERCICIO Nº 15

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

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

EJERCICIO Nº 16

203: El mismo ejercicio, pero haciendo con *igualdad* las tres notas.

Otro 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

EJERCICIO Nº 17

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

Otro 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

EJERCICIO Nº 18

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

3 2 1 3 2 1

EJERCICIO Nº 19

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

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

Notas de la escala 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª

Nº 1 3 2 1 Nº 2 3 2 1

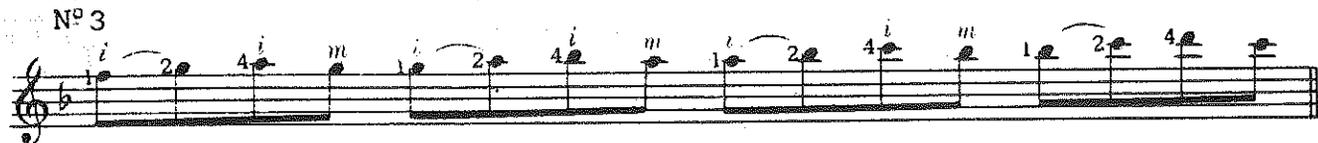
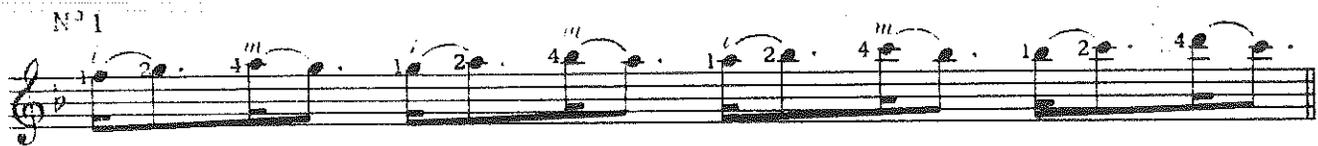
EJERCICIO Nº 20

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



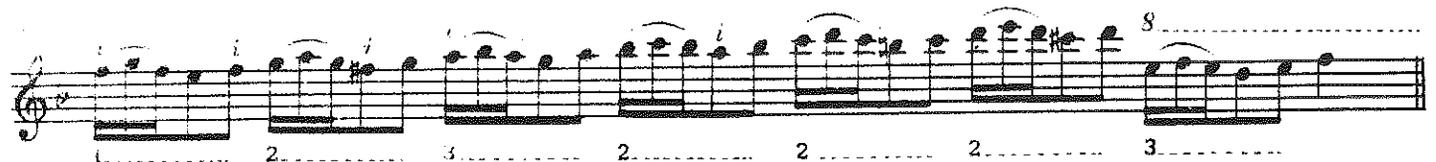
EJERCICIO Nº 21

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



EJERCICIO Nº 22

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



EJERCICIO Nº 23

210. Las dos notitas se ejecutan con mucha brevedad. En el Nº 2 hay que detenerse en la 1ª nota y ejecutar con prontitud las fusas.

Musical notation for Exercise 23. It consists of two staves, Nº 1 and Nº 2. Both staves are in G major (one flat) and 4/4 time. Staff 1 has two measures of music. The first measure contains notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 'i', 'm', 'i'. The second measure contains notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 'i', 'm', 'i'. Staff 2 has two measures of music. The first measure contains notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 'i', 'm'. The second measure contains notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 'i', 'm'.

EJERCICIO Nº 24

211. Se pondrá especial cuidado en el dodeo de la mano derecha.

Musical notation for Exercise 24. It consists of two staves, Nº 1 and Nº 2. Both staves are in G major (one flat) and 4/4 time. Staff 1 has two measures of music. The first measure contains notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 'i', 'm'. The second measure contains notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 'i', 'm'. Staff 2 has two measures of music. The first measure contains notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 'i', 'm'. The second measure contains notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 'i', 'm'.

EJERCICIO Nº 25

Musical notation for Exercise 25. It consists of two staves, Nº 1 and Nº 2. Both staves are in G major (one flat) and 4/4 time. Staff 1 has two measures of music. The first measure contains notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 'i', 'm'. The second measure contains notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 'i', 'm'. Staff 2 has two measures of music. The first measure contains notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 'i', 'm'. The second measure contains notes C5, B4, A4, G4, with fingerings 'i', 'm'.

EJERCICIO N° 26

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

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

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

EJERCICIO N° 27

212. Estos grupos son ligados bajando; por lo tanto se ha de procurar colocar a un tiempo los dos dedos.

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

EJERCICIO N° 28

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

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

Notas de la escala 1ª 2ª 3ª 4ª

EJERCICIO N° 29

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

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

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

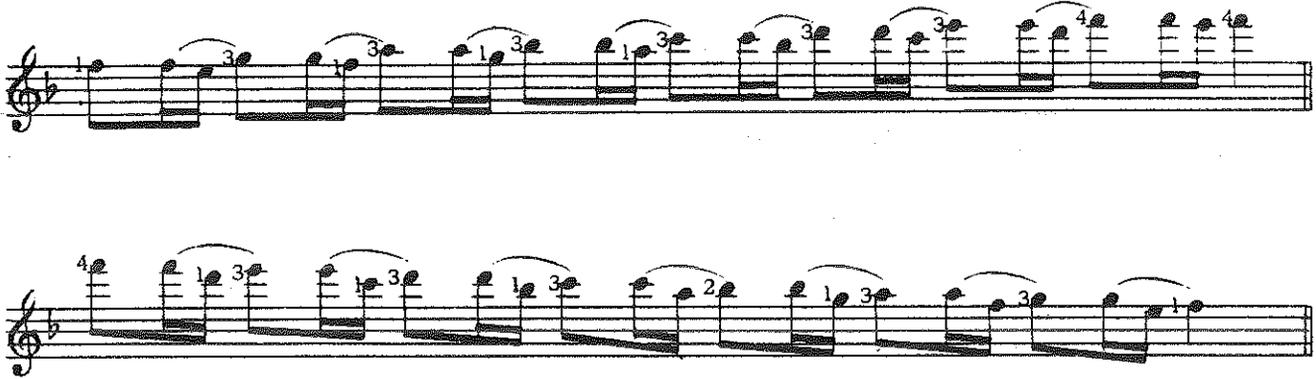
2a. numeración 1 0 0 3 3 1 1 3 3 1 1 2 2 1 1 3 3 1 1 3 3 1 1 3 3 1 1 2 2 1 1 3 1

A

2a. numeración 3 1 1 2 2 1 1 3 3 1 1 3 3 1 1 2

EJERCICIO Nº 30

215. Mientras se ejecuta el ligado subiendo con el dedo 3º, se mantendrán los demás separados unos de otros.



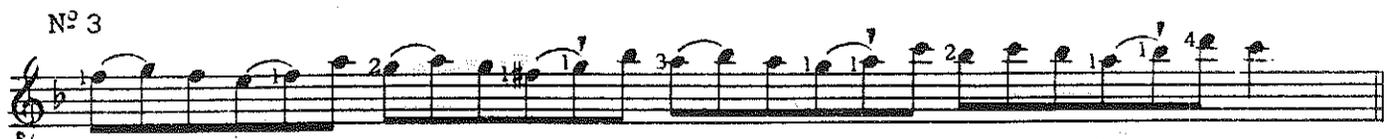
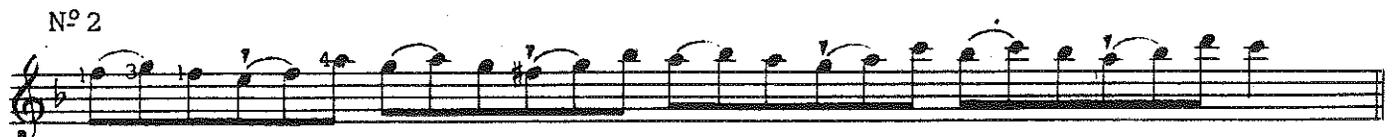
EJERCICIO Nº 31

216. Se mantendrán constantemente abiertos los dedos de la izquierda. En el Nº 2 el dedo 1º se desliza para ligar la 3ª nota.



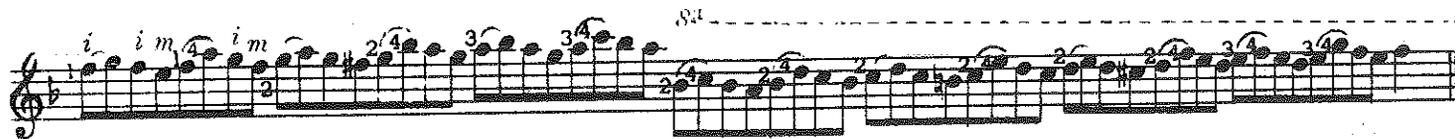
EJERCICIO Nº 32

217. En el Nº 1 se acentuará la 1ª y 4ª notas de cada grupo: en el Nº 2 solamente la 4ª, y en el Nº 3 la 5ª, deslizando con fuerza el dedo 1º que hace las dos notas del 2º ligado.



EJERCICIO Nº 33

218. El 2º ligado de cada grupo se ejecuta saltando desde donde está la 1ª nota del ligado hasta la 2ª que ejecuta el 4º dedo. También se puede ejecutar corriendo o deslizando un poco por la cuerda el dedo de la 1ª nota. Son dos efectos diferentes.



EJERCICIO Nº 34

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



EJERCICIO Nº 35

En la prima



EJERCICIO Nº 36

En la prima



EJERCICIO Nº 37

En la prima



EJERCICIO Nº 38

220. En este ejercicio los ligados bajando se ejecutan de un modo diferente que hasta aquí. El dedo 1º principia el ligado A, y le concluye el dedo 3º. Al retirarse el dedo 1º se desliza por la cuerda hasta el momento de colocarse el dedo 3º. De la misma manera se ejecutan los ligados B, C, D, I, O.

Musical notation for Exercise 38. It consists of two parts, Nº 1 and Nº 2, on a single staff. Part Nº 1 is marked '8ª' and contains six groups of notes labeled A, B, C, D, I, and O. Each group starts with a slur and includes fingerings (i, m, i, m, i) and specific finger numbers (1, 2, 3, 4). Part Nº 2 is also marked '8ª' and contains a similar sequence of notes with fingerings and finger numbers.

EJERCICIO Nº 39

En el Nº 1 se colocan a un tiempo los tres dedos; se pulsa la 1ª nota y se ligan todas las demás con prontitud, pero con igualdad, para que se oigan bien las dos primeras. En el Nº 2 no se pulsa más que la 1ª nota. Estos grupos se pueden representar con notitas (Letras AB).

Musical notation for Exercise 39. It consists of two parts, Nº 1 and Nº 2, on a single staff. Part Nº 1 shows groups of notes with slurs and fingerings (i, m, i, m, i). Part Nº 2 shows groups of notes with slurs and fingerings (i, m, i, m, i). There are also some numerical fingerings (4, 3, 2) and letters A and B indicating specific groups.

EJERCICIO Nº 40

Ejercicios en dos cuerdas

Musical notation for Exercise 40, a single staff with fingerings (i, m, i, m, i) and slurs. It includes numerical fingerings (1, 2, 3, 4) and circled numbers (2, 3, 4) indicating specific notes or groups.

EJERCICIO Nº 41

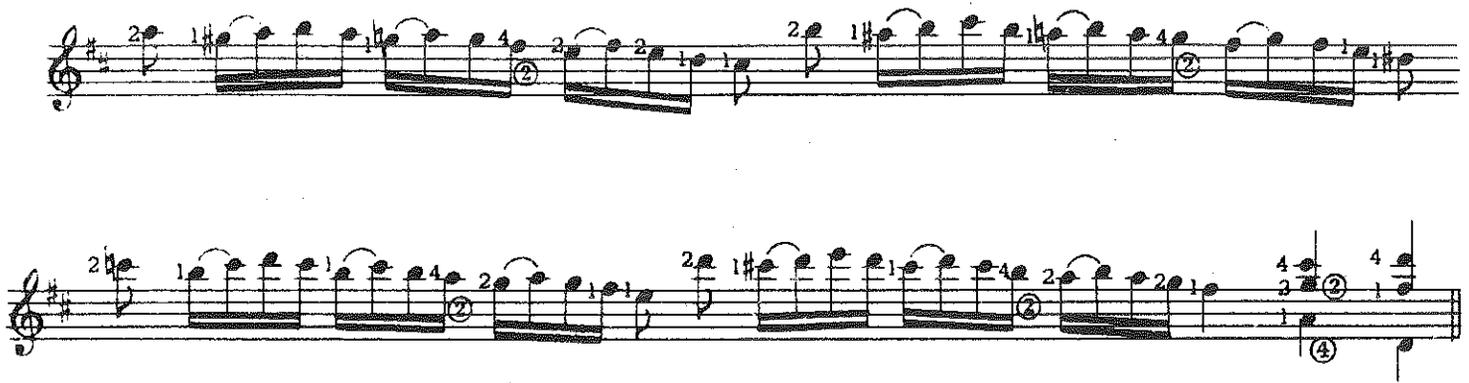
Musical notation for Exercise 41, a single staff with fingerings (i, m, i, m, i) and slurs. It includes numerical fingerings (1, 2, 3, 4) and circled numbers (2, 3, 4) indicating specific notes or groups.

EJERCICIO Nº 42

221. Se pondrá especial cuidado en el orden de los dedos. Se acentuará la primera nota de cada grupo; al repetir el ejercicio, se acentuará la 3ª.

Musical notation for Exercise 42, a single staff with fingerings (2, 4, 2, 4) and slurs. It includes numerical fingerings (1, 2, 3, 4) and circled numbers (2, 3, 4) indicating specific notes or groups.

EJERCICIO Nº 43



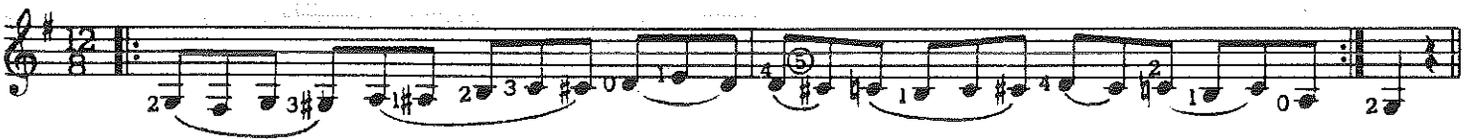
EJERCICIO Nº 44

Ejercicios cromáticos

222. Este ejercicio y el siguiente se pulsarán con el dedo pulgar.



EJERCICIO Nº 45



EJERCICIO Nº 46



EJERCICIO Nº 47



EJERCICIO Nº 48

EJERCICIOS DE TERCERAS

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

224. La mayor parte de estos ejercicios en 3as. se pueden ejecutar en las demás cuerdas con el mismo dedeo, excepto en las cuerdas tercera y segunda.

Especie de 3as. may. men. men. may. may. men. men. may. may. men. men. may. may. men. men. may.

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

EJERCICIO Nº 49

225. Las 3as. mayores y menores no se ligan bien si no se pisan con los mismos dedos.

EJERCICIO Nº 50

226. Escala en 3as. ejecutadas en las cuerdas tercera y segunda con un dedeo propio para poderlas ligar (Nº1). El Nº 2 semejante al ejercicio 49.

Nº 1

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

Nº 2

EJERCICIO Nº 51

227. Se pulsa la primera 3ª de cada ligado. También se puede continuar este ejemplo bajando, pero con el cuidado de hacer la 1ª figura de cada grupo con las notas propias de la escala, como se ha hecho subiendo. Todas las 3as. de cada grupo son mayores o menores, en este ejercicio y en el 52, 53 y 54.

Terceras may. men. men. may. may. men. men. may. men. men.
Grupo 1º 2º 3º 4º 5º

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

EJERCICIO Nº 52

228. Para que salgan bien los ligados bajando de este ejercicio se han de arrastrar los dos dedos hacia la cejuela con igual fuerza, y con un movimiento paralelo al plano de las cuerdas, moviendo solamente la mano, no el brazo. Se ha de pisar muy cerca de la división anterior la primera 3ª de las dos ligadas, con el fin de que resulte el sonido claro, y sus vibraciones sirvan para hacer sonar la otra 3ª.

Terceras may. men. men. may. may. men. men. may. men. men.

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

EJERCICIO Nº 53

229. Cada grupo es un ligado de tres 3as. mayores o menores, a un semitono de distancia una de otra. Se cuidará de que ambos dedos corran las mismas distancias, y que se coloquen bien, esto es, cerca de la división anterior. No se moverá el brazo; la mano apoyará su movimiento en la muñeca.

Terceras may. men. men. may. may. 8ª men. men. may.

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

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

7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

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

Terceras may. men. men. may. may. men. men. may.

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

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

8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

EJERCICIO Nº 54

En este ejercicio y en los cuatro siguientes se ligan 3as. mayores y menores

Terceras may men. men. may. men. may. men. men.

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

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

8ª 7ª 6ª 5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

EJERCICIO Nº 55

Reunión de los ejercicios 52 y 53.

Terceras *may.* *men. men.* *men. men.* *may. may.* *may.*

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

EJERCICIO Nº 56

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

EJERCICIO Nº 57

230. En los grupos 1º, 4º y 5º el dedo 3º prepara el grupo 2º por medio del semitono *Re#* ligado. En el grupo 3º el dedo 1º es quien prepara el grupo siguiente. La misma señal sirve para indicar el ligado de varias notas seguidas, y el de dos o más 3as.

