

ESCUELA
DE
GUITARRA,

POR DON DIONISIO AGUADO.

PROPIEDAD DEL AUTOR.

PRECIO 120 R.^s

CON LICENCIA: MADRID.

En la imprenta que fue de Fuentenebro.

AÑO 1825.

Grabado y estampado por B. Wirmbs.

Se vende en la Guitarrería de Muñoa, calle angosta de Majaderitos.

PRÓLOGO.

Hace mas de doscientos setenta años que la guitarra (ántes vihuela) está reconocida como instrumento capaz de armonía (*). En todo este tiempo, ha habido sin duda buenos tocadores que prendados de la dulzura de sus voces y del buen efecto de la combinacion de sus sonidos, se aficionaron á ella; pero ciertamente no acertaron á escribir con exactitud lo mismo que tocaban. Buena prueba de esto son las composiciones que tenemos de Laporta, Arizpachoga, Abreu, mi maestro el llamado P. Basilio (Don Miguel García, Monge Basilio), y otros: por ellas se conoce que sus autores llegaron á ejecutar mucho, y aun á conocer en parte el genio de este instrumento; pero que no fueron tan felices en manifestar en el papel lo que practicaban con sus manos.

De poco tiempo á esta parte, el género de música y el modo de escribirla han variado, y poco á poco se ha llegado á sentar en el papel lo mismo que se ejecuta (esto es, los sonidos espresados con su justo valor). Don Federico Moretti fue el primero que empezó á escribir la música de guitarra de manera que se distinguiesen dos partes, una de canto y otra de acompañamiento. Vino despues Don Fernando Sor, y en sus composiciones nos descubrió el secreto de hacer que la guitarra fuese al mismo tiempo instrumento armónico y melodioso. Yo no me considero capaz de dar á entender el mérito de este genio; solo diré que, ademas del buen gusto que caracteriza á su música, está compuesta y escrita de manera, que bien ejecutada, satisface tanto al inteligente que oye, como al que la toca; á aquel con las bellezas de la composición, y á este no dejándole que desear en cuanto al modo de ejecutarla.

Pero por lo mismo que esta música es tan buena, y tan nuevo el modo de tocarla como corresponde, se hacia necesario un método que la esplicase. No sé si dicho Sor le habrá escrito (por lo menos su publicacion no ha llegado á mi noticia); si esto se efectuase, nada mas necesitaríamos los aficionados.

Su falta me movió á escribir en el año de 1819 una *Coleccion de estudios*, cuya edicion se ha concluido hace algun tiempo; pero al publicarlos no tuve presente que seria dificultosa la inteligencia de los mismos en razon de carecer de un método elemental. Hacíase, pues, necesaria una obra que insinuase un camino para la inteligencia de la música moderna de la guitarra, y que al mismo tiempo diese razon de ella.

Desde luego conocí la dificultad de tamaña empresa; pero animado de la pasion que tengo á este hermoso instrumento, y creyendo no debia defraudar á los aficionados de las observaciones que mediante una larga y cuidadosa práctica he reunido acerca de su manejo, me determiné á formar esta *Escuela*. Acaso habré emprendido un plan demasiado vasto, aunque á mi entender, nada hay ocioso en él; pero tal vez estaré equivocado, y por lo mismo espero que los inteligentes disimularán los defectos que pueda haber cometido en su desempeño.

Atendiendo á que una gran parte de los que se dedican á la guitarra son meros aficionados que no quieren ó no pueden gastar su tiempo en aprender el solfeo, he concebido la idea de

(*) Pisador, *Libro de cifra para tañer vihuela*, impreso en Salamanca, año 1552.

poderles proporcionar en la guitarra misma este conocimiento tan necesario, puesto que es instrumento de *puntos hechos*.

Esplico, pues, los principios de la Música haciendo una aplicacion rigurosa de ellos á la guitarra, cuyos principios juntamente con las reglas relativas al manejo y á ciertas particularidades del instrumento, forman la *primera parte* ó la *teórico-práctica*; en la *segunda*, puramente *práctica*, hay el suficiente número de lecciones que conducen por grados al aficionado desde los primeros elementos hasta lo mas dificultoso que se conoce en el dia. Siendo la guitarra instrumento esencialmente armónico, era necesario dar una idea de los acordes, y esta doctrina ocupa tambien su debido lugar en la segunda parte. Don Francisco de Fossa, amigo mio y sugeto de gusto y de grandes conocimientos músicos, se ha servido honrar esta escuela rectificando algunas teorías, y completándola con un compendio de reglas para modular en la guitarra, cuyo instrumento le es familiar.

He incluido la mayor parte de los estudios que publiqué en mi Coleccion, y en vez de algunos suprimidos por creerlos poco necesarios, he puesto otros nuevos; pero debo advertir que varios de ellos están esparcidos en la obra, y que en casi todos he alterado la ortografía musical, con el objeto de manifestar en el escrito la mayor exactitud de la ejecucion.

Para que se forme una idea clara del plan de esta obra, voy á presentarle en la tabla siguiente, la que al mismo tiempo podrá servir de índice.

P A R T E P R I M E R A.

TEÓRICO-PRÁCTICA.

Página

<i>SECCION PRIMERA. DE LA GUITARRA Y DE SU MANEJO EN GENERAL.</i>	1
Capítulo I. <i>Denominacion de algunas partes de la guitarra.</i>	1
Capítulo II. <i>Vibracion de las cuerdas, colocacion de la guitarra, posicion de los brazos, y uso de las manos y dedos.</i>	2
<i>SECCION SEGUNDA. APLICACION DE LOS ELEMENTOS DE MÚSICA Á LA GUITARRA.</i>	5
Capítulo I. <i>De los sonidos.</i>	6
Artículo I. <i>Diferencias de los sonidos en general.</i>	6
II. <i>Escalas.</i>	6
III. <i>Signos y demas medios para representar los sonidos.</i>	8
IV. <i>Grados é intervalos.</i>	9
V. <i>Voces accidentales y sus signos.</i>	12
VI. <i>Círculo de los tonos.</i>	13
VII. <i>Uso particular del sostenido, bemol y becuadro.</i>	15
VIII. <i>Modos.</i>	16
IX. <i>Escala de la estension de voces de la guitarra.</i>	18
X. <i>Uso de las escalas.</i>	19

	III
Capítulo II. <i>Del tiempo considerado en sí mismo.</i>	19
Capítulo III. <i>Del tiempo considerado juntamente con los sonidos, y de los signos relativos á esto mismo.</i>	21
Capítulo IV. <i>Signos de espresion y de adorno.</i>	23
Capítulo V. <i>De otros signos relativos á la escritura.</i>	24
 <i>SECCION TERCERA. CONDICIONES QUE SE REQUIEREN EN LA GUITARRA, EN EL TOCADOR, Y EN EL LUGAR EN DONDE SE TOCA.</i>	
Capítulo I. <i>Circunstancias que se requieren en la guitarra.</i>	25
Capítulo II. <i>Condiciones relativas al tocador.</i>	28
Capítulo III. <i>De las condiciones propias del lugar en que se toca.</i>	29

PARTE SEGUNDA.

PRÁCTICA.

Lámina

5

<i>SECCION PRIMERA. LECCIONES ELEMENTALES.</i>		5
Capítulo I. <i>Lecciones á una voz ó parte sin pasar del 4.º traste.</i>		5
Capítulo II. <i>Lecciones á dos, tres y cuatro partes sin pasar del 4.º traste, excepto en la prima.</i>		11
Artículo I. <i>Acordes simultáneos.</i>		11
II. <i>Acordes en arpegio.</i>		13
III. <i>Acordes en canturia.</i>		19
IV. <i>Acordes sucesivos.</i>		27
V. <i>De la ceja.</i>		27
Capítulo III. <i>Lecciones á dos y mas partes pasando del 4.º traste en todas las cuerdas.</i>		29
<i>Ligado.</i>		38
<i>Apoyatura.</i>		43
<i>Mordente.</i>		45
<i>Trino.</i>		45
Capítulo IV. <i>Adornos.</i>		46
<i>Sonidos apagados.</i>		47
<i>Sonidos producidos por la mano izquierda sola.</i>		47
<i>Tambora.</i>		48
<i>Imitaciones.</i>		48
<i>Armónicos.</i>		49
Capítulo V. <i>Modos peculiares de ejecucion.</i>		52
Capítulo VI. <i>Ejercicios para agilizar ámbas manos.</i>		52
 <i>SECCION SEGUNDA. ESPLICACION DE LOS ACORDES.</i>		59
Capítulo I. <i>Intervalos y sus trastrueques.</i>		59
Capítulo II. <i>Del acorde perfecto y de su localidad en la guitarra.</i>		60
Artículo I. <i>Del acorde perfecto y sus trastrueques.</i>		60
II. <i>Posiciones en cada tono.</i>		61

Capítulo III. <i>Acordes disonantes y su localidad.</i>	64
Artículo I. <i>Esplicacion de la disonancia.</i>	64
II. <i>Acordes de sétima.</i>	64
III. <i>Acorde de sétima de dominante.</i>	65
IV. <i>Armonias fundamentales de un tono.</i>	67
V. <i>Acorde de sétima diminuta.</i>	68
VI. <i>Acorde de sexta aumentada.</i>	70
Capítulo IV. <i>Cadencias.</i>	71
Capítulo V. <i>Ejecucion de las escalas con arreglo á las posiciones.</i>	73
Artículo I. <i>Escalas modo mayor.</i>	73
II. <i>Escalas modo menor.</i>	75
Capítulo VI. <i>Acordes sucesivos.</i>	76
SECCION TERCERA. ESTUDIOS.	77
SECCION CUARTA. DE LA ESPRESION.	101
APÉNDICE. <i>Reglas para modular en la guitarra.</i>	103

Como la enseñanza metódica de la guitarra es todavía una cosa nueva, la esperiencia decidirá si he acertado ó no en el órden de las materias en la presente obra, y sobre esto oiré con gusto las observaciones que se sirvan hacerme los inteligentes. De todas maneras, para que el principiante pueda satisfacer lo mas pronto posible sus vivos deseos de tocar, despues de haberse hecho cargo de las secciones primera y segunda de la primera parte, podrá pasar á la práctica, y luego que sepa las lecciones primeras hasta la 15 inclusive del capítulo I, continuará estudiando las restantes alternativamente con las del capítulo II, procurando siempre no pasar de una leccion á otra sin tener bien sabida la anterior. Todo esto debe quedar confiado á la prudencia y direccion del maestro. Este mismo podrá señalar el momento en que el principiante deba enterarse de lo contenido en la seccion tercera de la primera parte, y con particularidad, la ocasion oportuna de que el discípulo aprenda á templar la guitarra.

ERRATAS.

Pág.	lin.	donde dice	ha de decir
8	18	Voces. . Do Re Mi Fa Sol La Si	Voces. . do re mi fa sol la si
27	15	es la de unas	es el de unas

En algunos ejemplares.