Grupo 1º 2º 3º 4º 5º

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

EJERCICIO Nº 58

Reunión de los ejercicios 49, 52 y 57.

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

EJERCICIO Nº 59

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

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

EJERCICIO Nº 60

232. Sobre cada nota de la escala se hace una 3ª con un tresillo ligado; después se baja esta 3ª un *semitono*, y en seguida se sube este mismo *semitono*. Al ejecutar la 3ª sobre la 2ª nota (compás 2) se pondrá especial cuidado en los dedos con que se hace *ella y la que sigue*. Igual observación se hará al ejecutar las 3as. sobre la 3ª, 6ª y 7ª nota de la escala.

Comp. 1º 2º

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

EJERCICIO Nº 61

Ejercicios de terceras en todas las cuerdas

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

SOL MODO MAYOR

DO MODO MAYOR

EJERCICIO Nº 62

LA MAYOR



EJERCICIO Nº 63

FA MAYOR



EJERCICIO Nº 64

SOL MODO MENOR



EJERCICIO Nº 65

Las 3as. ligadas se ejecutan en unas mismas cuerdas.

RE MAYOR



EJERCICIOS EN SEXTAS

233. Si colocamos en su 8ª baja la nota más alta del intervalo de 3º de la escala del ejercicio 48, y dejamos la otra quieta, resulta otra escala en intervalos de sextas, propia del mismo tono. En este caso la nota de la 1ª escala sobre la cual se funda la 6ª es la más alta. Este cambio se llama *inversión* del primer intervalo (sección 3ª, 304). Si la 3ª es mayor, la 6ª que proviene de la inversión, es menor; si la 3ª es menor, la 6ª de la *inversión* es mayor, de donde resulta que los intervalos de la escala en sextas son inversión de los intervalos de la escala en terceras.

EJEMPLO

EJERCICIO Nº 66

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

EJEMPLO 1º

Sextas en las cuerdas tercera y prima

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

EJEMPLO 2º

Sextas en las cuerdas cuarta y segunda

EJERCICIO Nº 67

Sextas en las cuerdas quinta y tercera

Del mismo modo que se ve en el ejercicio 67, se ejecutan las 6as. en las cuerdas sexta y cuarta.

EJERCICIO N° 68

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

Notas de la escala 1ª

----- 2ª ----- 3ª ----- 4ª ----- 4ª 3ª ----- 3ª 2ª ----- 1ª -----

EJERCICIO N° 69

Sextas en las cuerdas *quinta* y *tercera*

En las cuerdas *cuarta* y *sexta* se ejecutan estos intervallos con el mismo dedeo que en la *quinta* y *tercera* del ejercicio 69.

Notas de la escala 1ª 3ª 2ª

----- 2ª 4ª 3ª ----- 3ª 5ª 4ª ----- 4ª 6ª 5ª ----- 4ª 3ª 3ª 2ª 1ª -----

EJERCICIO N° 70

Ejercicios en octavas

235. Al ejecutar las *octavas*, el dedo *índice* pisa la nota grave del intervalo (Nos. 1 y 4), o la nota aguda (Nos. 2 y 3).

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

N° 1 N° 2 N° 3 N° 4

EJERCICIO N° 71

236. De dos maneras se pueden hacer las *octavas* produciendo distintos efectos: 1º. Colocados los dos dedos en la 1ª *octava* del ejemplo siguiente, no se levantan de las cuerdas hasta el compás 5º, antes bien, pasan de un traste a otro *deslizándose*. 2º. Estudiado este ejercicio de la manera 1ª, se estudiará levantando los dos dedos al pasar de un traste a otro. Este modo es algo más difícil que el anterior: en este caso, ambos dedos se mantendrán *constantemente abiertos*, y han de ir estrechando la distancia que hay entre ellos al *subir* las *octavas*, así como deben ir ensanchándola a medida que aquéllas van bajando. Al bajar las *octavas* desde el compás 6º, se cuidará de mantener *queto* el dedo 1º que hace la nota grave. Es más difícil bajarlas que subirlas, como sucede en todo pasaje.

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

EJERCICIO Nº 72

237. Este ejercicio es sumamente importante.

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

EJERCICIO Nº 73

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

EJERCICIO Nº 74

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

EJERCICIOS EN DECIMAS

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

Especie de
décima may. men. men. may. may. men. men. may. men. men. may. may. men. men. may.

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

EJERCICIO Nº 75

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

Ejercicios que se deben practicar todos los días

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

Para ejecutar cada dos 3as. sólo se ha de mover la mano izquierda, no el antebrazo, apoyando aquélla sus movimientos en la muñeca.

EJERCICIO Nº 76

Nº 1

Nº 2

Nº 3

EJERCICIO Nº 77

Nº 1

Nº 2

Nº 3

EJERCICIO Nº 78

Nº 1

Nº 2 Nº 3

EJERCICIO Nº 79

Ejercicios en los trastes que se hallan fuera del mango

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

1º El dedo *pulgar* de la mano izquierda ha de estar continuamente haciendo fuerza contra la base del mango, como que él ha de servir de apoyo para el tino y seguridad de los dedos que pisan aún en las notas más altas del Nº 3 de este ejercicio, y tanto mayor debe ser dicha fuerza cuanto más se adelanten los dedos hacia la tarraja.

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

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

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

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

Nº 1

Nº 2

Nº 3

EJERCICIO Nº 80

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

Escribiré todas las notas una 8ª baja de cómo deben ejecutarse.

Nº 1 Nº 2 Nº 3

EJERCICIO Nº 81

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

Musical score for Exercise 81, featuring three numbered sections (Nº 1, Nº 2, Nº 3) and two groups (GRUPO 2º, 3º). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The first section (Nº 1) contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 3, 4, 3, 4, 4. The second section (Nº 2) contains a sequence of eighth notes with fingerings 3, 4, 3, 4. The third section (Nº 3) contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 3, 4, 3, 4. The two groups (GRUPO 2º and 3º) contain sequences of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 4. Dashed lines indicate the starting notes for each section: 8ª for Nº 1, 8ª for Nº 2, and 8ª for Nº 3.

EJERCICIO Nº 82

Obsérvese exactamente la indicación del ejercicio 80.

Musical score for Exercise 82, featuring three numbered sections (Nº 1, Nº 2, Nº 3). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The first section (Nº 1) contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 2, 1, 1. The second section (Nº 2) contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 2, 2, 2. The third section (Nº 3) contains a sequence of eighth notes with fingerings 2, 2, 2, 2. Dashed lines indicate the starting notes for each section: 8ª for Nº 1, 8ª for Nº 2, and 8ª for Nº 3.

EJERCICIO Nº 83

Musical score for Exercise 83, featuring two numbered sections (Nº 1, Nº 2). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The first section (Nº 1) contains a sequence of eighth notes with fingerings 3, 4, 3, 4. The second section (Nº 2) contains a sequence of eighth notes with fingerings 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4. Dashed lines indicate the starting notes for each section: 8ª for Nº 1 and 8ª for Nº 2.

EJERCICIO Nº 84

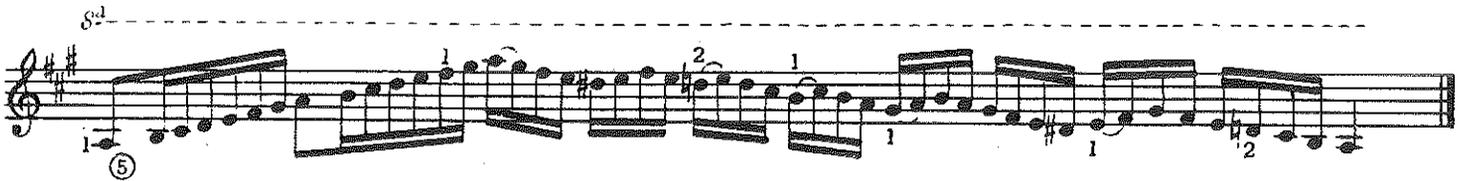
Musical score for Exercise 84, featuring two numbered sections (Nº 1, Nº 2). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The first section (Nº 1) contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1. The second section (Nº 2) contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1. Dashed lines indicate the starting notes for each section: 8ª for Nº 1 and 8ª for Nº 2.

EJERCICIO Nº 85

Musical score for Exercise 85, featuring two numbered sections (Nº 1, Nº 2). The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'p' (piano). The first section (Nº 1) contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 4. The second section (Nº 2) contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 4, 1, 4. Dashed lines indicate the starting notes for each section: 8ª for Nº 1 and 8ª for Nº 2.



EJERCICIO Nº 86



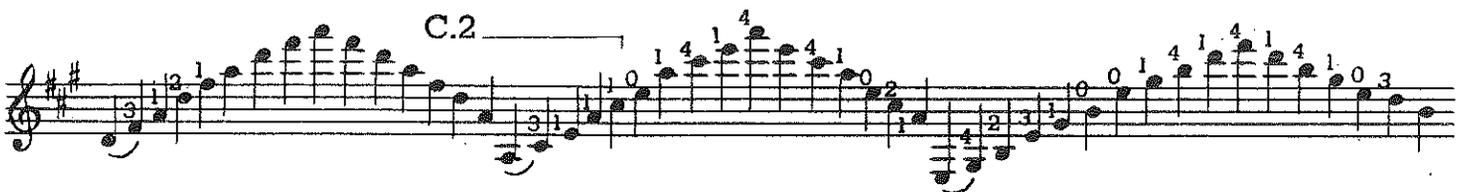
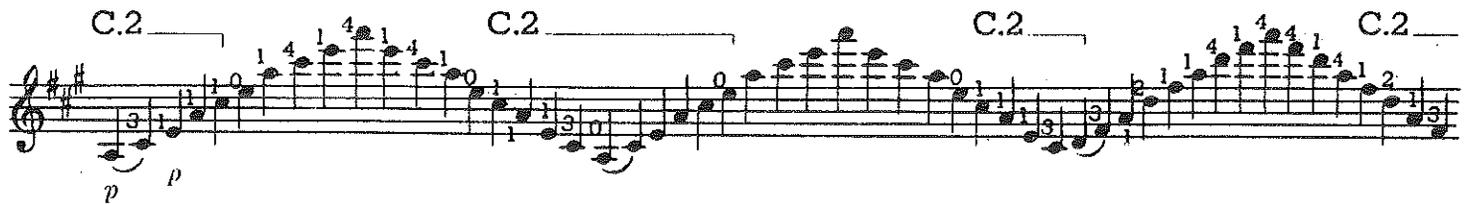
EJERCICIO Nº 87

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

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

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

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



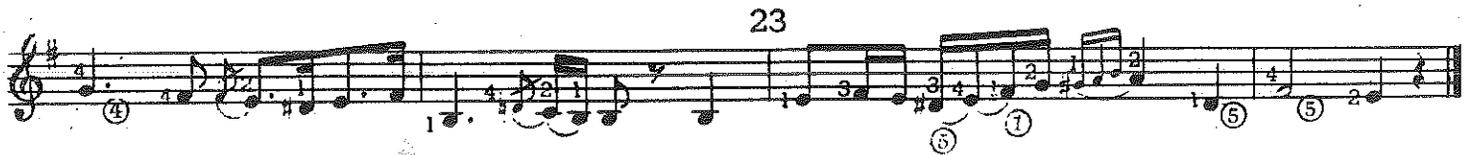
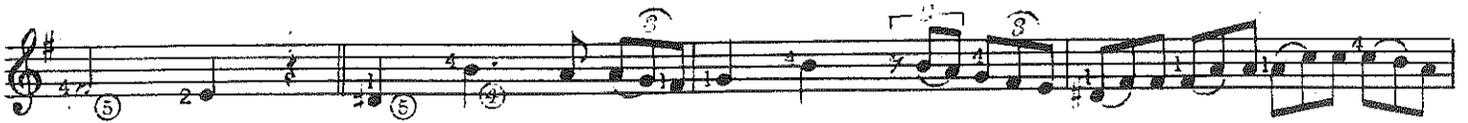
EJERCICIO Nº 88

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

EJERCICIO Nº 89

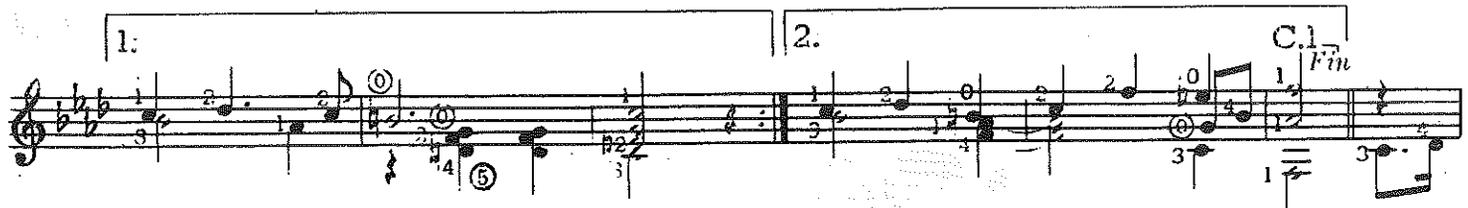
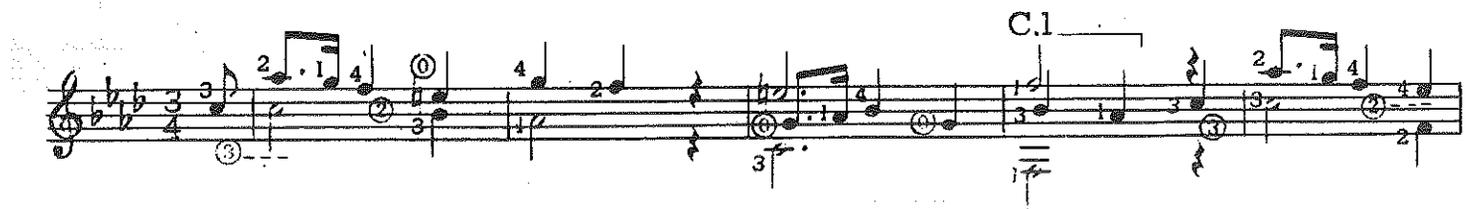
246. Este ejercicio se ejecuta solamente en los bordones, y se pulsa con sólo el dedo *pulgar*. El ligado *Fa, Si* (comp.: 3, se ejecuta sin pulsar el *Fa*; las vibraciones de esta nota sirven para que suene el *Si* siguiente con sólo dejar caer el dedo. El ligado *Re, Si* (comp.: 13) se ejecuta pulsando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

Adagio



EJERCICIO Nº 90
Práctica de la ceja

247. La ceja se emplea cuando hay que pisar dos o más cuerdas en un mismo traste. Si estas cuerdas han de sonar a un tiempo formando un acorde *simultáneo*, es necesario poner la ceja; pero algunas veces se pone a *prevención*, como sucede en el período siguiente, compás 12.



D.C. al Fin

Capítulo III

Preludios

o indicaciones del tono en que se va a tocar una pieza

248. En estos preludios no hay rigorismo en el compás. El valor que tienen las notas sólo sirve para dar idea de la *mayor o menor velocidad* respectiva con que se ha de ejecutar. Los puntillos de aumento que hay después de algunas notas, indican que la nota que los antecede ha de durar por el valor de las notas que ellos toman, y que están encima o debajo de ellos. El discípulo aprenderá aquéllos que están al alcance de las *facultades* de sus dedos.

249. Los números que tienen esta señal \oplus se pueden apropiarse en el mismo dedeo a otro tono, cuya tónica esté en la misma cuerda uno o dos tonos más alta o más baja. Los guarismos que denotan el dedeo de la izquierda, se entenderán al tenor de la *advertencia* hecha en el 290.

Los preludios 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 14, 15, 20 y 21, se pueden ejecutar en modo *menor*, teniendo cuidado de hacer *menores* las notas 3ª y 6ª de la escala.

The image displays nine lines of musical notation, each representing a different string of a guitar (1st to 9th). Each line contains a sequence of notes with various rhythmic values and fingerings. Circled numbers (1-5) indicate fret positions. Circled plus signs (\oplus) indicate specific fingering techniques. Some lines include slurs and accents. The notation is arranged in a grid-like fashion, with each line corresponding to a string number on the left.

10°

C.3

11°

12°

C.3

C.7

13°

14°

C.7

15°

C.7

16°

C.7

C.7

morendo

17°

C.9, C.7

C.5

C.2

arm. 8²

18°

C.2

C.2

19°

C.5

20°

C.2

C.2

C.4

C.9

C.4

C.2

22°

C.2

C.4

C.7

IV PARTE

Capítulo I

Estudios

250. Para tocar estos estudios en el *aire o movimiento* que indica la palabra italiana puesta al principio de cada uno, conviene valerse del metrónomo "Maelzel", poniéndole en el número que va indicado.

El discípulo procurará tocar con la mayor *celeridad* que le sea posible, y con claridad, los estudios que no tienen puesto el aire a que deben llevarse.

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

ESTUDIO Nº 1

252. Si *Re* del primer grupo del compás 1º se ejecutan en dos cuerdas, y así mismo cada dos notas de los demás grupos, y se pulsan con los dedos *pulgar e índice y pulgar y mayor* se acentúa el 1er. y 3er. tiempo de cada compás.