23	35	sean con una enérgia	se ejecuten con una energía
----	----	----------------------	-----------------------------

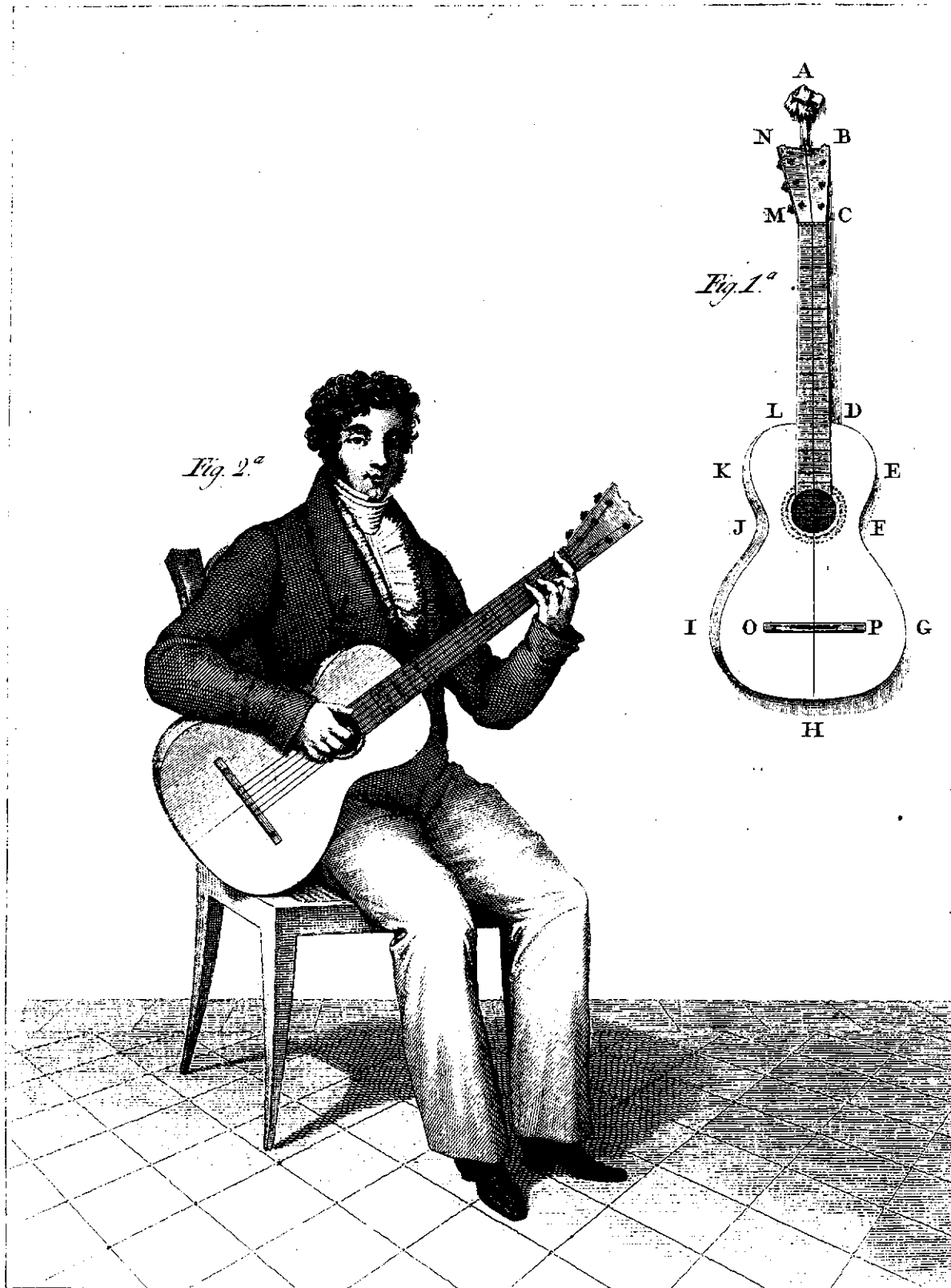


Fig. 2^a

Fig. 1^a

PARTE PRIMERA.

TEÓRICO-PRÁCTICA.

§. 1.º **L**a guitarra es capaz de dar una serie de sonidos músicos de suficiente duracion, y de mayor ó menor intension ó fuerza. Vamos á estudiar el modo de producirlos, de hacerlos durar, y de darles varios grados de vigor y suavidad, aplicando al mismo tiempo las reglas de la Música á este instrumento. *Guitarra y Música aplicada á ella*: tal es el objeto complicado de esta primera parte, la que dividiré en tres secciones: en la primera hablaré del manejo de la guitarra en general, en la segunda espondré los elementos de la Música peculiares de ella, y en la tercera trataré de algunas circunstancias que deben concurrir para sacar el mayor partido de este instrumento.

SECCION PRIMERA.

DE LA GUITARRA Y DE SU MANEJO EN GENERAL.

2. Sin conocer los nombres de algunas partes de la guitarra, seria imposible formar idea de su colocacion, y del uso de los brazos, manos y dedos: por tanto ántes de hablar de esto, voy á manifestar los nombres de las mas principales del instrumento.

CAPÍTULO PRIMERO.

Denominacion de algunas partes de la guitarra.

3. Las partes mas notables de la guitarra á primera vista son: una *caja hueca*, que en una de sus caras tiene un agujero, y un *mango sólido* pegado á dicha caja.

4. Supongamos la guitarra en una situacion vertical segun su mayor longitud, y vista de frente por la cara del agujero, como indica la figura 1.^a (lámina 1.^a). En esta posicion llamo mitad ó parte derecha é izquierda á las opuestas del que la mira (A N K I H, *mitad derecha*; A B E G H, *mitad iz-*

quiere), y asimismo doy el nombre de *parte anterior* á la del agujero, y *posterior* á su opuesta.

5. En la caja debemos notar: 1.º la *tapa* ó sea la tabla del agujero llamado *boca* ó *tarraja*: 2.º el *puente* O P, cuya cara interna mira á la boca, y la esterna corresponde á la parte inferior del instrumento: 3.º el *aro derecho* L K J I H, que circunscribe la parte lateral de la caja, formando en su direccion tres *curvaturas*, dos convexas y una cóncava: L K J es la *curvatura menor*, J L H la *mayor*, K J I la *cóncava*: 4.º el *aro izquierdo*, opuesto al referido y de igual figura: 5.º el *suelo* ó sea la tabla posterior: y 6.º los *bordes anterior* y *posterior* de los aros, es decir, el primero unido á la tapa, y el segundo al suelo.

6. En el mango tenemos que observar: 1.º la *cabeza* M N A B C, que forma un ángulo con el resto del mango, y tiene seis ó mas agujeros: 2.º las *clavijas* ó *piecitas* de madera colocadas en los agujeros de la cabeza: 3.º el *mástil* M L D C, resto del mango desde la cabeza á la caja, plano por delante y convexo por detras: 4.º la *cejuela* M C, ó *piecita* de madera ó marfil, en la cual se advierten varias *muecas* en direccion vertical.

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

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

9. Desde el *puente* á las *clavijas*, apoyando en las *muecas* de la *cejuela*, se extienden seis *cuerdas* (como se ve en la guitarra de la figura 2.ª, lámina 1.ª), denominadas *prima*, *segunda*, *tercera*, *cuarta*, *quinta* y *sesta*, principiando á contar por la parte del *aro izquierdo*: la *cuarta*, *quinta* y *sesta* se llaman tambien *bordones*.

10. Cada una de las *cuerdas* forma un *orden*, y por eso se llama guitarra de seis, de siete ó de cinco órdenes, segun el número de las que tenga. Aquí hablaré siempre de la guitarra de seis órdenes, que es la mas comun.

11. Se dice que la *guitarra* está *sencilla* cuando hay una sola *cuerda* en cada *orden*, lo que sin duda es preferible; mas si en cada uno hubiese dos, aunque la *prima* esté *sencilla*, como sucede comunmente, entónces la *guitarra* está *doble*.

CAPÍTULO II.

Vibracion de las cuerdas, colocacion de la guitarra, posicion de los brazos, y uso de las manos y dedos.

12. Si herimos ó pulsamos una *cuerda* de la *guitarra*, puesta en cierto grado de tension, da *vibraciones*, y mientras duran estas, se oye un *sonido*, el cual cesa cuando la *cuerda* deja de vibrar.

13. Dicha *cuerda* sigue dando *vibraciones*, mientras se mantengan fijos los dos extremos de su parte vibrante; si falta uno de ellos, cesa el *sonido*, porque deja de vibrar la *cuerda*.

14. Si vibra toda la porcion de la *cuerda* comprendida entre el *puente* y la *cejuela*, que es lo que llaman *cuerda al aire*, sus dos puntos de apoyo son los mismos *puente* y *cejuela*. Pero si se pone un *dedo* sobre la *cuerda*, de manera que esta quede apoyada sobre una de las *divisiones* de los *trastes*, lo que se llama *cuerda pisada*, entónces se disminuye la longitud de la parte vibrante, y sus dos puntos de apoyo son en este caso la *division* del *traste pisado* y el *puente*.

15. De esto resultan algunas reglas esencialísimas, cuales son las siguientes.

REGLA PRIMERA. *El dedo apoyado ha de mantener fija la cuerda con la fuerza necesaria, para que no cesen sus vibraciones hasta que corresponda.*

REGLA SEGUNDA. *Esta fuerza ha de ser constante, igual y suficiente todo el tiempo que deba vibrar la cuerda.*

REGLA TERCERA. *Para que cese el sonido, bastará impedir las vibraciones.*

Conviene tener muy presentes estas tres reglas, porque son las bases fundamentales para tocar bien la música de guitarra.

16. Las seis cuerdas de la guitarra, ya pulsadas al aire, ya pisadas, dan diferentes sonidos. El oficio de pisarlas pertenece á los dedos de la mano izquierda, y el de pulsarlas á los de la derecha. Para esto es necesario colocar el instrumento de una manera ventajosa, la que sin duda será aquella en que ámbas manos tengan entera libertad para sus respectivos usos, reuniendo al mismo tiempo la circunstancia de que el cuerpo se halle en una actitud airosa y natural. Mi esperiencia me ha presentado como muy ventajosa la colocacion que representa la figura 2.^a de la láminá 1.^a, cuyos por menores son los siguientes.

17. *Colocacion de la guitarra.* Sentado el tocador en una silla de asiento algo ancho, dejará á su lado derecho un espacio suficiente para apoyar sobre él (*) la curvatura mayor del aro izquierdo de la guitarra (§. 5), y al mismo tiempo la sujetará con el antebrazo derecho por la parte superior de la curvatura mayor del aro opuesto, de modo que con este solo medio quedé bastante asegurada con poca ó ninguna necesidad del auxilio de la mano izquierda, la cual ha de quedar libre para correr sin embarazo por el mástil (§. 6). Este último estará mas ó menos elevado en direccion oblicua, y generalmente hablando, su inclinacion deberá ser de 35 á 40 grados. Dando al mástil mucho mayor ó menor inclinacion, resultaria un perjuicio para el uso espedito de la mano izquierda, y alguna incomodidad para el brazo del mismo lado. El cuerpo ha de estar naturalmente recto, como tambien la cabeza, la cual no se ha de torcer, ni dirigir á mirar los movimientos de la mano izquierda.

Sobre esto conviene tener presente que en lo sucesivo se necesita la vista para mirar al papel, y por consiguiente los dedos no solo deben acertar las cuerdas, sino tambien el traste en que las han de pisar. Es casi imposible ejecutarlo así á los principios, y si bien se puede permitir al principiante que en las primeras lecciones mire donde pone los dedos, sin alterar en nada la colocacion de la guitarra, tambien es necesario que se habitúe cuanto ántes á atinar las cuerdas sin mirarlas.

18. *Brazo derecho y su mano.* Este brazo ha de mantener firme la guitarra, pero sin oprimirla demasiado, y sujetándola casi solo con su propio peso, despues de puesto naturalmente sobre el aro; así se consigue no perder la libertad en el manejo de los dedos. El codo quedará libre á tres ó cuatro dedos de distancia del borde posterior del aro (§. 5), y el brazo se dirigirá oblicuamente desde la curvatura mayor del aro derecho hasta el borde anterior y curvatura cóncava del mismo; siendo tal su posicion, que la mano llegue sin violencia á tocar con las puntas de sus dedos las seis cuerdas junto á la boca de la guitarra.