Grupo 1º
Compás 1º

The musical score for Estudio Nº 1 consists of six systems of notation. Each system contains two staves: a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with numbers 1-5 representing frets. The first system includes fingerings such as 'i', 'm', 'p', 'p', and accents. The second system has a circled '5' below it. The third system includes a circled '5' and '6'. The fourth system has a circled '5'. The fifth system has a circled '5'. The sixth system has circled '4' and '5' below it. Dynamic markings 'f. dim.' are placed between the fourth and fifth systems, and between the fifth and sixth systems.

Práctica de escalas

Grupo N° 10 (Véase pág. 58)

ESTUDIO N° 2

PARA CUATRO DEDOS

253. El dedo anular es débil por naturaleza, y por lo mismo se ha de aplicar la atención especialmente a él, sin que por eso dejen de oírse bien las cuerdas pulsadas por los otros dedos.

Se sostendrán por todo su valor las notas del bajo.

Allegro

The musical score is written for guitar in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a piano (p) dynamic marking and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents over the notes. The second staff includes a circled '3' and a circled '1'. The third staff includes a circled '3' and a circled '5'. The fourth staff includes a circled '3' and a circled '5'. The fifth staff includes a circled '3' and a circled '5'. The sixth staff includes a circled '3' and a circled '5'. The seventh staff includes circled '5', '3', '4', and '5' markings. The score is marked with 'Allegro' and includes various dynamics such as 'p' and 'f'. The piece concludes with a double bar line.

Musical notation for guitar, measures 1-6. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings. Chord markings above the staff are C.4, C.5, and C.2. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled '5' is present in the bass staff under the first measure.

ESTUDIO Nº 3

254. Los dedos 3º y 4º corren sin levantarse en los cinco primeros compases.

Allegro moderato

Musical notation for guitar, measures 7-22. The tempo is marked *Allegro moderato*. The notation includes treble and bass staves with various chords and fingerings. Chord markings above the staff are C.2, C.5, C.9, C.4, C.7, and C.5. Dynamics include *p* (piano) and *m* (mezzo-forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled '5' is present in the bass staff under the first measure of the second system.

ESTUDIO Nº 4

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

Allegro

The musical score consists of eight staves of music, all in treble clef and G major. The piece is marked 'Allegro'. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes the handwritten text 'i m a i m a m i a m i' above the notes. The score is characterized by a variety of rhythmic patterns, including eighth-note runs, sixteenth-note passages, and triplet figures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Circled numbers (5, 6, 7) are placed below specific notes, likely indicating fingerings for the thumb. Brackets above the staves are labeled with 'C.3' and 'C.2', possibly indicating specific fingering techniques or exercises. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

ESTUDIO Nº 5

256. La ejecución y expresión de este estudio se hace delicado, ello consiste en la *sincronización* de las voces altas y bajas. Gradúese la pulsación de éstas como en ejemplos anteriores.

Andante

The musical score consists of six systems of notation, each with a treble clef and a common time signature. The first system is marked 'Andante' and includes a circled '1' above the staff. The second system has a circled '2' above and a circled '4' below. The third system has a circled '5' below. The fourth system has 'C.5' and 'C.4' above the first part and 'C.7' above the second part. The fifth system has 'C.2' above. The sixth system has a circled '5' above and a circled '4' above. The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs, accents, and 'arm. arm.' markings. The piece concludes with the instruction 'rit.' (ritardando).

BACH
A.S.

Práctica de escalas

Grupo Nº 11 (Véase pág. 58)

ESTUDIO Nº 6

257. Préstese cuidado en la división de este Estudio y acentúese el Primer y Tercer tiempo de cada compás. La segunda parte exige mucho más práctica, su ejecución. Los compases del 9 al 13 se han de estudiar por separado, hasta obtener completo dominio en la ejecución de las *terceras* y *sextas*, y, ajuste en el tiempo.

Andantino cantabile.

C.5

13

Più mosso

C.1

C.1

ESTUDIO Nº 7

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

Allegretto $\text{♩} = 66$

ESTUDIO Nº 8

259. Los compases 13 y 14 de este ejercicio deben estudiarse por separado muchas veces, por ser estos acordes muy difíciles de ejecutarse a tiempo.

Allegro

Musical score for Exercise 259, measures 1-12. The score is in treble clef with a common time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include 'p' (piano) and 'i m i' (i for accent, m for mezzo-forte).

Musical score for Exercise 259, measures 13-14. Measure 13 is marked '8² ad lib.' and 'Piu moderato'. Measure 14 is marked 'C.I.'. The music is more complex with chords and slurs.

Musical score for Exercise 259, measures 15-18. Measure 15 is marked '14'. The score continues with complex rhythmic patterns and fingerings.

ESTUDIO Nº 9

260. Ténganse presentes las advertencias hechas hasta aquí.

Andantino

Musical score for Exercise 260. The score is in treble clef with a 4/4 time signature. It starts with 'Despacio' and 'Andantino'. It features a slower, more melodic line with accents and dynamics like 'p' and 'i m i'.

C.3 C.2

C.2

C.2

f

f *cresc.* C.5

C.5 *f*

C.3 C.2

Práctica diaria

Escala cromática de cinco notas por tiempo. Acentúase la primera de cada grupo.

The image shows seven staves of musical notation for a chromatic scale exercise. The first staff has the lyrics "m a m a m" and "i m i m i" written above the notes. The exercise involves ascending and descending chromatic lines with various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 0-4.

ESTUDIO Nº 10

261. Bien estudiado este ejercicio da el efecto de *Moto perpetuo* (que quiere decir *muy continuado*). La distancia de las notas y la pulsación en el sonido de una a otra es igual, salvo los acordes de negras que es la parte para finalizar sin que decaiga el tiempo desde su comienzo hasta el final.

Allegretto

The image shows the musical notation for 'ESTUDIO Nº 10'. It starts with the tempo marking 'Allegretto' and a 2/4 time signature. The lyrics 'i m i a i m a m i m i' are written above the notes. The piece includes piano (p) markings and a section labeled 'C.4' with a 7/4 time signature.

i m i m i

p *a*

C.7

1. 2.

C.7

C.4

i m i a

C.5 C.3

1. C.3 2. C.3 C.5

1. 2.

p

C.5 C.7

ESTUDIO Nº 11

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

Allegro ♩ = 104

*Accentuar
el dedo anular.*

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Fingerings 2, 3, 3, 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4 are indicated. A circled 4 is above the final measure. A bracket labeled 'C.3' spans the last three measures. Dynamics include *mf* and *f*.

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Fingerings 1, 2, 3, 1, 1, 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4 are indicated. A circled 4 is above the 7th measure, and a circled 5 is above the 10th measure. A bracket labeled 'C.2' spans the first six measures, and another labeled 'C.3' spans the last three. Dynamics include *mf*.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Fingerings 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4 are indicated. A circled 5 is above the 4th measure, and a circled 0 is above the 10th measure. A bracket labeled 'C.2' spans the first six measures. Dynamics include *mf*.

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Fingerings 2, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 4, 4, 4, 4 are indicated. A circled 5 is above the 10th measure. Dynamics include *mf*.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Fingerings 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4 are indicated. Dynamics include *mf* and *f*.

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Fingerings 2, 1, 3, 2, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4 are indicated. A circled 6 is above the 10th measure. A bracket labeled 'C.1' spans the first six measures, and another labeled 'C.3' spans the last three. Dynamics include *f* and *p*.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Features a melodic line with slurs and accents. Fingerings 1, 3, 2, 2, 1, 4, 1, 2, 3, 2, 3, 4 are indicated. A circled 6 is above the 6th measure, and a circled 0 is above the 11th measure. A bracket labeled 'C.2' spans the first six measures, and another labeled 'C.2' spans the last three. Dynamics include *p*.

Práctica de escalas

Grupo Nº 12 (Véase pág. 59)

ESTUDIO Nº 12

263. Esta lección es original de Bach. El discípulo ha de aplicar sus conocimientos didácticos y técnicos que ha adquirido en el estudio progresivo que de un principio ha venido haciendo, y ejecutar este ejercicio con exactitud.

Andantino

The musical score consists of eight systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the tempo marking 'Andantino' and the syllable 'm i m m i m i'. The second system includes 'a m i m i m i m'. The third system includes '1 2 3 4 5' and '6 4 1'. The fourth system includes '3 2 1 4 3 2 1'. The fifth system includes 'C.3' and 'a m i m i m'. The sixth system includes 'm i m i m i p' and 'C.2'. The seventh system includes 'C.2' and 'm i m i m i p'. The eighth system includes 'C.2' and 'C.5'. The score is filled with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

SEXTO CURSO

ESTUDIO Nº 13

264. El aire de *Allegro* hace más difícil este estudio que el anterior, en razón de que los movimientos de la mano izquierda deben ser muy vivos para tomar a *tempo* la posición después de haberse oído con claridad la última nota del acompañamiento.

Allegro $\text{♩} = 104$

The score is written for a single instrument, likely piano or guitar. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 7/8. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The music is divided into ten staves. The first staff starts with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The left hand consists of eighth and sixteenth notes with frequent rests. The right hand has a melodic line with various articulations and dynamics. The score is marked with 'C.2' at the beginning of the first staff and throughout. The second staff continues the piece, with a dynamic marking of 'f' (forte) and 'p' (piano). The third staff has a dynamic marking of 'p' and a circled '0' below it. The fourth staff has a circled '0' below it. The fifth staff has a circled '2' below it. The sixth staff has a circled '2' below it. The seventh staff has a circled '2' below it. The eighth staff has a circled '2' below it. The ninth staff has a circled '2' below it. The tenth staff has a circled '2' below it. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ESTUDIO Nº 14

265. Márquese la primera nota después de cada bajo; acentúese a éste en el primer tiempo y un poco menos, el segundo del segundo tiempo. Repítase lo mismo en todos los compases.

Adagio

C.1
m i a m

C.1

C.1

C.3

C.1

C.1

C.1

C.3

C.1

C.3

C.6

C.3

C.1

C.1

C.3

C.1

C.1

C.3

C.1

C.1

i m a i m

C.3

C.6

C.1

C.1

C.6

C.1

C.1

C.3

m i a m

C.3

C.1

C.1

m i m i

m i m

ESTUDIO Nº 15

266. Este estudio exige los mismos cuidados que el anterior.

Allegro $\text{♩} = 104$

The musical score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The score includes various technical markings and fingerings:

- Staff 1: Starts with a 4-measure phrase, followed by a 7-measure phrase with a circled 5, and a 4-measure phrase with a circled 2.
- Staff 2: Labeled 'C.2', it contains a 7-measure phrase with a circled 1, a 7-measure phrase with a circled 1, and a 4-measure phrase with a circled 4.
- Staff 3: Labeled 'C.3', it contains a 7-measure phrase with a circled 2, a 7-measure phrase with a circled 1, and a 4-measure phrase with a circled 4.
- Staff 4: Labeled 'C.2', it contains a 7-measure phrase with a circled 2, a 7-measure phrase with a circled 1, and a 4-measure phrase with a circled 2. It ends with the word 'Fin'.
- Staff 5: Labeled 'C.3', it contains a 7-measure phrase with a circled 1, a 7-measure phrase with a circled 4, and a 4-measure phrase with a circled 5.
- Staff 6: Labeled 'C.5', it contains a 7-measure phrase with a circled 4, a 7-measure phrase with a circled 1, and a 4-measure phrase with a circled 5.
- Staff 7: Labeled 'C.5', it contains a 7-measure phrase with a circled 6, a 7-measure phrase with a circled 1, and a 4-measure phrase with a circled 6.
- Staff 8: Labeled 'C.3', it contains a 7-measure phrase with a circled 6, a 7-measure phrase with a circled 1, and a 4-measure phrase with a circled 6.
- Staff 9: Labeled 'D.C.', it contains a 7-measure phrase with a circled 4, a 7-measure phrase with a circled 1, and a 4-measure phrase with a circled 4.

ESTUDIO Nº 16

267. Márquese la primera nota del primer tiempo en cada compás. Póngase atención en la digitación de ambas manos.

Allegretto

The musical score for 'ESTUDIO Nº 16' is presented in a grand staff format. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece consists of 16 measures. The notation includes various fingerings (1-4), accents (a), dynamics (p), and articulation (i, m). Chord symbols C.9, C.7, C.5, C.3, C.1, and C.2 are placed above the notes. The score is signed 'A.S.' at the bottom right.

ESTUDIO Nº 17

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

Andante maestoso

C.2

C.1

ESTUDIO Nº 18

269. Dada la característica de este estudio, exige mucho cuidado su ejecución en ambas manos. Estúdiase despacio hasta acostumbrar los dedos a que pisen y pulsen las notas con *precisión y claridad* en los ligados.

Allegro

C.2

C.2

C.2 C.2

C.2

C.2

C.2

C.2 C.4

D.C: al S y salla al final

ESTUDIO Nº 19

270. En el primer compás, la primera nota en los grupos o tiempos Tercero y Cuarto, *Mi* y *Re*, que están ligados y pisan los dedos 3 y 4 han de golpear con más fuerza, *insinuando* el tiempo de cada uno.

C.7 C.7

C.7

C.7

C.7

TARREGA

ESTUDIO Nº 20

271. Se ejecutarán con mucha igualdad las ocho fusas de cada dos grupos. Inmediatamente después de haber pulsado el acorde de cada uno de los compases 4 y 8, se colocarán sobre las cuerdas los mismos dedos que las ha pulsado para apagar el sonido.

Allegro vivo

ESTUDIO Nº 21

272. Márquese la primer nota del primer *tresillo* de cada tiempo; póngase atención a la *digitación* de ambas manos. Sígase el movimiento de las voces con la pulsación.

Allegro

C.9 C.2

C.2 C.7

C.9

C.2

C.7 C.9 C.7 C.5 C.2

C.7

C.2

A. S.

ESTUDIO Nº 22

273. Este estudio es muy útil, pero muy delicado para tocarlo bien. Todas las notas ligadas se han de oír igualmente claras. Los grupos ligados que se ejecutan en las cuerdas 4ª y 2ª o 3ª y 2ª se pulsán con los dedos *pulgar* e *índice*, y el *mayor* pulsa la nota inmediata; el dedo *anular* se apoya apenas sobre la prima para evitar que ésta suene con el roce de los otros dedos. Esta práctica comienza en el compás 18.

Allegretto $\text{♩} = 66$

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note chords with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The second staff continues this pattern. The third staff includes the instruction "en la 3ª y 2ª" and "en la 4ª y 3ª" above specific measures. The fourth staff starts with the measure number "18" and includes the instruction "a media voz" at the end. The fifth staff is marked "en la 4ª y 2ª" and features a series of chords with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff continues with similar chordal patterns. The seventh staff is marked "en la 3ª y 2ª". The eighth staff features a series of chords with a forte (*f*) dynamic. The ninth staff includes a measure with a five-fingered chord (1, 2, 3, 4, 5) and a forte (*f*) dynamic. The tenth staff concludes the piece with a final chord.

ESTUDIO Nº 23

274. En este estudio se hace difícil la ejecución para el dedo pulgar, dado que los bajos deben apagarse para medir el valor de ellos, de manera que el dedo pulgar después de pulsar debe volverse sobre la misma cuerda para cortar la vibración de la nota, calculando su valor; también puede ejecutarse sin este requisito.

Allegro moderato

The musical score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various musical notations such as triplets, fingerings (1-4), and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are also circled numbers (1, 2, 3, 4) and 'C.2' markings above the staves, likely indicating specific techniques or exercises. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

C.1

ESTUDIO Nº 24

275. Estúdiense despacio durante mucho tiempo con el fin de acostumbrar los dedos de la mano izquierda a que caigan con firmeza sobre las cuerdas.

The page contains eight staves of musical notation for guitar exercises. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The exercises are characterized by the following features:

- Staff 1:** Labeled with "C.5" and "C.2". It features a sequence of chords and melodic lines with various fingerings (1-4) and accents.
- Staff 2:** Labeled with "C.5", "C.4", "C.3", and "C.1". It shows a progression of chords and melodic patterns.
- Staff 3:** Labeled with "C.3" and "C.2". It includes a sequence of chords and melodic lines.
- Staff 4:** Unlabeled, featuring a sequence of chords and melodic lines.
- Staff 5:** Labeled with "C.3" and "C.1". It shows a progression of chords and melodic patterns.
- Staff 6:** Labeled with "C.3" and "C.2". It includes a sequence of chords and melodic lines.
- Staff 7:** Unlabeled, featuring a sequence of chords and melodic lines.
- Staff 8:** Labeled with "C.3", "C.1", and "C.2". It shows a progression of chords and melodic patterns.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The exercises are designed to practice octaves and ligados (slides).

SOR

ESTUDIO Nº 25

276: Han de oírse con claridad los ligados, en particular los que están en los bajos, manteniendo todo su valor. Estúdiense despacio, distribuyendo bien la distancia de las notas y el tiempo. Este ejercicio por su estructura es delicado y difícil para llegar a ejecutarlo bien, pero una vez realizado es de gran efecto.