19. La posicion que acabo de indicar es muy á propósito para que los dedos de la derecha puedan pulsar las cuerdas con la debida fuerza, y para que adquieran el hábito de ejecutar grandes y rápidos movimientos, sin que por esto apénas sea necesario mover la mano.

20. De ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño, ni ninguno de los otros, pues la mano ha de estar libre y del todo suelta.

21. Los guitarristas no están conformes sobre si se debe tocar con uñas ó sin ellas. Por mi parte soy de dictámen, que para sacar mas y mejor *tono*, ó lo que en este caso es lo mismo, mas y mejor sonido, convendrá tocar con uñas, pero con las condiciones siguientes: 1.^a las uñas han de ser flexibles, es decir, ni muy blandas ni muy duras: 2.^a se han de usar pulsando las cuerdas oblicuamente, segun la posicion indicada para la mano (§. 18), tendiendo el dedo que las hiera cuanto sea compatible con la fuerza que se ha de emplear, no agarrándolas, sino haciendo que se deslice la cuerda por el interior de la

(*) Para evitar el roce y asegurar mas la guitarra, acostumbro á poner un pañuelo en el punto de su apoyo, aunque conozco que esto perjudica á las voces del instrumento. Estas podrian aumentarse apoyandole sobre una caja hueca construida á propósito, en cuya cara superior hubiese una pieza á que pudiera adaptarse parte de la curvatura mayor del aro izquierdo.

uña, habiendo antes tocado en la yema (acaso en esto estriba el que haya pocos que hieran bien teniendo uña); 3.^a para conseguir esto, las uñas deberán tener una longitud proporcionada, pues las muy largas impiden la agilidad, y las muy cortas no dan lugar á suavizar el sonido por medio de aquel desliz.

22. No se me oculta que habrá muchas personas que no quieran ó no se acomoden á llevar uñas, y aun á tocar con ellas; pero si precinden de las ventajas que acabo de indicar, en este caso los dedos deberán herir la cuerda segun he manifestado en lo condicion 2.^a del §. 21, y solo con la porcion de yema precisamente necesaria, con tal que el sonido que resulte no sea débil.

23. ¿Pero cuál es la cantidad de fuerza que se debe comunicar á la cuerda? Dificil es responder á esta pregunta. Sin embargo creo que me podré dar á entender, en cuanto cabe, con lo que voy á decir: si la fuerza es demasiada, el sonido sale áspero y desagradable: si es poca, resulta un sonido débil, de corta duracion y nada brillante: entre estos dos extremos hay una porcion de términos medios de que resulta un sonido que está dentro de los límites de lo agradable, y este es justamente el que se desea. No obstante, hay cierto sonido lleno de vigor, de animacion, de dulzura, de; á la verdad, esto se oye y no se esplica.

24. *Brazo izquierdo y su mano.* Por mas que los dedos de la derecha pulsen bien las cuerdas, si los de la izquierda no las pisan como corresponde, los sonidos nunca serán como deben ser. Los oficios de ámbas manos son recíprocos, de manera que faltando una de ellas á su deber, aunque la otra desempeñe bien su cargo propio, el efecto no será el que se desea. Coloquemos, pues, el brazo izquierdo, para que su mano pueda pisar las cuerdas con la libertad, fuerza y agilidad competente, que es á lo que se reduce todo su oficio.

25. Determinada ya la posicion de la guitarra (§. 17), se fijará con fuerza la articulacion de las últimas falanges del dedo pulgar sobre la línea media longitudinal de la parte posterior del mástil: el codo no se desviará mucho del cuerpo: la mano se inclinará un poco hácia los trastes por el lado del dedo pequeño, y sus cuatro dedos índice, medio, anular y pequeño deberán estar separados ó bastante abiertos, de modo que alargando el último hasta el quinto traste, apenas se mueva la mano.

26. Esta posicion dará el competente tiro á la misma para llegar fácilmente con su dedo chico á pisar todos los bordones cuando pueda ofrecerse; lo que no se conseguiria con facilidad, si el pulgar abrazase toda la anchura de la parte posterior del mástil.

27. Los cuatro dedos de esta mano despues de estar casi paralelos á los trastes, pisarán las cuerdas con gran firmeza, poniéndose tan arqueados, que su última falange venga á caer perpendicularmente sobre la cuerda pisada, de modo que apoyen solamente la punta. Es claro que estos dedos pueden hacer mucha fuerza en virtud de la accion del pulgar que comprime el mástil por su parte posterior. Teniendo cuidado de arquear los dedos, no podrán estos impedir la vibracion de las cuerdas inmediatas.

28. He dicho que los dedos deben estar arqueados, mas de ningun modo la mano, la cual, si lo estuviere, haria mala figura, y su posicion viciosa impediria comunicar á los dedos la fuerza competente.

Supuesta la colocacion de la guitarra, brazos y manos, resumamos todo lo dicho en el presente capítulo, sentando los principios relativos á la ejecucion en general.

29. *Las cuerdas vibran ó dan sonidos en virtud del impulso comunicado por los dedos de la mano derecha, y generalmente hablando, de la firmeza con que las sujetan los de la izquierda.*

30. *La concurrencia de ámbas manos es necesaria para el sonido: la derecha produce las vibraciones, y la izquierda las sostiene ó prolonga; así pues, el oficio de la primera respecto de cada sonido es instantáneo, y el de la otra, teniendo que sostener las vibraciones, dura mas ó menos tiempo.*

31. *La cuerda ha de ser pisada por la izquierda en el momento mismo que la derecha le comunique el impulso, lo que constituye una estrecha correspondencia de accion entre ámbas manos.*

32. *La fuerza que haga la izquierda nunca será demasiada, pero la de la mano que da el impulso ha de ser tal, que produzca sonidos claros, brillantes y fuertes sin llegar á ser ásperos; y claros y suaves, sin que degeneren en débiles, ámbas cosas en los casos correspondientes.*

A. A. B. C. C. Lam. 2^a

Fig^a 1.^a Fig^a 2. Fig^a 3.