Allegro moderato

6ª en Re

p *m* *i m i* C.2 *m* *i m i*

C.3 *i m a* C.3 *m i m* C.2 *m i m*

C.2 *m i m i* C.3 *m i m i*

a *m* *i m a* C.3 *a m*

m C.3

C.2 C.1 *m i m i*

C.3 C.2

p *f* *p* *f*

ril.

BACH
A.S.

ESTUDIO Nº 26

277. En los compases 23 y 27 se hará ceja para ejecutar la última nota del bajo sin mover la mano.

Allegro $\text{♩} = 63$
C.5

f *f*

C.5 C.2

This musical score is for a voice and piano piece, consisting of ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into sections labeled C.1 through C.10. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *f media voz* (medium voice). There are also markings for *a* (accents) and *m* (marcato). The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces a new section, C.1, with a change in dynamics to *p*. The fourth staff, C.5, shows a continuation of the melodic line with some chromaticism. The fifth staff, C.7, features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The sixth staff, C.10, includes a section marked *a* and *m*, with dynamics ranging from *p* to *f*. The seventh staff, C.3, shows a section with *f media voz* and *p* markings. The eighth staff, C.1, continues with *f media voz* and *p* markings. The ninth staff, C.3, features a section with *f* and *p* markings. The tenth staff, C.1, concludes the piece with *p* and *f* markings.

ESTUDIO Nº 27

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

Allegro comodo $\text{♩} = 63$

C.2

C.4

C.5

The musical score consists of six systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system begins with a C.2 fingering and includes a slur over a sixteenth-note triplet. The second system features a C.5 fingering and a slur over a sixteenth-note triplet. The third system continues with C.5 fingerings and slurs. The fourth system includes C.2 and C.4 fingerings. The fifth system features C.5, C.7, C.5, and C.4 fingerings, with dynamic markings of *f* and *p*. The sixth system includes C.2 and C.4 fingerings. The score is annotated with various fingerings (1-4), slurs, accents, and dynamic markings.

ESTUDIO Nº 28

279: "La Mariposa" es el nombre original de este estudio. Al acentuarse la primera nota del primer tiempo en cada compás, da la impresión real del vuelo de la mariposa, el que es irregular y en zig-zag. Desde un principio estúdiese despacio con el fin de acostumbrar a los dedos de la mano izquierda a que lleguen con seguridad a las notas.

C.2 C.3

C.7

C.2

C.2 C.7 C.12

TARREGA

ESTUDIO Nº 29

280. Se ha de oír bien el *Mi Agudo* que se pulsa con los acordes, continuando la pulsación el *medio anular* todas las semicorcheas, observando mucha igualdad en el sonido y distancia de las notas.

a m a m a m a m

First musical staff featuring guitar chord diagrams and fingering. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The staff contains several measures of music with various chord shapes and fingerings. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated for the fingers. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, possibly indicating specific notes or techniques. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Second musical staff, labeled with 'C.2' and 'C.7' above the staff. It features guitar chord diagrams and fingering. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with various chord shapes and fingerings. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Third musical staff, labeled with 'C.5' above the staff. It features guitar chord diagrams and fingering. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with various chord shapes and fingerings. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Fourth musical staff featuring guitar chord diagrams and fingering. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The staff contains several measures of music with various chord shapes and fingerings. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Above some notes, there are markings 'a m a m'. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Fifth musical staff featuring guitar chord diagrams and fingering. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The staff contains several measures of music with various chord shapes and fingerings. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Sixth musical staff, labeled with 'C.5' above the staff. It features guitar chord diagrams and fingering. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with various chord shapes and fingerings. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Seventh musical staff, labeled with 'C.5' above the staff. It features guitar chord diagrams and fingering. The staff includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with various chord shapes and fingerings. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Above some notes, there are markings 'a m i m'. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

ESTUDIO Nº 30

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

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

Allegro vivo

The musical score consists of six staves of music in treble clef, key of D major, and 6/8 time. The tempo is marked 'Allegro vivo'. The score includes various technical markings and rhythmic patterns:

- Staff 1:** Measures 1-4. Markings include 'C.2' above measures 1-2 and 3-4. Fingerings 'i m 4' and 'i m' are indicated. Dynamics 'p' are shown with hairpins.
- Staff 2:** Measures 5-8. Markings include 'C.3' above measures 5-6 and 7-8. Fingerings 'i m a' and '4' are shown. Dynamics 'p' are present.
- Staff 3:** Measures 9-12. Markings include 'C.2' above measures 9-10 and 11-12. Fingerings '1 2 4 1' and '2 4' are shown. Dynamics 'p' are present.
- Staff 4:** Measures 13-16. Markings include 'C.2' above measures 13-14 and 15-16. Measure numbers 14 and 15 are written above the staff. Fingerings 'i m i' and '6' are shown. Dynamics 'p' are present.
- Staff 5:** Measures 17-19. Markings include 'C.5' above measures 16-17 and 18-19. Measure numbers 16, 17, 18, and 19 are written above the staff. Fingerings '3' and '5' are shown. Dynamics 'p' are present.
- Staff 6:** Measures 20-23. Markings include 'C.2' above measures 20-21 and 22-23. Fingerings '4' and '3' are shown. Dynamics 'p' are present.

SEPTIMO CURSO

ESTUDIO Nº 31

282: Se ha de oír bien el canto de este estudio, acentuando la primera nota del primer tiempo en cada compás y un poco menos las corcheas que forman parte de éste. Distribuir los tresillos con exactitud. Ejecútense con mucha claridad las notas que están ligadas en el cuadro de primera y segunda vez de la primer parte.

Allegro moderato

C.2

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of notes with various fingerings (1-4) and dynamics (a, m). A bracket labeled 'C.2' spans the first half of the staff. The notes are: A4 (a), B4 (m), C#5 (a), D5 (m), E5 (i), F#5 (m), G5 (4), A5 (3), B5 (2), C#6 (3), D6 (2), E6 (4), F#6 (3), G6 (4), A6 (2), B6 (1), C#7 (3), D7 (2), E7 (4).

C.2 C.4 1. C.2

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It features a sequence of notes with fingerings and dynamics. A bracket labeled 'C.2' covers the first part, 'C.4' covers the second part, and '1. C.2' covers the third part. Dynamics include 'p' and 'p'. Articulation marks like 'a' and 'm' are present. The notes are: A4 (4), B4 (1), C#5 (0), D5 (3), E5 (2), F#5 (4), G5 (1), A5 (2), B5 (3), C#6 (4), D6 (3), E6 (1), F#6 (4), G6 (3), A6 (m), B6 (i), C#7 (3), D7 (m), E7 (3), F#7 (a), G7 (m), A7 (i), B7 (m).

C.4 2. C.4

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It features a sequence of notes with fingerings and dynamics. A bracket labeled 'C.4' covers the first part, and '2. C.4' covers the second part. Dynamics include 'p'. Articulation marks like 'a' and 'm' are present. The notes are: A4 (4), B4 (m), C#5 (i), D5 (m), E5 (a), F#5 (m), G5 (i), A5 (m), B5 (i), C#6 (3), D6 (1), E6 (3), F#6 (1), G6 (3), A6 (1), B6 (3), C#7 (1), D7 (3), E7 (1), F#7 (3), G7 (1), A7 (3), B7 (1), C#8 (3).

C.7

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It features a sequence of notes with fingerings and dynamics. A bracket labeled 'C.7' spans the entire staff. Dynamics include 'p'. Articulation marks like 'a' and 'm' are present. The notes are: A4 (1), B4 (2), C#5 (3), D5 (1), E5 (4), F#5 (2), G5 (3), A5 (1), B5 (4), C#6 (2), D6 (3), E6 (1), F#6 (4), G6 (2), A6 (3), B6 (1), C#7 (4), D7 (0), E7 (m), F#7 (a), G7 (i), A7 (m), B7 (4), C#8 (1), D8 (4).

C.2 C.4

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It features a sequence of notes with fingerings and dynamics. A bracket labeled 'C.2' covers the first part, and 'C.4' covers the second part. Dynamics include 'p'. Articulation marks like 'a' and 'm' are present. The notes are: A4 (4), B4 (0), C#5 (3), D5 (2), E5 (3), F#5 (4), G5 (1), A5 (4), B5 (3), C#6 (1), D6 (3), E6 (1), F#6 (4), G6 (2), A6 (3), B6 (1), C#7 (4), D7 (2), E7 (3), F#7 (1), G7 (4), A7 (4).

a *m* *a* *m*

al $\text{\$}$ hasta el $\text{\$}$ y
salta al $\text{\$}$

C.2

C.7

C.5

C.7

C.5

C.5 C.9

C.9 C.2

C.2

C.2 C.1 C.2 C.1

C.2 C.1 C.2 C.1 C.2 C.1

C.5 C.2 C.7 C.5

ESTUDIO Nº 32

283. Préstese atención en la mano derecha sobre todo los dedos *pulgar e índice* que son los que ejecutan la parte grave de éste.

Allegretto

6ª en Re

The musical score is written for a single system with six staves. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece is in the sixth position on the treble clef. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes accents (*a*) and slurs. The second staff continues the melodic line with slurs and accents. The third staff features a C.7 chord marking above the first measure. The fourth staff includes a C.7 chord marking above the first measure and a C.4 chord marking above the last measure. The fifth staff contains various slurs and accents. The sixth staff concludes with a C.4 chord marking above the first measure and a circled number 6 below the last measure. The music is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes dynamic markings like *p* and accents.

C.2

C.2

C.9

C.5

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff continues the melodic line with fingerings and accents. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff features a *rit.* (ritardando) section followed by an *a tempo* section. Fingerings and accents are clearly marked.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff continues the melodic development with various rhythmic patterns and fingerings.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff includes a *C.7* (Chromatic 7th) chord marking above the notes. Fingerings and accents are present.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff features a *C.7* chord marking and includes a circled number 2 (②) below a note. Fingerings and accents are present.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The staff includes a *C.7* chord marking and a circled number 4 (④) below a note. Fingerings and accents are present.

ESTUDIO Nº 33

284. Este estudio ofrece bastante dificultad para ejecutarlo con limpieza y exactitud y darle además el colorido que indican los signos de expresión.

Allegro brillante $\text{♩} = 66$

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro brillante' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score includes various technical markings such as 'C.2', 'C.4', and 'C.9', which likely refer to fingering or articulation exercises. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *fp* (forzando piano). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and some notes are circled or boxed. The score concludes with a *p* dynamic marking.

C.2

dolce
a media voz

C.2

f
p

C.2

f
a media voz

C.9

f

C.9

C.7

f

C.7

C.2

dolce

Ceja

C.2

f *p* *f*

p *f*

ff *f* *p* *p* *p* *p*

C.7

dolce

C.9

ESTUDIO Nº 34

285. Acentúese la *primera* nota de cada seisillo y un poco más la *primera* del compás. Póngase mucha atención en la digitación de ambas manos. En el primer tiempo del Compás Quinto las Notas *La* y *Mi* del medio se pisan a un tiempo con el dedo 1º, doblando un poco la última falange. Hágase lo mismo en los compases similares a éste.

Andantino

6ª en Re

C.2 C.3 C.2

C.2 C.2

C.2

C.2 C.3 C.2

C.2 C.2

CRAMER, TARREGA

ESTUDIO Nº 35

VIEUXTEMPS

286. La estructura de este ejercicio exige mucha atención en el dedeo de las dos manos. Su didáctica es la más aproximada para su ejecución. La capacidad técnica del discípulo a esta altura de sus estudios, le permitirá observar algunas dificultades en la digitación; está facultado para modificarla en provecho propio.

Este estudio, bien ejecutado, es de gran efecto guitarrístico.

Allegretto

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked "Allegretto". The piece is written in a single system with six staves. The melody is primarily in the treble clef, with some bass clef notes in the lower staves. The lyrics "i a m a m i a m" are written above the notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "p". There are also some circled numbers (1-4) indicating fingerings. The score is divided into measures, with some measures grouped by brackets and labeled with "C.2", "C.7", and "C.9". The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

First musical staff featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth-note chords with various fingering numbers (1-4) and dynamic markings 'p' (piano) and 'm i' (mezzo-forte).

Second musical staff, continuing the sequence with chords and fingering. It includes the lyrics "al $\frac{3}{8}$ hasta el $\frac{6}{8}$ y sigue aquí" and a final chord with a 4/5 time signature.

Third musical staff with chords and fingering. It includes the lyrics "m i m a m i a m" and "i a i m a m i a m".

Fourth musical staff with chords and fingering, including a section labeled "C.7".

Fifth musical staff with chords and fingering, including a section labeled "C.4".

Sixth musical staff with chords and fingering, including a section labeled "C.4".

Seventh musical staff with chords and fingering, including a section labeled "C.4".

C.4

C.4

C.4

C.2

C.2

C.2

C.2

C.7

C.7

C.7

al S hasta el C
y sigu' aquí

a i m a m i a m i a

p *p*

C.2

p *p* *p* *p* *p* *p*

C.2

C.2

m i m i

p *p*

C.2

C.3

C.2

m m i m

p *p* *p* *p*

C.2

C.3

C.2

m i m i

p *p* *p* *p*

C.7

C.2

m i m i

p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

C.2

C.7

C.5

arm.

Capítulo II

De la expresión

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

288. — Para conseguir esta cualidad, se necesita una sensibilidad por la cual el ejecutante, interesándose a sí mismo de lo que toca, interese también a los demás, haciéndoles partícipes de sus propios efectos.

289. — En la música vocal, la letra suele indicar el acento que le corresponde; pero no sucede así en el instrumental. Esta, aunque es una imitación de aquélla, tiene sin embargo un lenguaje inarticulado, que por lo mismo es más oscuro. Por esta razón el compositor, después de haber arreglado como mejor le parece las frases y períodos musicales, se ve precisado en la música instrumental más que en la vocal, a señalar ciertos puntos capitales, valiéndose de los signos que indica la tabla 292 para que el ejecutante modifique la intención de los sonidos, y al mismo tiempo denota al principio de una pieza al aire a que debe tocarse 177, porque ciertamente se perdería la expresión y el carácter de aquélla, si debiendo darle el aire de *Largo* o de *Andante*, se le diese el de *Presto* o *Allegro*, o a la inversa. El ejecutante, sin separarse de los puntos capitales que se le determinan, tiene todavía un campo muy vasto para manifestar su genio, haciendo que en los sonidos reine un continuo claro y oscuro, semejante a los acentos del habla expresiva, cuyas reglas están en el corazón y no se encuentran en otra parte.

290. — Tabla de los aires o movimientos principales que se da a las piezas de música:

Largo, es un movimiento muy lento, cuya duración es de dos o tres segundos.

Larghetto, menos lento que el *Largo*.

Adagio, es un movimiento menos lento que el *Larghetto*.

Andante, es un movimiento de paso moderado.

Andantino, modificación del *Andante*.

Allegro, es un movimiento de paso algo vivo.

Allegretto, modificación del *Allegro*.

Presto, es un movimiento de paso acelerado.

Prestissimo, es el más vivo de todos.

Consideraciones generales acerca del modo de dar sentido a la música

291. — La música es un lenguaje, y tiene sus ideas con las que se forman frases, y con éstas se hacen períodos. Generalmente cada idea musical está expresada en dos compases seguidos: la idea principia en el primer compás, y concluye en la mitad o al fin del segundo. La conclusión de ella ha de ser *piano*, para que se distinga de otra idea. Una frase puede constar de dos ideas; y por consiguiente de cuatro compases, debiendo ser *piano* el fin de ella, por la razón que se acaba de exponer. Principiando la frase *fuerte*, o sea el primer compás, y disminuyendo gradualmente la cantidad del sonido hasta el fin de ella, o sea el cuarto compás, se le habrá dado algún sentido, pero además es necesario tener presente el giro que tienen las notas de cada una de las canturias en la frase; mientras aquellas suben, se va *generalmente* esforzando el sonido, así como se va atenuando éste mientras aquellas bajan. Esta consideración se aplica también a cada idea, sin perjuicio de que las notas que caen en el primer tiempo se hayan de hacer sentir más que las del segundo. Para indicar este efecto se suele hacer uso del signo llamado *regulator*  el cual se coloca sobre una idea o sobre una frase. Hay además para esto, entre otras, las expresiones siguientes:

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

Nombre italianos	Abreviaturas	Significación castellana
Piano	<i>p</i>	suave o quedo.
Pianissimo	<i>pp</i>	muy suave.
Forte	<i>f</i>	fuerte.
Fortissimo	<i>ff</i>	muy fuerte.
Mezzo forte	<i>mf</i>	con fuerza moderada.
Dolce	<i>dolce</i>	con dulzura.

Crescendo	cresc.	aumentando la fuerza.
Diminuendo	dim. o min.	disminuyendo.
Ad libitum	ad lib.	el compás al arbitrio del que toca.
A piacere	a piac.	lo mismo.
Perdendosi	perd.	retardando.
Più morendo	più mor.	desmayando poco a poco.

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

294. – Cuando se ejecuta un canto en lo agudo de su correspondiente bajo y una parte intermedia que sirva de acompañamiento, además de las consideraciones indicadas, se ha de cuidar de que sobresalga el canto como parte principal; que el acompañamiento suene piano, y que se perciba bien el bajo (Lección 26).