Fig^a 4.

Fig^a 5.

Llaves de Fa. de Do. de Sol.

Fig^a 6.

Nombres de las voces humanas. Bajo. Baritono. Tenor. Contralto. Mediotiple. Tiple. Alto-tiple.

Trastes de la cuerda segunda.

Fig^a 7. Fig^a 8.

Sostenidos. Bemoles.

Fig^a 9. Fig^a 10.

Sostenidos y bemoles dobles.

Fig^a 11. Fig^a 12.

Fig^a 13. Fig^a 14.

Fig^a 15.

Tonos mayores.....
 relativos menores...

Tonos mayores.....
 relativos menores...

33. *Los dedos de ambas manos deben acostumbrarse á hacer grandes movimientos, para llegar á adquirir mucha agilidad, con absoluta independencia unos de otros.*

34. *Al mover los dedos de la derecha se ha de evitar cuanto se pueda el movimiento de la mano, y esta no se ha de apoyar sobre la tapa.*

35. *Todos los dedos de la derecha servirán para la pulsacion, bien que rara vez el pequeño.*

36. *Al pulsar dos ó mas cuerdas juntas, los dedos lo han de hacer en un mismo instante.*

37. *La izquierda ha de bajar y subir por el mástil, teniendo cuidado de llevar los dedos separados y abiertos, en términos de que sus cuatro puntas correspondan á cuatro trastes consecutivos, sean los que fueren, procurando que los dedos que no pisan se mantengan sin encogerse, especialmente el pequeño, y que los que pisan no impidan la vibracion de las cuerdas inmediatas.*

38. *En general se impedirán las vibraciones levantando los dedos de la izquierda, ó aplicando á las cuerdas los de la derecha.*

SECCION SEGUNDA.

APLICACION DE LOS ELEMENTOS DE MÚSICA A LA GUITARRA.

39. Cuanto he dicho en el capítulo anterior se reduce á producir sonidos, y á manifestar los medios para que duren por algun tiempo. Estas dos circunstancias, á saber, sonidos y tiempo, son ámbas esenciales en la Música; puesto que esta se compone de sonidos arreglados exactamente á cierta medida de tiempo.

40. Ambas cosas van siempre unidas en la práctica; mas nosotros para estudiarlas bien, haremos una abstraccion, y consideraremos por separado: 1.º todo lo relativo á los sonidos, 2.º todo lo relativo al tiempo. Una vez enterados de estos dos puntos esenciales cada uno de por sí, será fácil reunirlos luego; método que me proporcionará la claridad con que deseo darme á entender.

41. Pero no puedo menos de advertir, que no me propongo formar aquí unos elementos generales de Música, y sí solamente hacer una aplicacion particular de ellos á la guitarra. En consecuencia espondré aquellas ideas que crea necesarias para el desempeño de mi objeto; aunque si bien se repara, la Música siempre es una y sigue las mismas reglas, ya se aplique á la voz humana, lo que constituye el canto ó la *Música vocal*, ya á los instrumentos de cuerda, de aire, &c., en cuyo caso se llama *Música instrumental*: la diferencia en todas estas circunstancias consiste solo en las varias modificaciones que por precision han de resultar de la naturaleza particular de cada una de las voces é instrumentos.

42. Además, en esta seccion no solo debemos estudiar el sonido y el tiempo en sí mismos, sino que tambien es preciso dar á conocer los signos que los representan por escrito, y así tendré que hacer varias divisiones para explicar cada cosa por separado.

CAPÍTULO PRIMERO.

*De los sonidos.*ARTICULO PRIMERO. *Diferencias de los sonidos en general.*

43. Los sonidos de la guitarra se diferencian unos de otros únicamente por su mayor ó menor elevacion; de aquí la distincion de ellos en *graves* y *agudos*, es decir, bajos y altos; cuya denominacion es relativa, pues es claro que un mismo sonido será grave respecto de otro mas alto, y agudo con relacion á otro mas bajo que él.

44. Pasemos á formar una idea práctica de esto en la cuerda segunda (§. 9), única que vamos á estudiar por ahora, pues en ella se encuentran todas las circunstancias necesarias para la doctrina que voy á presentar.

45. Pisada dicha cuerda con el índice en el traste 1.º, luego en el 2.º, sucesivamente en el 3.º, 4.º, 5.º, &c. hasta el último, resultará en cada traste un sonido diferente, que caminará hácia lo agudo; y si hacemos esta operacion á la inversa, es decir, empezando por el traste inmediato á la boca de la guitarra, y pasando sucesivamente por todos ellos hasta el primero, resultarán los mismos sonidos de ántes, pero caminando hácia lo grave. Igualmente el sonido de la cuerda pisada, por ejemplo, en 5.º traste, será grave respecto de la cuerda en 6.º, 7.º, 8.º, &c. y agudo con relacion al sonido de la cuerda en 4.º, 3.º, &c.

46. Para no confundirnos en los términos me valdré de la expresion *adelante* cuando el movimiento de la mano izquierda se dirija hácia el puente; y *atrás* en el movimiento inverso. He elegido estas expresiones para que las palabras bajar y subir se entiendan únicamente de los sonidos.

ARTICULO II. *Escalas.*

47. Todos estos sonidos y otros muchos que por un método semejante pudieramos figurarnos en diferentes cuerdas, aunque á primera vista parezcan muy numerosos y difíciles de comprender, sin embargo están clasificados y reducidos, en virtud de sus mútuas relaciones, á un sistema bastante sencillo. Consiste esté en dividirlos por series, que se llaman *escalas*, compuestas de un número determinado de sonidos: sea por ejemplo, pisando la cuerda referida en el traste 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 5.º, 6.º, 7.º, 8.º, 9.º, 10.º, 11.º y 12.º, resultará una serie de sonidos; y continuando desde el traste 13.º inclusive en adelante principia otra serie, que podemos figurarnos compuesta de otras tantas voces, suponiendo que la guitarra tuviese el correspondiente número de trastes.