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

EJEMPLO

The musical score illustrates five variations of a 2nd measure in 2/4 time. The first measure is marked 'Andante' and 'Compás 2º'. The subsequent four measures are labeled 'Variación 1ª', '2ª', '3ª', '4ª', and '5ª'. Each variation shows a different rhythmic and melodic treatment of the same underlying harmonic structure.

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

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

V PARTE

Capítulo I

Ideas preliminares en el conocimiento del diapasón de la guitarra

Intervalos y sus inversiones o trastrueques

298. – Las notas de la escala se denominan *tónica* o primera; segunda, *supertónica*; tercera, *mediante*; cuarta, *subdominante*; quinta, *dominante*; sexta, *superdominante*; séptima, *sensible* (1).

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

300. – Todos estos intervalos se llaman *simples* porque no exceden los límites de una *octava*, pero desde la novena en adelante se llaman *compuestos* porque constan de una *óctava*, más otro intervalo (letra C).

EJEMPLO Nº 1

The diagram shows a musical staff with two sections. The first section, labeled 'Intervalos simples', shows intervals from the 2nd to the 8th degree. The second section, labeled 'Intervalos compuestos', shows intervals from the 9th to the 11th degree. Each interval is represented by two notes on the staff, with the interval name and degree indicated above. The 9th, 10th, and 11th intervals are shown as compound intervals, with the 8th degree note of the previous octave indicated by a dashed line and a '8ª' label.

301. – Tonos y semitonos que contienen los intervalos de la escala.

	Tonos	Semitonos		Tonos	Semitonos
La 2ª menor consta de		1	La 5ª menor o disminuida	2	2
La 2ª menor	1		La 5ª mayor o justa	3	1
La 3ª mayor	1	1	La 6ª menor	3	2
La 3ª mayor	2		La 6ª mayor	4	1
La 4ª menor o justa	2	1	La 7ª menor	4	2
La 4ª mayor o aumentada	3 ó Tritono		La 7ª mayor	5	1
			Octava	5	2

302. – Los intervalos *aumentados* tienen un semitono más que el *mayor* de su mismo nombre; los *disminuidos* un semitono menos que el *menor* de igual nombre.

303. – Trasmutando una de las voces de un intervalo a su 8ª alta o baja, y permaneciendo quieta la otra se forma un nuevo intervalo, llamado *inversión* o *trastrueque*, y es el complemento de lo que faltaba al primero para llegar a la 8ª; en efecto, el complemento de Do Si por ejemplo, es Si Do.

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

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

304. – De lo dicho resultan dos reglas, a saber:

- | | | |
|--|---|-------------------------|
| <p>1ª El trastrueque de la
o inversión</p> | <p>{ SEGUNDA produce la SEPTIMA
TERCERA " SEXTA
CUARTA " QUINTA }</p> | <p>y recíprocamente</p> |
| <p>2ª El trastrueque de un intervalo
o inversión</p> | <p>{ MAYOR produce otro MENOR
AUMENTADO otro DISMINUIDO }</p> | <p>y recíprocamente</p> |

EJEMPLO N°2

<p>La SEGUNDA produce por inversión la SEPTIMA</p>		<p>La TERCERA produce por inversión la SEXTA</p>	
<p>La CUARTA produce por inversión la QUINTA</p>			

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

306. – Los intervalos son además *consonantes* o *disonantes*.

Consonantes:

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

Disonantes:

- | | |
|-------------------------|-----------------|
| 2ª menor y su inversión | 7ª mayor |
| 2ª mayor | 7ª menor |
| 4ª mayor o aum. | 4ª menor o dis. |
| 5ª menor o dism. | 4ª mayor o aum. |
| 7ª menor | 2ª menor |
| 7ª mayor | 2ª menor |
- y todos los aumentados y disminuidos,

307. – Los intervalos *disonantes* necesitan pasar a otro *consonante*, y este pase se llama *resolución* de la disonancia. En esta resolución, una de las voces que forma la disonancia se mantiene quieta mientras sube o baja la otra un tono o semitono (ej. 3, pag. 205 N° 1, 2 y 5), o bien se muevan ambas en sentido opuesto (N° 3, 4 y 6).

Práctica de los intervalos en la guitarra

308. 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 a la ejecución de los acordes, como que éstos se forman de varios intervalos reunidos.

309. 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.

310. Sobre una figura semejante a la que se ve en esta página, 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.

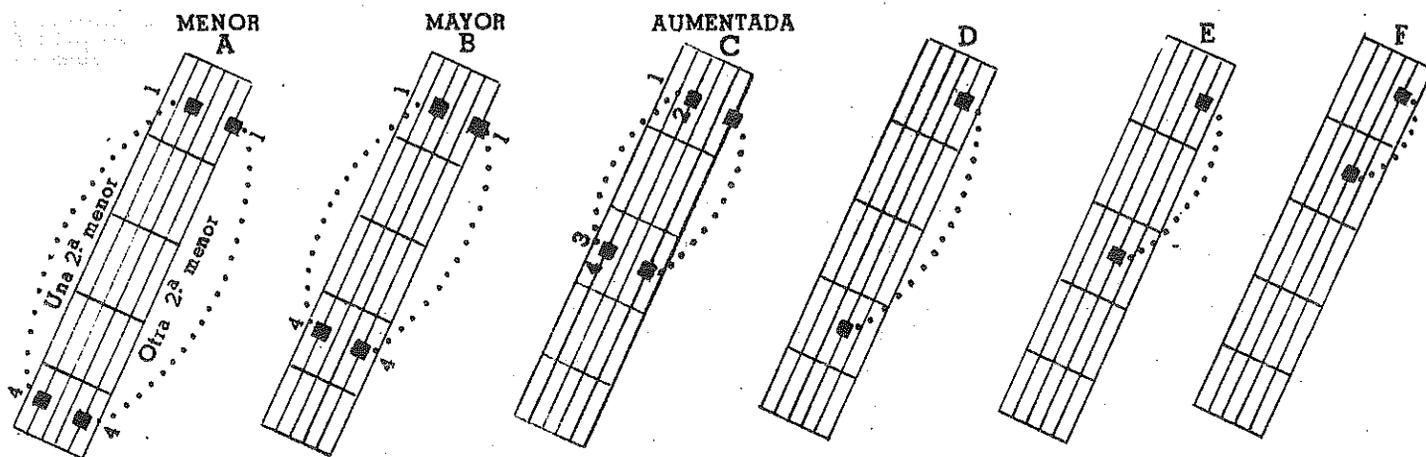
Nº 1



Nº 2

Modelos generales para la formación de 2as. en todas las cuerdas. (1)

Modelos particulares para las cuerdas tercera y segunda.

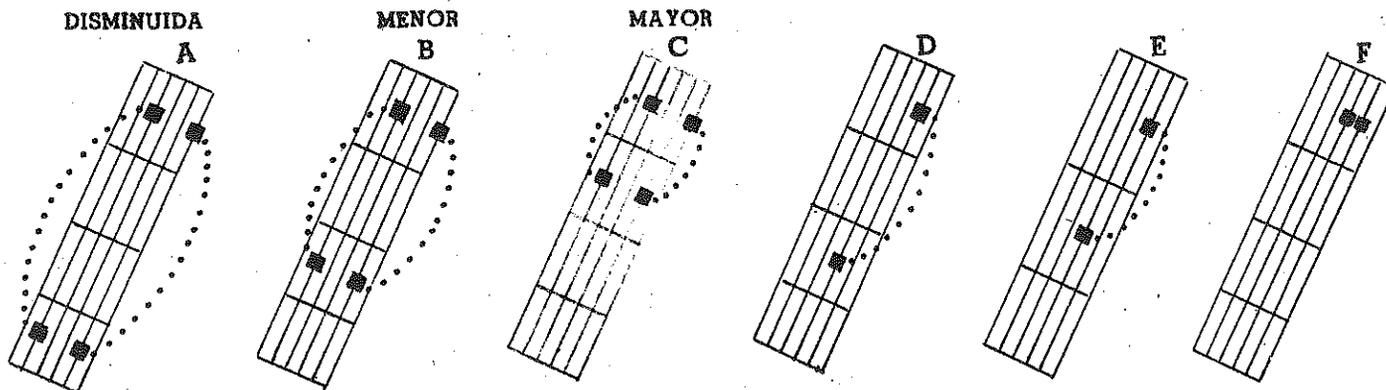


Nº 3

TERCERAS

Modelos generales

Modelos particulares para las cuerdas tercera y segunda.

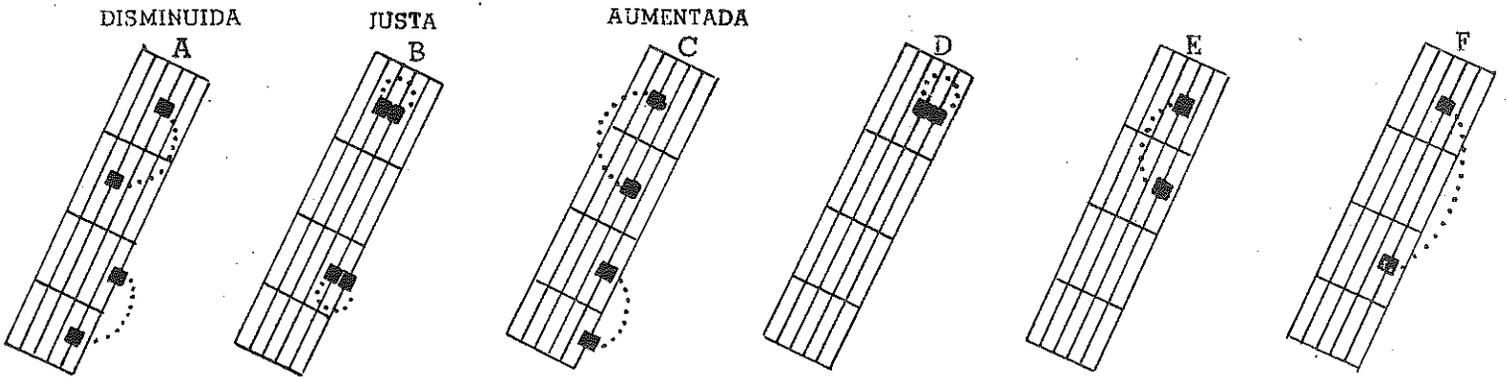


(1) En la mayor parte de los modelos repetiré el intervalo en varias cuerdas.

CUARTAS

Nº4 Modelos generales

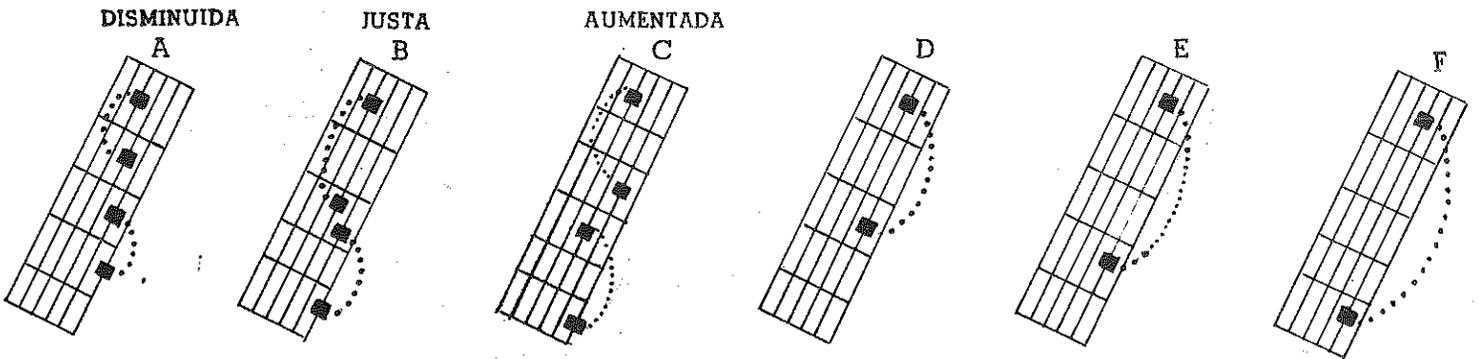
Modelos particulares para las cuerdas tercera y segunda.



Nº5 Modelos generales en dos cuerdas contiguas

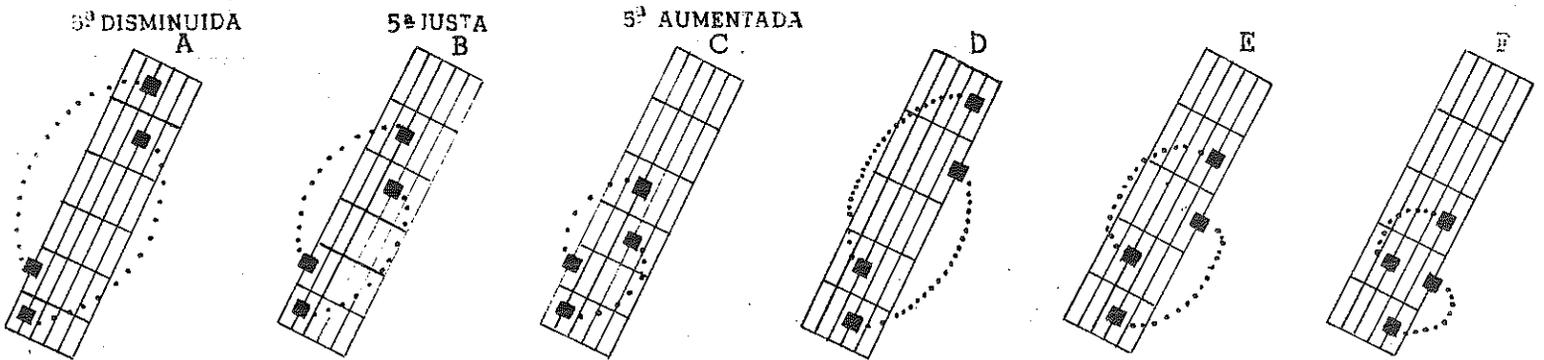
QUINTAS

Modelos particulares para las cuerdas tercera y segunda.



Modelos para las cuerdas alternadas sexta y cuarta; quinta y tercera.

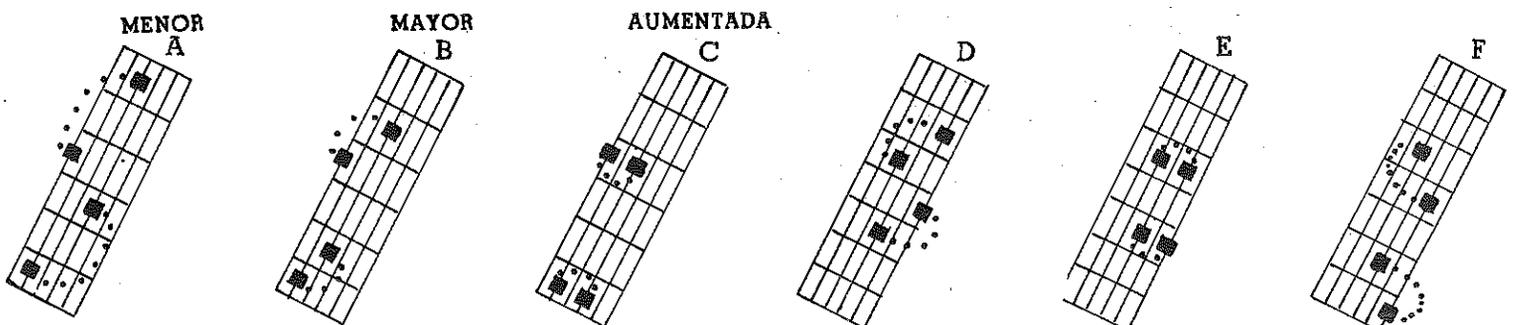
Modelos para las cuerdas cuarta y segunda; tercera y prima.



Nº6 Modelos para las cuerda sexta y cuarta; quinta y tercera.

Modelos para las cuerdas cuarta y segunda; tercera y prima.

SEXTAS

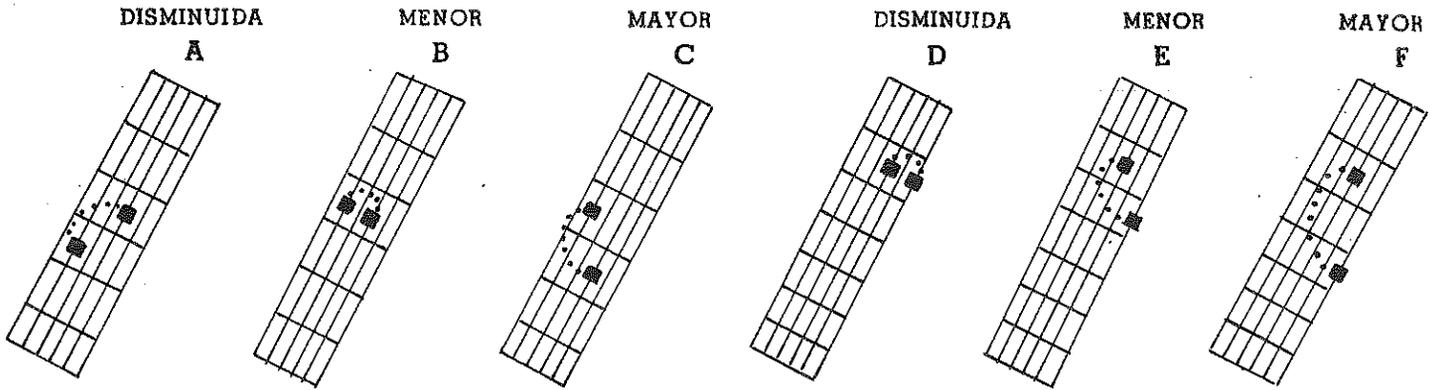


SEPTIMAS

Nº 7

Modelos para las cuerdas quinta y tercera.