48. *Escala cromática.* Cada una de dichas series que proceden siempre de un traste á su inmediato, se llama *escala cromática*. Los elementos de que se componen son los mas sencillos de la guitarra, pues entre un traste y su inmediato no es posible hacer ningun otro sonido, escepto algunos armónicos de que hablaré en la parte práctica.

49. En la Música se llama *intervalo* la distancia que hay de un sonido á otro. Así pues, el menor intervalo de la guitarra es el elemento indicado (§. 48), el cual se distingue con el nombre de *semitono*.

50. A pesar de que la longitud material de los trastes es respectivamente desigual; sin embargo los semitonos que dan, se consideran como iguales en la Música, y por consiguiente la igualdad es relativa á los sonidos y no á la longitud de los trastes.

51. Pero para que esta escala cromática conste siempre de doce intervalos, es necesario llegar hasta el traste 13.º, ó sea el sonido décimotercio; pues así es como únicamente se espresa el duodécimo intervalo, cuyo sonido es á un mismo tiempo el último de la escala grave y el primero de la aguda.

52. *Escala diatónica.* He presentado la escala cromática (§§. 47 y 48), porque es la que consta de

los elementos mas sencillos, y ahora se entenderá con facilidad la formacion de la escala diatónica, verdadero fundamento de la Música moderna.

53. He dicho que el intervalo de un semitono consistia en la diferencia de un solo traste. Ahora bien, si esta diferencia es de dos, por ejemplo, del 1.º al 3.º, emtonces el intervalo es de un tono.

54. La escala diatónica consta de tonos y semitonos, cuyos sonidos son las voces de la Música, reducidas á siete, y llamadas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

55. La idea práctica de esto se ve ejecutando lo contenido en la tabla siguiente:

CUERDA SEGUNDA.	}	Trastes. . . .	1.º	3.º	5.º	6.º	8.º	10.º	12.º	13.º
		Voces. . . .	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	do
		Intervalos. .	tono	tono	semit.º	tono	tono	tono	semit.º	

56. Estas voces, segun el órden que tienen en la sobredicha escala, se distinguen tambien con los nombres genéricos de primera, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, sétima y octava; pero nótese que los nombres Do, Re, Mi, &c. son los propios y constantes de las voces, y que los de primera, segunda, tercera, &c. son generales, variables y relativos á los intervalos.

57. La octava voz do tiene el mismo carácter que la primera Do, pues es una repeticion de ella, con la diferencia de ser un doble mas aguda; y aunque dicha octava sea la primera de otra serie, es preciso espresarla, por cuanto completa el intervalo que hay entre ella y la sétima, segun lo dicho §. 51.

58. Resulta, pues, que la escala diatónica consta de cinco tonos y dos semitonos, los que efectivamente pueden resolverse en los doce semitonos de que se compone la escala cromática.

59. Los dos semitonos de la escala diatónica caen precisamente, el primero entre la tercera y la cuarta, y el segundo entre la sétima y la octava.

60. La misma escala puede dividirse en dos mitades perfectamente iguales llamados tetracordos, palabra griega que significa cuatro cuerdas. Esta division se hace de la manera siguiente:

Tetracordo 1.º . .	Do	Re	Mi	Fa.
Tetracordo 2.º . .	Sol	La	Si	do.
		tono	tono	semitono

Es evidente la igualdad de estas dos partes, en las que por medio de la division, hemos quitado el tono que habia entre la cuarta y la quinta.

61. En estos dos caracteres (§§. 59 y 60) consiste la esencia de la escala diatónica llamada mayor, á diferencia de otra conocida con el nombre de menor, de que hablaré en su lugar.

62. El principiante ha de fijar mucho la atencion eu los ocho trastes que dan las voces de la escala diatónica, y para el conocimiento de ella, la estudiará observando las reglas siguientes.

Primera. Aprenderá de memoria los números correspondientes á los trastes, á saber: 1.º, 3.º, 5.º, 6.º, 8.º, 10.º, 12.º y 13.º

Segunda. Igualmente aprenderá á decir de seguida y sin titubear, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, do y luego al revés do, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do; esto por de pronto recitándolo sin canto.

Tercera. Pasará á ejecutar estas voces en los correspondientes trastes de la guitarra, poniendo los dedos de la mano izquierda con el mismo órden que se espresa en el ejemplo siguiente.

Voces. . .	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	do
Dedos. . .	índice	anular	índice	medio	pequeño	índice	anular	pequeño.

Hará estas voces en la guitarra con la mayor exactitud, y los mismos dedos que van indicados, le proporcionarán el conocimiento de los trastes.

Cuarta. Luego que haya llegado subiendo al do agudo, procurará repetir los mismos sonidos bajando, y poniendo en cada uno de los trastes el mismo dedo que ántes, limitándose á conocer perfectamente por el oido todos estos ocho sonidos, é imprimiendo en su memoria la canturía que forman tanto al bajar como al subir.

Quinta. Despues los repetirá practicándolos en la guitarra y dando á cada uno su nombre propio al tiempo de ejecutarle.

Sesta. A consecuencia procurará entonar con su voz los mismos sonidos al paso que los vaya ejecutando en la guitarra, y para mayor facilidad dividirá la escala diatónica en dos partes iguales, segun se ha dicho en el §. 60, y por consiguiente parándose en el Fa, y ejecutando luego la segunda mitad.

Sétima. Aprenderá la relacion mas importante por ahora, cual es la de conocer y ejecutar con su voz la diferencia que hay del do agudo al Do grave, y al reves, pues este conocimiento es necesario para aprender á templar.

63. *Escala tendida.* Pasando á la segunda serie de sonidos, que como he dicho (§. 51) empieza en el traste 13.º, y suponiendo que la guitarra tuviese veinte y cinco trastes, resultaria una nueva escala con iguales nombres y relaciones que la primera, los que espresaré con letras minúsculas en la siguiente tabla.