Modelos para las cuerdas tercera y prima.



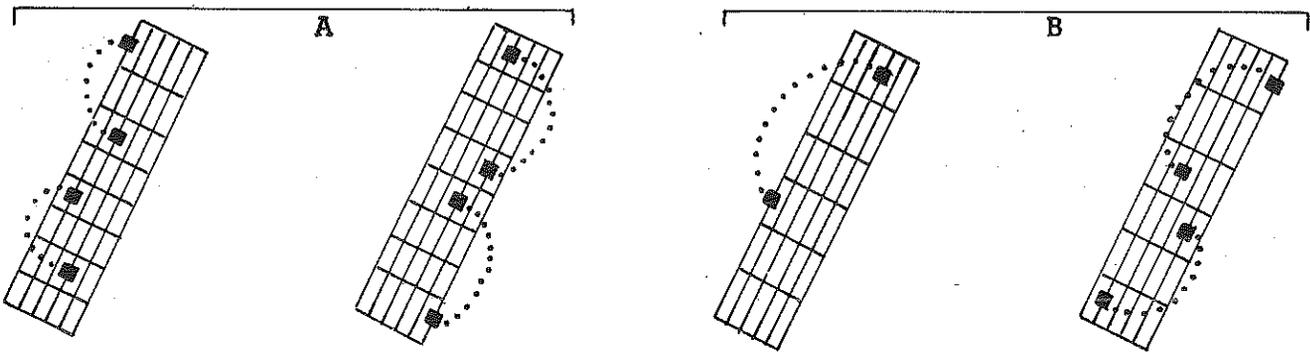
Nº 8

OCTAVAS

Modelos

En dos cuerdas alternadas

Dejando dos cuerdas en hueco.



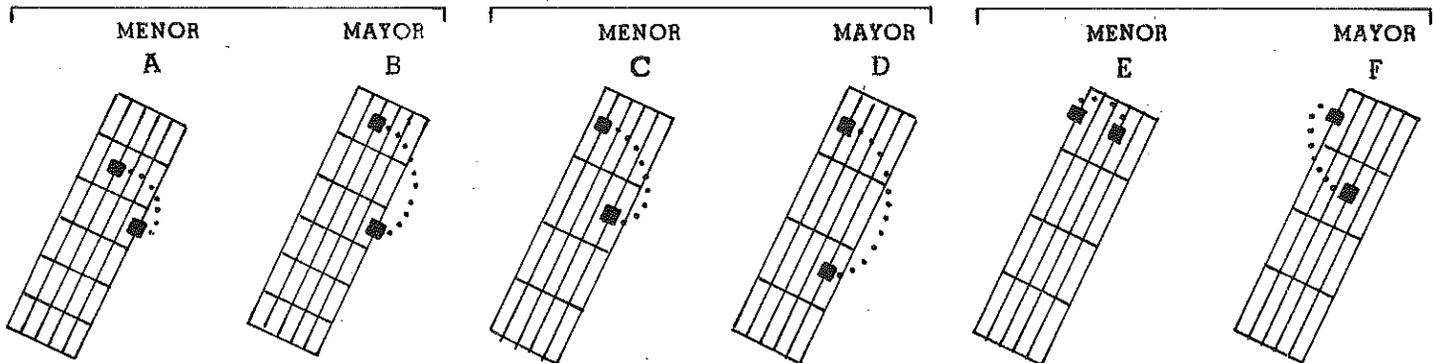
Nº 9

DECIMAS

En las cuerdas cuarta y prima

En las cuerdas quinta y segunda

En las cuerdas sexta y tercera



311: Intervalos disonantes y su resolución. Práctica de ellos en la guitarra.

Téngase presente lo que se dijo de los intervalos compuestos.

312. - La ejecución de estos intervalos se aplica a las demás cuerdas, con la excepción que se expuso respecto a las cuerdas tercera y segunda. Se han de conservar en la memoria estas resoluciones, para cuando se trate de los acordes disonantes en el capítulo 3º.

EJEMPLO Nº 3

PAUTA 1ª

PAUTA 2ª

Trastrueque de los intervalos de la pauta 1ª

Nº 1: 2ª may. men. may. 1ª resol. may. 2ª resol. may. men. 2ª men. res.

Nº 2: 4ª may. men. may. resol. 2ª aum. res.

Nº 3: 5ª aum. res.

Nº 4: 6ª aum. res.

Nº 5: 7ª men. may. men. 1ª resol. men. may. 2ª resol. 7ª may. 5ª men. may. men. resol. 7ª dim. res. 4ª dim. res. 3ª dim. res.

Capítulo II

Del acorde perfecto y sus trastrueques o inversiones

ARTICULO I

Acorde perfecto y sus trastrueques o inversiones

313. - Se llama acorde la unión de dos o más intervalos. Para formarle se necesita por lo menos tres notas.

314. - Llámase acorde perfecto la reunión de dos intervalos de 3ª, uno mayor y otro menor (ej. 4, nº 1). Este acorde se forma sobre la tónica o primera de un tono.

315. - Se puede invertir el orden que tienen estas tres notas del acorde perfecto, y con ellas mismas formar otros dos acordes con distintos intervalos. Trastrucando el DO a su 8ª alta (ej. 4, nº 2), resulta un acorde de 3ª y 6ª, ambas mayores o menores. Mudando el MI a la 8ª alta (nº 3), resulta otro acorde de 4ª y 6ª, ésta mayor o menor. De estos tres acordes, el del nº 1 se llama directo, y los otros dos inversiones o trastrueques; todos son consonantes, porque constan de intervalos consonantes. Si al acorde perfecto directo se añade la 8ª de la tónica, entonces el acorde es completo (nº 4).

EJEMPLO Nº 4

DIRECTO Nº 1 (1)

1ª INVERSION Nº 2

2ª INVERSION Nº 3

COMPLETO Nº 4

tónica 3ª mayor y 5ª 3ª menor y 5ª 3ª y 6ª 3ª y 6ª 4ª y 6ª 4ª y 6ª tónica mayor menor

ARTICULO II

Posiciones de cada tono

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

317. - Divido las posiciones en completas y medias. Llamo completas a tres, porque se forma en ellas el acorde directo completo con cejuela o con ceja, cuya tónica está en las cuerdas cuarta, quinta y sexta.

EJEMPLO Nº 5

Posiciones completas

Concejuela Con ceja Concejuela Con ceja Concejuela Con ceja

MODO MAYOR

MODO MENOR

Tónica en 6ª Tónica en 5ª Tónica en 4ª

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

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

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

EJEMPLO N° 6

Posiciones medias

MODO MAYOR

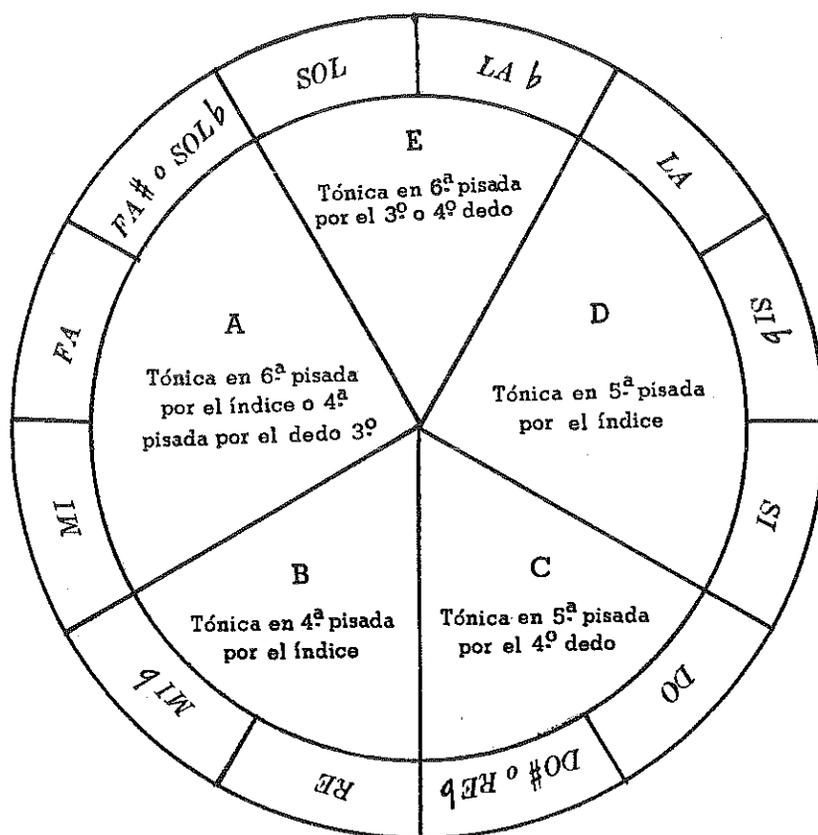
Tónica en 5ª

Tónica en 4ª

MODO MENOR

320. — Llamo A, a la posición *completa* tónica en 4ª, B, a la posición *media* tónica en 4ª, C, a la posición *completa* tónica en 5ª, D, a la posición *media* tónica en 5ª, E, a la posición *completa* tónica en 6ª. En el círculo siguiente se ve el orden con que se suceden las cinco posiciones en cada tono, buscándolas de *izquierda a derecha* por sus respectivas letras en orden alfabético. La primera posición de un tono es el sitio en que se puede formar el acorde *perfecto* de su tónica más cerca de la cejuela. Esta 1ª posición puede ser *completa* o *media*. En el tono de *Fa*, por ejemplo, su 1ª posición es A, porque se forma el acorde perfecto *completo* de esta tónica en los tres primeros trastes: su 2ª posición es B, su 3ª C, etc. (Véase el círculo). La 1ª posición de *Mi♭* es B, que es *media*; siguen después C, D, E, A; esta última se forma en los trastes 13, 12 y 11.

POSICIONES



Diferentes maneras de practicar el acorde perfecto en la guitarra

321. - El acorde perfecto mayor o menor se ejecuta en la guitarra en tres cuerdas consecutivas, sean las que quiera (ej. 7). Los usuales son los de los números 3 y 4.

EJEMPLO Nº 7

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

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

EJEMPLO Nº 8

323. - También se pueden ejecutar estos acordes espaciando más sus notas (ej. 9).

EJEMPLO Nº 9

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

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

EJEMPLO Nº 10

Conviene conocer bien estas diferentes localidades del acorde perfecto, porque en él resuelven por último los acordes disonantes (Capítulo 3º). Para asegurarse en la práctica del acorde perfecto, se pueden estudiar ahora los problemas del artículo 2, capítulo 3º.

Capítulo III

MANERA DE FORMAR EN LA GUITARRA LOS ACORDES DISONANTES MAS USUALES

325. - Los acordes son *consonantes* o *disonantes*. No hay más acorde consonante que el perfecto mayor y menor (315): todos los demás que se usan en la música son *disonantes*.

326. - El acorde *disonante* no puede existir por sí solo; sus notas pueden pasar a otro acorde también disonante, pero finalmente las de éste han de resolver en el acorde perfecto.

ARTICULO I

Acorde de 7ª dominante

327. - Este es un acorde perfecto mayor que se forma sobre la dominante (298) de un tono, al cual se agrega la 7ª menor de la dominante.

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

328. - Las notas del acorde *directo* de dominante tienen tres inversiones (ej. 12).

EJEMPLO Nº 12

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

directo 1ª inv. 2ª inv. 3ª inv.

7ª men. 3ª 5ª 7ª menor

dom. dom. dom. dom.

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

En la guitarra es muy difícil ejecutar estos cuatro acordes según se ven escritos en la pauta 1ª pero se forman cómodamente con el dedeo que vé en la pauta 2ª

La misma 3ª inversión una 8ª baja

resolución resol. resol. resol. resol.

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

a b c d

4 4 2 1

2 1 1 1

3 3 3 2

dom. ton. men. ton. men. ton. men. ton. may.

EJEMPLO Nº 13

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

directo 1ª inv. 2ª inv. 3ª inv.

7ª men. 3ª 5ª 7ª menor

dom. dom. dom. dom.

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

Ejecución de ellos en la guitarra

La misma 3ª inversión una 8ª baja

resol. resol. resol. resol. resol.

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

e f g h

4 4 2 1

1 1 1 1

3 3 3 2

dom. ton. men. ton. men. ton. men. ton. may.

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

Con el orden de dedos determinado en los ejemplos 12 y 13 se puede ejecutar el acorde *directo* de dominante y sus resoluciones sin mover la mano izquierda de un sitio. En este caso la dominante de cada uno de estos acordes pertenecerá a diferente tónica.

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

EJEMPLO Nº 14

331. — Formando un acorde de dominante, directo o inversa en cualquier paraje del diapasón de la guitarra, se encontrarán fácilmente los otros tres acordes si se observa: 1º qué nota está en el bajo, si es la 1ª dominante, la 3ª, 5ª o 7ª; 2º, conociendo las otras tres notas del acorde de dominante para ponerlas en el bajo a su vez; 3º, subiendo el intervalo de la 3ª que media de una nota de estas a su inmediata, para formar sobre ella el acorde correspondiente en las mismas cuerdas o en las inmediatas, más bajas o más altas, v.g., fórmese la 3ª inversión del acorde de la dominante *Do* que es *Si, Mi, Sol, Do* (ej. 15, letra d). Después de formado este acorde al tenor de la letra d del ejemplo 12, se busca la 5ª *Sol* en la misma cuerda cuarta, bajando una 3ª menor desde la 7ª, y se forma el acorde letra c (ej. id); luego se busca la 3ª *Mi* en la misma cuerda bajando la 5ª *Sol* una 3ª menor, y se forma el acorde letra b. (ej. id). Por último se forma el acorde sobre la dominante letra a (ej. id), habiendo buscado ésta en la cuerda inmediata más baja desde la 3ª *Mi*. Suponiendo que el acorde dado es el de la dominante de *Sol* directo, que es *Re, Fa, La, Do* (ej. 15, letra a), se busca la 3ª *Fa* en la cuerda inmediata más alta, habiendo formado una 3ª mayor desde la dominante *Re* y allí se hace el acorde letra b: se busca luego la 5ª *La*, que es una 3ª menor desde *Fa*, y se forma el acorde letra c, y por último se sube una 3ª menor desde *La* para encontrar la 7ª menor *Do*, y allí se forma el acorde letra d. De modo que si el acorde dado tiene la 7ª en el bajo (3ª inversión) se han de buscar los tres restantes bajando a la 5ª, luego a la 3ª y después a la dominante. Si el acorde dado es el *directo*, se buscan los otros tres subiendo sucesivamente a la 3ª, 5ª y 7ª, valiéndose para estas notas de la cuerda más alta o más baja que en la que se hizo el acorde dado.

EJEMPLO Nº 15

En el ej. 15 hay que notar: 1º, que un mismo acorde está hecho en distintos equisónos; 2º, que en el acorde directo de dominante y en la primera inversión se encuentran el acorde perfecto *directo* y sus dos inversiones notados con los números 13, 15, 21 y 23 del ejemplo 9, con una corta diferencia en este último.

332. — Además de la resolución que hace el acorde de dominante en el de su tónica. (ej. 12 y 13) que es la natural, hace otras varias resoluciones. Vamos a exponer aquí algunas. Al ejecutarlas, se ha de poner la atención en el lugar que ocupa la dominante en cada acorde, a fin de hacer que suba el tono o semitono que debe para ser tónica o 3ª, arreglando las demás notas de manera que formen el acorde perfecto directo o inverso al tenor de los ejemplos 8 y 9.

Las resoluciones siguientes se pueden aplicar con corta diferencia en el dedeo del acorde de dominante directo y sus inversiones con la nota grave en la cuerda quinta.

333. — Resolución subiendo la dominante un semitono a ser tónica mayor.

EJEMPLO Nº 16

EJEMPLO Nº 17

Ac. de dom. directo

2 4 22 24 24

335. - Resolución subiendo la dominante un tono a 3ª de tónica mayor.

EJEMPLO Nº 18

Ac. de dom. directo

23 5 23 19 19

336. - Resolución subiendo la dominante un semitono a 3ª de tónica menor.

EJEMPLO Nº 19

Ac. de dom. directo

34 6 24 20 20

337. - Resolución subiendo la dominante un semitono a 3ª de tónica mayor.

EJEMPLO Nº 20

Ac. de dom. directo

21

338. - Resolución subiendo la dominante un semitono a sensible de 7ª disminuida (véase 344 y siguientes hasta el 346).

EJEMPLO Nº 21

Ac. de dom. directo

Acorde de subdominante

339. - El acorde de subdominante es un acorde perfecto, que se forma sobre la subdominante (§ 298) de un tono, agregándole

Subdom. de Do

en lo agudo un intervalo de 2ª. Hace su resolución en la 2ª inversión del acorde de su tónica (ej. 22, nº 1) o en el acorde directo de la dominante de su tónica (nº 2).

EJEMPLO Nº 22

Ac. perf. directo	Ac. de subdominante	2ª inv. de la tónica Do	Ac. de dom. de Do directo	res.	Ac. perf. directo	Ac. de subd.	Ac. de dom. de Do directo	res.
-------------------	---------------------	-------------------------	---------------------------	------	-------------------	--------------	---------------------------	------

Nº1 Nº2

tón. 1 subd. 1 dom. de Do tón. 1 subd. 1 dom. de Do

340. - El acorde de subdominante tiene la propiedad de que se pueden alterar dos de sus notas subiéndolas un semitono, para resolver con más elegancia en la 2ª inversión del acorde perfecto de su tónica (ej. 23, señal o). El dedeo que resulta en este caso es igual al de 7ª disminuida, véase (337).

EJEMPLO Nº 23

Ac. directo de subd. El mismo con doble alteración res. 1ª inv. de subd. id. con doble alterac. res. 2ª inv. de subd. id. con doble alterac. res. 3ª inv. de subd. id. con doble alterac. res.

Acorde de sexta aumentada

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

Se ejecuta con el mismo dedeo que el acorde a y e de dominante (ej. 12 y 13). Al resolver, la sexta aumentada sube un semitono a tónica. Regularmente se usa con la fundamental en el bajo, como se ve en el siguiente:

EJEMPLO Nº 24

342. - Repárese que aún cuando el dedeo del acorde de 6ª aumentada (ej. 24, señal +) es el mismo que el de 7ª de dominante (ej. id. señal +); el modo de estar escrito estos dos acordes es diferente. En la guitarra, a cada traste corresponde un solo sonido, que puede estar escrito con # o con b. Esta sustitución de una nota con # por otra con b, constituye lo que se llama *enarmónico*, y se llaman *transiciones enarmónicas* los acordes escritos con esta sustitución.

343. - También se coloca este acorde sobre la 6ª nota de una escala, y entonces resuelve en la 2ª inversión del acorde perfecto mayor, subiendo la 6ª aumentada un semitono a ser 5ª: en este caso, el dedeo del acorde es semejante al de 7ª disminuida (344).

EJEMPLO Nº 25

Acorde de 7ª disminuida

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

Tiene 3 inversiones como el acorde de 7ª de dominante, las cuales se ejecutan del modo que se ve en el ej. 26 nº1.

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

EJEMPLO Nº 26

Ac. de 7ª dism. dir. res. en Fa# men. 1ª inv. 7ª dism. res. 2ª inv. 7ª dism. res. 3ª inv. 7ª dism. 2ª inv. 7ª dism. res. en Domen. 3ª inv. 7ª dism. res. directo 7ª dism. res. 1ª inv. 7ª dism. res.

346. - En el ejemplo 27 se ven ejecutadas estas 4 diferentes resoluciones del acorde de 7ª disminuida sin mover la mano de un sitio. Cada acorde está escrito según requiere el tono a quien corresponde la sensible.

EJEMPLO N° 27

Obsérvese: 1º el acorde de 7ª disminuida directa y sus inversiones del ej. 26 n° 1; se ejecutan en la guitarra con un mismo orden de dedos: 2º en las 4 resoluciones de este acorde del ej. 27, el orden de dedos es el mismo que en la resolución de las tres inversiones de este

Acorde de novena

347. - Si a un acorde de 7ª se agrega otra tercera en lo agudo, resultará un acorde de 9ª mayor o menor, según sea mayor o menor la agregada. Generalmente se forma sobre la dominante. En la guitarra se usa más bien incompleto, y su resolución es como se ve en el ej. 28.

EJEMPLO N° 28

348. - De lo dicho hasta aquí se deduce: 1º, que el dedeo del acorde perfecto directo espaciado (325, ej. 9), sirve como de armazón para formar los demás acordes; 2º, que en casi todos los acordes disonantes hay un intervalo de 6ª o de 3ª. 3º, que hay también en ellos a lo menos una disonancia; 4º, que los extremos de estos acordes forman regularmente un intervalo de décima mayor o menor.

EJEMPLO N° 29

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

EJEMPLO N° 30

Problemas que se pueden proponer al discípulo para asegurarse en la práctica del acorde perfecto

PROBLEMA 1º

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

EJEMPLO Nº 31

PROBLEMA 2º

350. – Dar estos mismos caracteres a una nota hecha en la cuerda *cuarta* por una operación análoga a la del problema 1º. El discípulo se hará cargo del lugar que ocupa cada nota en el acorde.

La nota dada se distinguirá por ser blanca.

En tres cuerdas consecutivas

PROBLEMA 3º

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

En tres cuerdas consecutivas

PROBLEMA 4º

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

APENDICE

SECCION PRIMERA

Observaciones sobre la naturaleza o índole de la guitarra

353. — *Observación 1ª*: Si la música que se ejecute en la guitarra, y en general en todo instrumento de cuerda, ha de producir en el ánimo de los oyentes el efecto que se propone el artista, hay que tener presente tres consideraciones: *Primera*, que las cuerdas se presten a ser manejadas hasta el punto de que obedezcan a las más mínimas y variadas modificaciones que se quiera producir en el sonido de cada una. *Segunda*: que el artista conozca y aun posea el arte de poner en práctica estas modificaciones. *Tercera*: que tenga el artista genio para aprovecharse de la bella índole del instrumento.

354. — Para manejar con dominio las cuerdas de la guitarra, ya *pulsándolas* con los dedos de la mano izquierda, es necesario emplear una cantidad de fuerza tal, que esté en razón de la resistencia que aquellas ofrecen, a fin de que obedezcan a la intención del ejecutante.

355. — Las cuerdas de la guitarra tienen una extensión a propósito para producir sonidos apreciables por su *volumen*. Su tensión, cuando están al tono del templador, ofrece una resistencia capaz de ser superada a satisfacción del artista, aun en la cuerda sexta (cuando se la hace servir al uso que la corresponde), que es la más dura en razón de su peso y grueso. Para persuadirse de esto, basta fijar la atención en los pasajes que se ejecutan al fin del mango, o sea a la mitad de las cuerdas. Los sonidos producidos allí son tan *sólidos* y *suaves* al mismo tiempo, como pueden serlo los que se producen en el resto del mango, y se ejecutan, a lo menos, con la misma facilidad: es decir, que las cuerdas de la guitarra se prestan a ser manejadas en todo lo largo del mango a satisfacción del artista.

356. — Esto supuesto, el guitarrista debe conocer el arte o modo de que las cuerdas le obedezcan. Para ello necesita valerse de toda la fuerza que tenga en sus dedos, pero de manera que al hacer uso de ellas no necesite sujetar la guitarra contra el cuerpo, ni aun de que le toque, con lo cual se logra que el instrumento entre todo él en vibración, a impulso de las vibraciones de las cuerdas.

357. — A fin de combinar la emisión completa del sonido con la fuerza que necesariamente aplican los dedos de la mano derecha para producirle, y los de la izquierda para determinarle y darle consistencia, se ha debido buscar un centro de resistencia que esté lo más cerca posible de la punta de los dedos, y este centro son las mismas muñecas, de manera que queda como cortada la comunicación entre ellas y el brazo, y por consiguiente, con el cuerpo. Como la parte movable, que son los dedos, es corta, sus movimientos son fáciles, y la mucha práctica robustece su musculatura hasta el punto de conseguir que apenas se perciban los movimientos que hacen, especialmente la mano izquierda, aun en los pasajes de mayor energía, y de aquí el fundamento de una ejecución *fácil, viva y vigorosa*.

358. — *Observación 2ª*: Cualquier sonido de las cuerdas de la guitarra es de suyo claro. La razón es, porque la cuerda, sea al aire o pisada (bien), descansa siempre sobre dos puntos sólidos, y así las vibraciones son limpias, y más o menos durables, según la fuerza con que apriete el dedo de la izquierda. Esto es una ventaja, no sólo para la claridad del sonido, sino también para la velocidad en la ejecución de las escalas y pasajes de agilidad; porque los dedos bien enseñados, apenas hacen más que caer sobre las cuerdas en su debido punto, para que éstas suenen con claridad, aunque los sonidos sean *pianísimos*; y ésta es la razón de que los mordentes más delicados se perciban tan bien, y asimismo la causa de que suenen claros los sonidos producidos por la mano izquierda sola. (Lección Tercera (143). Pág. 93).

359. — *Observación 3ª*: La duración del sonido de una cuerda *pisada* puede estar a disposición del artista. En la observación 2ª hemos visto en qué consiste la claridad del sonido de cualquier cuerda de la guitarra. Aquí añadiremos, que el dedo de la izquierda que *pisa*, puede hacerlo en un grado constante, puede aumentar este grado, y también puede aflojar el que empleó al principio. Estas diferencias en la presión son beneficiosas al artista, lo mismo que la facilidad de apagar enteramente el sonido, o de atenuarle siempre que quiera. Más adelante se explicará este último punto.

360. — *Observación 4ª*: El sistema de cuerdas de la guitarra, esto es, el orden con que están colocadas y sus respectivos gruesos, es otra ventaja que favorece la naturaleza del instrumento. Las seis cuerdas se pueden considerar divididas en dos porciones; una, que comprenda las tres cuerdas de tripa, y otra, los tres bordones. Ahora bien: la resistencia que ofrece cada cuerda de tripa por su grueso y tensión, coincide muy bien, según están colocadas, con la robustez de los dedos índice y anular de la mano derecha, puesta en acción de pulsarlas. Los bordones, por razón de su peso y grosor, piden la fuerza que puede aplicarles el dedo pulgar. Al considerar esto, no se puede menos de alabar al feliz artificio con que está encordada y templada la guitarra.

361. — Observación 5ª: En la guitarra, el artista no tiene que cuidar más que seis cuerdas, en las cuales puede hacer una armonía clara y bastante correcta. No obstante, aunque a primera vista aquel corto número parece una ventaja, exige buenos conocimientos armónicos para aprovechar aquéllas, y buen gusto para manifestar éstos.

362. — Dejo al juicio de los inteligentes el considerar las ventajas que se pueden deducir de las observaciones precedentes. Por ellas, y otras varias que no enumero, juzgo que es dado al guitarrista estudioso el apoderarse de las cuerdas hasta el punto de hacer servir sus sonidos *enteramente* a su voluntad, y si estuviese dotado de genio, encontrará en la guitarra recursos, no sólo para contentarse sino también para satisfacer sus deseos.

SECCION SEGUNDA

Capítulo I

Bases prácticas en que se funda este método

363. — 1ª Aprovechar toda la fuerza de que pueda disponer el guitarrista para producir el sonido, empleándola convenientemente según arte, para graduarle y modificarle.

2ª Acortar el juego de los dedos de ambas manos, proponiéndose hacer venir a la punta de ellos la fuerza de pulsación y de presión, cuidando al efecto de que el movimiento de los dedos no se comunique sensiblemente al brazo.

3ª Consiguiente a la 2ª base, formar en las muñecas el depósito de resistencia a la fuerza que hagan los dedos al pulsar y pisar las cuerdas.

4ª Como una consecuencia de las bases anteriores, venir a reducir el movimiento de los dedos de la mano derecha a sus dos últimas falanjes, y la fuerza de pulsación de la punta de ellos, y a mover apenas los dedos de la mano izquierda.

Capítulo II

Reglas para el uso de ambas manos

ARTICULO I

Reglas generales para ambas manos

364. — Regla 1ª: Los dedos de la mano derecha al pulsar, y los de la izquierda al pisar, han de apoyar su fuerza en sus respectivas muñecas. A fin de que esta fuerza no pase al antebrazo, se sacarán aquellas hacia afuera, de modo que formen el vértice o punta de un ángulo, cuyos lados son la mano y el antebrazo.

2ª. Colocadas así las muñecas, y con el fin de que se robustezcan, no se moverá el metacarpo, o sea la parte anterior de la mano (opuesta a la palma); sólo se han de mover los dedos cuando se pulsan o pisan (1).

3ª. Ningún dedo se moverá sin expresa voluntad.

4ª. La cantidad de fuerza de pulsación y de presión que se emplee ha de estar de tal manera a la voluntad del guitarrista, que, digámoslo así, la pueda éste pesar cuando la aplique. (Véase la explicación del estudio que hay acerca de esto en el Capítulo III).

5ª. Ambas fuerzas han de ser proporcionadas al grueso respectivo de cada cuerda. La tercera, segunda y prima, aunque de un mismo material, son desiguales en grueso. Para que los sonidos de estas tres cuerdas sean igualmente claros y voluminosos, la fuerza empleada para pulsadas debe ser proporcionada a la resistencia que cada una presenta según su grueso. Lo mismo se debe entender respecto de la sexta, quinta y cuarta.

6ª. Los dedos pulgar e índice de las dos manos serán el apoyo del buen modo de obrar de los demás, según se verá al tratar de los deberes de cada una de ellas.

7ª. Además de estar bien ejercitadas ambas manos en sus respectivos deberes, ha de haber entre las dos una exacta correspondencia de acción, sin que se adelante la derecha a pulsar, ni la izquierda a pisar, antes bien, lo han de hacer ambas *simultáneamente*. En medio de esta *unidad de acción* las dos han de obrar con *entera independencia* una de otra, esto es, no se ha de resentir la una de los movimientos y esfuerzos que haga la otra. Una vez lograda esta independencia, al tocador le parece que no oprime la guitarra por más que se muevan ambas manos, y aún llega a creer que la mantiene en equilibrio a manera de balanza. El guitarrista conoce que hay independencia cuando observa que la *dirección* de la fuerza de presión forma en todo lo largo del diapason ángulos casi rectos con el mango, y cuando siente que la fuerza haya conseguido todo esto, creo que poco le quedará que desear en punto de arte de tocar.

(1) Tal ha de ser la rigidez de la musculatura de ambas manos, que parezcan éstas de una materia dura como madera o hierro.

ARTICULO II

Deberes de la mano derecha

365. — 1° Esta mano es la que produce el sonido. La dirección que se ha de dar a sus dedos es algo violenta, porque es hacia la tarraja; pero la juzgo indispensable. Colocada de este modo se tendrá constantemente levantada la parte posterior de ella, que cae hacia el dedo pequeño, con el fin de que los dedos índice y medio se vuelvan fácilmente hacia las cuerdas para pulsarlas con la parte inferior de la yema. Esta dirección e inclinación de los dedos ha de ser constante, para que se fortifiquen y aseguren la pulsación, oprimiendo al mismo tiempo un poco la guitarra con el antebrazo hacia el centro del cuerpo. Los sonidos producidos de esta manera son de buena calidad y no débiles ⁽¹⁾.

2° También sirve la dirección y fijeza indicada de estos dedos, cuando se hace uso del dedo anular y aun del pequeño, porque los primeros van prestando sucesivamente su apoyo a los que le siguen ⁽²⁾.

3° La muñeca ha de estar levantada y el metacarpo inmóvil, por más movimiento que hagan con fuerza los dedos. Así es como éstos consiguen atinar fácilmente a las cuerdas, resultando de aquí la seguridad en la pulsación.

4° Consiguiente a la regla 5ª del Art. 1º, el pulgar aplicará más fuerza al pulsar la cuerda sexta que al pulsar la quinta, y menos que en ésta al pulsar la cuarta.

5° Los dedos pulsarán las cuerdas a cuatro o cinco dedos de distancia del puente. En este sitio, la resistencia que les ofrece la tensión de ellas lo fortifica, y al mismo tiempo se logra que ambas manos estén bastante separadas una de otra, con cuya separación es más fácil que cada una obre por sí, fiándose en su muñeca, y también así principian a adquirir la independencia que deben tener en su respectivo manejo. Además, esta misma separación hace buen efecto a la vista de los espectadores.

6° En el estudio de pulsación se propondrá el discípulo concentrar en la última falange de cada dedo de su mano derecha la fuerza que emplea para pulsar, con lo cual conseguirá que el metacarpo no se mueva, y tal vez ni aún la primera falange. Cuando se está adelantando en este estudio se siente un cierto peso en la punta de los dedos.

7° El dedo pulgar, al pulsar la cuerda, no la ha de sacudir con el Pulpejo de su yema, sino que la ha de tomar con la punta, habiendo ya doblado su última falange, de manera que al despedirla sea sola esa falange la que se mueva.

8° Una cuerda puede producir distintas calidades de un mismo sonido: 1º pulsándola a un dedo de distancia del puente, luego a dos, tres, etc., hasta la tarraja y aún más arriba; 2º, pulsándola con la parte interior de la yema o uña; 3º, pulsándola con el medio de ellas; en éste último caso hay que poner la mano y los dedos formando ángulos rectos con las cuerdas. Es preferible el segundo de estos tres modos, por la fuerza y seguridad que presta a la pulsación; 4º pulsándola con el dedo índice o con el pulgar; 5º pulsando los bordones y aún las cuerdas con el dedo pulgar, doblada su última falange, y también pulsándolas con el pulpejo de la yema del mismo, teniendo en este caso tieso el dedo. De éste último modo se producen sonidos casi imperceptibles, pero claros.

9° Ya que el discípulo no puede mirarse de frente la mano derecha, se puede dar cuenta por alguna señal exterior de cómo la tiene cuando está bien colocada, y debe acostumbrarse a tener su mente siempre ocupada en el cuidado de esta mano, aunque dirija su vista a la mano izquierda o a otra parte.

ARTICULO III

Deberes de la mano izquierda

366. — 1° El brazo izquierdo formará más bien un ángulo recto que agudo mientras los dedos pisan las cuerdas. La guitarra queda entonces suficientemente separada del cuerpo, y la mano se ve precisada a apoyar en la muñeca la fuerza que hacen los dedos cuando pisan.

2° La última falange del dedo pulgar de esta mano, después de bien sacada la muñeca, ha de estar siempre ⁽³⁾ doblada de manera que forme una línea casi perpendicular al mango, debiendo rozar con éste el corte de la uña. digo casi porque conviene que roce con el mango por el lado izquierdo del dedo. La colocación de éste ha de ser generalmente un poco más abajo de la línea longitudinal que pasaría por el medio de lo largo del mango, y se colocará como enfrente de los dedos anular y pequeño; de este modo sirve de apoyo a todos. No obstante, su situación puede ser más alta o más baja que dicha línea longitudinal, según obren los dedos de adelante, ya en los bordones, ya en las cuerdas. Cuanto más asegurado esté este dedo contra el mango después de colocado como se acaba de decir, tanta más fuerza y agilidad adquieren los que pisan. Este dedo hace su fuerza con un movimiento tanto como se necesite para resistir, sin vencerse, la mayor presión que puedan hacer los de adelante. Hay que evitar, sin embargo, que se doble hasta el punto de que su última falange se aproxime tanto al mango, que forme con él una línea casi paralela, porque entonces se debilita mucho su acción, ni tampoco conviene que sirva como de punta contra la fuerza de los que pisan, formando con el mango una perpendicular. (Véase con atención la figura 5).

3° Se ha revelado que este dedo colocado de la manera que se acaba de indicar, no podría resistir la fuerza que necesita el índice puesto en ceja, y, por tanto, que sería necesario tomar el mango entre dichos dedos, apoyándose uno contra otro a lo largo de ambos. Soy de opinión que realmente existe esa dificultad; pero también creo que es vencible con el tiempo, y que sólo en raros casos podrá ser un verdadero inconveniente, y no sería razonable que por sola esta excepción el guitarrista se prive de la mayor solidez que pueden tener los sonidos cuando se coloca el pulgar de aquel modo, respecto de los que resultan cuando el pulgar abraza el mango con una buena parte de su superficie interior.

(1) Los arpistas comprenden muy bien este modo de pulsar, y así pulsaba Sor con una admirable energía.

(2) Bien considero la violencia que cuesta conseguir que los dedos anular y pequeño pulsen con alguna energía las cuerdas, si la mano ha de conservar la postura que llevo explicada; no obstante, habiendo hecho la experiencia en mis discípulos, he visto que esta dificultad es vencible.

(3) Hoy en día es tanto el alcance que se exige desde la punta del dedo índice hasta la del pequeño de esta mano, que parece imposible que entonces pueda permanecer doblada dicha falange del dedo pulgar, faltando a los dedos en este caso el apoyo que podría prestarles el dedo pulgar doblado.

4° El índice pisará las cuerdas *recostando su yema* sobre ellas por su parte exterior en la misma dirección que se ha dado al pulgar en el párrafo anterior, y entre ambos oprimen el mango de manera que la fuerza que hagan sirva de apoyo a la que hacen los demás cuando pisan, en cuyo caso se ven éstos obligados a formar líneas oblicuas a los trastes en lugar de casi perpendiculares, como había yo dicho en los párrafos 68 y 69 del nuevo *Método* (1). Puedo asegurar que, según los ensayos que he hecho en mí mismo y en mis discípulos, es muy ventajosa esta manera de colocar ambos dedos, y no es difícil acostumbrarse a ella.

5° Cuando se ha conseguido robustecer la muñeca izquierda con la práctica de oprimir el mango entre los dos dedos, de la manera indicada, es tal la inteligencia que se establece entre todos los dedos, que a veces el pulgar, fiándose en la robustez de los de adelante, y mientras éstos trabajan, muestra él la facultad que ha adquirido de moverse hacia uno y otro lado, rozando siempre con el mango.

6° La última falanje de los dedos de esta mano ha de estar tan encorvada, que forme con la falanje inmediata un ángulo bien decidido.

7° Cuando este pulgar de la izquierda ha adquirido la fuerza necesaria para resistir la que puedan hacer los que pisan, se figura uno que entre este dedo y los de adelante se forman como unas tenazas, cuyo eje es la muñeca. En este caso el empeño de la fuerza ha de estar en la que hagan los de adelante, y el pulgar no hace más que sostenerla.

8° Siendo así que el sonido cesa luego que se levanta el dedo que pisa la cuerda que lo produce, los movimientos de la mano izquierda, al pasar de un sitio a otro han de ser muy rápidos; de esta suerte el oído disfruta más tiempo de los sonidos que hay que abandonar, y los siguientes principian a oírse más a su tiempo. En los arpegios es donde más particularmente se necesita esta exactitud, para que se oigan bien las últimas notas de cada grupo.

Capítulo III

Estudio de la fuerza de pulsación y de presión

367. — Juzgo de tanta importancia examinar los recursos que pueden dar de por sí las dos manos para la producción del sonido que he creído conveniente formar un estudio especial al efecto, dividido en dos partes. En la primera se trata de estudiar las dos fuerzas de pulsación y de presión, ya cada una de por sí, ya ambas a la vez. La segunda está destinada más bien al estudio de la derecha.

368. — Bien entendidos los puntos que abrazan estas dos partes, y estudiando con atención y asiduidad, el discípulo conseguirá que sus manos obedezcan a las inspiraciones de su imaginación y sentimiento.

369. — Se supone que antes de emprender este estudio el discípulo ha seguido con exactitud el orden de las lecciones y los ejercicios de la mano derecha del nuevo *Método*, en cuyo tiempo ambas manos deben haber conseguido, la derecha, fijación, buena dirección de sus dedos y elevación de su parte posterior y de la muñeca, y la izquierda, tener bien sacada la muñeca, colocar bien sus dedos pulgar e índice, poniendo cerca de las divisiones inferiores de los trastes los dedos que pisan arqueándolos. También debe contar con la unidad de acción de ambas manos.

PARTE PRIMERA

Graduación de la fuerza de pulsación y de presión (2)

370. — *Sección 1ª.* El objeto de esta sección es graduar la fuerza de presión de la mano izquierda, Para ello se elige un pasaje o período en arpegio de cuatro dedos; v.gr., el del ejemplo primero de la lámina 2ª. Se determina un cierto grado de *pulsación* y de *movimiento*; se repite tres veces la primera parte del período, y en cada vez se aumenta un grado de *presión*, y con el tercer grado se toca la segunda parte repitiéndola. Enseguida se vuelve a tocar el mismo período en la misma forma, pero habiendo aumentado el grado de *pulsación*.

Dos dificultades de parte de la mano derecha se agregan al objeto de esta sección: 1ª, el cuidado de tener que aplicar menos fuerza de *pulsación* a la cuerda segunda que a la tercera, y menos aún a la prima. 2ª, que haya de ser *constante* el mismo grado de *pulsación* desde el principio hasta el fin, sin que esta mano se resienta del aumento de *presión* de la izquierda.

371. — *Sección 2ª.* Se determina un grado moderado de *movimiento*, y con él se repite seis veces la primera parte del mismo período, aumentando cada vez el grado de *pulsación*, y con el último de éstos se toca dos veces la segunda parte de aquél.

Los sonidos producidos con fuerza por la derecha cerca del principio de la parte inferior de la tarraja, son más redondos y gratos que los que se producen con igual fuerza dos dedos más hacia el puente. (*Véase más adelante la sección 4ª de este Capítulo*).

El cuidado que hay que poner en el estudio de esta sección para graduar la fuerza de *pulsación* y que este grado sea constante, suele obligar a la mano izquierda a hacer más esfuerzos de *presión* que debiera, pero no se ha de parar en esto la atención *por ahora*.

(1) Los violinistas pisan las cuerdas de un modo semejante.

(2) Grado de *presión* llamo a la fuerza de menos a más que emplean los dedos de la izquierda para pisar las cuerdas.

Grado de *pulsación* la fuerza de menos a más que emplean los dedos de la derecha para pulsarlas.

Grado de *movimiento* la celeridad de menos a más con que se ejecuta un pasaje de música.

372. — *Sección 3ª.* Con el último grado de *pulsación* con que se ha concluído la sección 2ª, o poco menos, se repite cuatro veces la primera parte del citado período, dándole en cada vez un grado más de *movimiento*, y en seguida se toca dos veces la segunda parte con el último *movimiento*.

La mano izquierda toma en esta sección más interés que debiera en la presión, pero no es aún llegado el caso de atender a ella. Esto se efectuará en la sección siguiente.

373. — *Sección 4ª.* Esta sección es el resultado combinado del estudio de las secciones anteriores. Su objeto es producir sonidos voluminosos y de buena calidad, para lo cual hay que cuidar de ambas manos a un tiempo.

Determinado un moderado grado de *movimiento*, se da a la mano derecha el mayor grado de *pulsación* que se pueda, el cual ha de ser constante. Se repite tres veces la primera parte del mismo período, y se observa cuál es el menor grado de *presión* que la izquierda puede emplear para asegurar la claridad del sonido y no emplear más conservándole al tocar y repetir la segunda parte. Así es como la izquierda pone el menor impedimento posible a las vibraciones que la cuerda, pulsada con fuerza, ha producido en el mango. Este sonido es, en mi concepto, el más hermoso que dan de sí las cuerdas de la guitarra, especialmente si se pulsan un poco más bajo de la parte inferior de la tarraja. Cuando se ha encontrado este fino grado de *presión* se siente como cosquillas en la punta de los dedos que pisan.

374. — *Sección 5ª.* Aunque en esta sección no hay nada que no esté anunciado en las anteriores, un punto nuevo de estudio se observa en ella. Se trata de hacer bien un *crescendo* y un *diminuendo*, moviéndose continuamente de sitio la mano izquierda (ejemplo segundo, lámina 2ª).

375. — *Sección 6ª.* Se repite cada parte del mismo período aplicando ambas manos a un tiempo el mayor grado de *pulsación* y de *presión* que puedan, pero cuidando mucho de la *unidad de acción*. El carácter distintivo de los sonidos producidos de esta manera es la *solidez*; no obstante, el resultado que da de sí la sección 4ª antecedente, es preferible.

El discípulo advertirá que a medida que la mano izquierda se va adelantando hacia la tarraja, la derecha tiene que aumentar su fuerza de *pulsación*, y resulta que la izquierda se ve impedida naturalmente a ir aumentando su *presión* según se va acortando la parte vibrante de las cuerdas, porque cuanto más corta es aquélla, más resistencia presenta al dedo que la pisa, a lo cual se agrega la dificultad de no haberse de aplicar más fuerza de *presión* que la necesaria para ir consecuentes con el objeto de la sección 4ª.

PARTE SEGUNDA

Vibraciones sostenidas y vibraciones apagadas

376. — Antes de entrar en la explicación del estudio de esta segunda parte, emitiré una idea que juzgo importante. Esta es la división del sonido de las cuerdas de la guitarra, en cuanto a su duración, en *natural* y *prolongado*; porque a mi modo de ver, todas las demás diferencias que se advierten en él tienen relación solamente con su calidad.

377. — Llamo sonido *natural* al que resulta de la cuerda *pulsada al aire*, y por analogía llamo *naturales* a los sonidos que resultan *colocando bien y según reglas* un dedo de la mano izquierda sobre cualquier cuerda, pisándola con un grado de fuerza constante, pero sin mover dicho dedo hacia ningún lado.

378. — El sonido se puede *prolongar* de dos modos, a saber: Modo 1º. Sin mover el dedo que pisa la cuerda, pero sí haciendo intención de aumentar el grado de *presión*, con cuyo esfuerzo el oído percibe bien que da más vida. Si al tiempo de hacer esta nueva intención se hace bajar la cuerda pisada como una línea, oprimiéndola contra la misma división inferior del traste, se percibe aun mejor el efecto de dicha nueva acción, pero hay exposición a que suene algo desafinado. En este caso se emplea la fuerza, formando un ángulo casi recto con la cuerda pisada, y a proporción de la intención es mayor o menor el resultado.

379. — Modo 2º. *Moviendo de un lado a otro* el dedo que pisa, pero sin moverle de un mismo sitio y manteniendo una fuerza constante de *presión*. Una vez fijada la punta del dedo sobre la cuerda, el peso mismo de la mano es el mejor agente. Las oscilaciones han de ser pequeñas al principio para saberlas apreciar (1).

380. — Aquí es el caso de rectificar la idea, bastante generalizada, de que cuanto más fuerza se emplea en las oscilaciones, más se prolonga el sonido. Soy de parecer que se debe economizar esta fuerza y emplearla con mucho arte para no exponerse a que el mango deje de vibrar por verse agarrotado. La buena inteligencia del pulgar con los dedos que pisan, y cierta blandura en la misma mano, producen un sonido bastante prolongado y suave al mismo tiempo.

381. — En la lección 2ª, pág. 76, llamé *tremolo* al sonido producido de este último modo; mas ahora ya no estoy conforme con esta denominación, ni creo deba haber un signo para distinguirlo, porque siendo las inflexiones del sonido medios de que se puede valer el guitarrista, para dar a entender las afecciones de su ánimo, lo que importa es conocer la manera mecánica de poderlas expresar, y por esta razón no parece necesario adoptar signos especiales sino en el caso de denotar ciertas modificaciones particulares que hay y pueden inventarse en el sonido, y cuya ejecución convendrá que explique el inventor.

Vibraciones sostenidas más o menos tiempo (2).

382. — ORDEN EN ESTE ESTUDIO. — *Manera 1ª.* Se sostendrán las vibraciones de los acordes del ejemplo 3º, lámina 2ª, todo el tiempo que representa su figura de *semínimas*. Al efecto, los movimientos de la mano izquierda, al pasar de una postura a otra, serán muy vivos, y se colocarán los dedos a un tiempo. La derecha pulsará también a un tiempo y con fuerza las tres o cuatro cuerdas de que consta cada postura.

(1) Podrían distinguirse estas dos diferencias en el sonido, llamando a los primeros *animados* y a los segundos *reanimados*.

(2) Todo este ejercicio versa sobre la lección 20 de Sor, de las publicadas por él en París.

El interés de este ejercicio consiste en mantener los dedos de la izquierda sobre las cuerdas el más tiempo posible en cada postura. Cuanto mayor es el grado de presión, tanto más se necesita para mover con presteza esta mano de una postura a otra.

Vibraciones apagadas

383. — *Manera 2ª.* Se repetirá este ejercicio *prolongando* los sonidos de cada acorde de los dos modos explicados al principio de esta segunda parte.

384. — *Manera 1ª.* Se pulsarán los acordes del citado ejercicio a cuatro dedos de distancia del puente. Los dedos anular y pequeño de la mano derecha permanecerán estirados para dar a entender la energía de la mano. Preparada así ésta, sus dedos han de caer sobre las mismas cuerdas que han pulsado, a fin de acallar los sonidos que habían producido. La fuerza y *energía* de ellos al caer, serán proporcionadas al valor de las figuras del acorde. Así, se deberá poner más energía y aplicar mayor intención para acallar los sonidos de un acorde *fusa* (letra a), que los del mismo acorde *corchea* (letra b). En este último caso, los dos caen sobre las cuerdas con alguna lentitud, al paso que en la letra a esta acción es sumamente viva. Mientras tanto, la mano izquierda templa la presión de sus dedos, a fin de dar a entender que obran con independencia de la derecha. Para denotar estos sonidos adopto el signo A.

385. — *Manera 2ª.* Se pulsarán los acordes a seis dedos de distancia del puente, y luego que han sonado y al mismo tiempo de haber puesto sobre las cuerdas los dedos de la derecha, que las ha pulsado, se levantan los de la izquierda, y resulta que las dos manos contribuyen a apagar las vibraciones. Este apagado produce un efecto diferente del anterior. Su signo distintivo podrá ser éste $\hat{\Lambda}$.

386. — *Adición al § 22.* Uno de los medios que hay para juzgar de las voces de una guitarra bien construída, es templarla primeramente medio tono o un cuarto de tono *más alta* que el La del templador, y después templarla medio tono o un cuarto de tono *más baja* que aquél, y se advertirá una notable diferencia en los sonidos, producida por alguna causa o razón que desconozco, y que tal vez es ahora un secreto.

EJEMPLO 1º
LAMINA 2ª

EJEMPLO 2º

EJEMPLO 3º

A series of ten musical staves in treble clef, C major, 4/4 time. The music consists of a sequence of chords and melodic lines. The first staff starts with a C major chord. The second staff has a G4 note. The third staff has an F#4 note. The fourth staff has an E4 note. The fifth staff has a D4 note. The sixth staff has a C4 note. The seventh staff has a B3 note. The eighth staff has an A3 note. The ninth staff has a G3 note. The tenth staff has an F#3 note. The music is a simple harmonic exercise.

Letra A

Musical notation for 'Letra A' and 'Letra B'. 'Letra A' is a sequence of chords in C major. 'Letra B' is a sequence of chords in C major. The notation includes treble clef, key signature, and time signature.

SOI