CUERDA SEGUNDA.	}	Trastes. . . .	13.º	15.º	17.º	18.º	20.º	22.º	24.º	25.º
		Voces. . . .	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	do
		Intervalos. .	tono	tono	semit.º	tono	tono	tono	semit.º	

64. Las relaciones de esta nueva escala diatónica, mas aguda que la anterior, son las mismas que ántes indiqué (§§. 58, 59 y 60): consta en efecto de cinco tonos y dos semitonos con igual orden que en la primera, y ademas puede dividirse como ella en las dos mitades, ó tetracordos iguales.

65. Ahora bien, si subiendo hemos formado una segunda escala de ascenso, tambien podriamos componer otra tercera, cuyo principio queda indicado por la voz *do*; y á la inversa, bajando desde este *do* sucesivamente por todas las voces, podriamos continuar otra nueva escala de descenso diciendo *do*, *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *do*, *Si*, *La*, *Sol*, &c.

66. En consecuencia, la escala así tendida, segun la hemos imaginado será: *Do*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, &c.

67. De esta suerte despues de una escala se puede repetir otra sucesivamente mas aguda, y luego otra y otra hasta donde lo permita el instrumento. La guitarra de diez y siete trastes y de seis órdenes no admite mas que tres escalas diatónicas y media, ó cuarenta y dos semitonos, como se verá mas adelante.

68. Ahora conviene notar, que la cuerda segunda pisada en el primer traste da el *Do*, y al aire da el *Si*, segunda voz de la escala de descenso desde dicho *Do*.

El principiante no debe pasar de aquí sin un conocimiento exacto de la escala diatónica.

ARTICULO III. *Signos y demas medios para representar los sonidos.*

69. Los signos representativos de los sonidos se llaman *notas*. La forma de estas se reduce á un punto grueso todo negro y acompañado de una cola, ó á un punto blanco, semejante á un cero, con cola ó sin ella, como se ve en la figura 1.ª lámina 2.ª: *AA* son dos notas de punto negro con cola; *B* es un punto blanco sin cola; y *CC* son dos con ella.

70. La figura diferente de cada nota tiene un objeto especial, que no nos pertenece estudiar ahora: de todas sus partes la única que debemos considerar aquí es el punto, sea negro ó blanco, por cuanto es el signo representativo del sonido, y así me valdré de los puntos aislados.

71. Dije en el §. 43, que los sonidos se diferencian unos de otros por su mayor ó menor elevacion, y tambien hemos visto §. 55 que las voces de la escala diatónica forman como una especie de *grados*,

de los cuales Do Re es el primero. En efecto, Do es el principio del grado, y este se termina en Re, de manera que aunque hay dos voces, el grado es uno solo. En consecuencia, la escala diatónica constará de ocho voces y de siete grados.

72. Para denotar la diferencia de unos grados á otros, los músicos se valen de la *pauta* ó *pentagrama* que consta de cinco rayas y cuatro espacios, en la forma representada por la figura 2.^a, lámina 2.^a

73. Es claro que el punto colocado, ya sobre una raya, ya en un espacio, representará un sonido de diferente grado; y así con la distinta posición de los puntos se podrá formar una serie de grados cual se ve en la figura 3.^a, lámina 2.^a

74. Con estas cinco rayas y cuatro espacios no es posible figurar mas de nueve grados, lo que sería insuficiente para espresar las voces de la escala tendida del §. 66. Mas esto se consigue añadiendo por encima y por debajo de la pauta unas líneas de corta extensión, paralelas á ella, que se llaman *rayitas*, *rayas accidentales*, ó *suplementarias*, las cuales se van multiplicando segun lo exige la necesidad, y de esta suerte proporcionan una nueva gradación de espacios y de rayas, como se ve en la figura 4.^a, lámina 2.^a

Así pudieramos continuar añadiendo hasta cierto punto mas y mas rayitas, que nos darian una larga serie de grados para espresar las voces de la escala diatónica tendida.

75. ¿Pero cuál de estos puntos es el signo representativo de Do? Esto no se puede determinar sin otro nuevo signo que se llama *clave* ó *llave*, porque todo punto en el pentagrama puede representar á cada una de las siete voces de la escala diatónica, segun sea distinta la llave, y por lo mismo hay siete de estas en la Música, que son las espresadas en la figura 5.^a, lámina 2.^a

76. Lo primero que se debe mirar en un escrito de Música es la llave, la que por lo mismo se escribe ántes de todo. Si la llave es de Fa en cuarta, denota que el punto colocado en la cuarta raya representa á la voz de la escala diatónica llamada Fa; si la clave es de Sol, indica que el punto puesto sobre la segunda raya, donde se supone sentada esta llave, es Sol; y así de todas las demas.

77. Ahora bien, como las siete voces de la escala diatónica se suceden unas á otras con un orden constante, á saber, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, y luego se vuelve á repetir do, re, mi, fa, &c., resulta, que determinado cualquiera de los puntos que representan á dichas voces, sabremos ya el que corresponde á cada una de las demas. En efecto, si la llave es, por ejemplo, de Do en primera, sabemos ya por esto mismo, que el punto en la primera raya es Do, y de consiguiente el del primer espacio será Re, el de la segunda raya Mi, &c., y así sucesivamente.

78. En la figura 6.^a, lámina 2.^a, se ve la misma voz Do, representada en las siete llaves, variando de situación con respecto al pentagrama en cada una de ellas. Fijada esta voz Do, será fácil inferir la posición de los puntos correspondientes á todas las demas.

79. Las siete llaves tienen distintos usos en la Música, y el conocimiento de todas ellas es preciso á los que se dedican á esta profesion. Ademas, considerándolas por el orden que tienen en la figura 6.^a, lámina 2.^a, las dos de Fa sirven para las voces humanas llamadas *bajo* y *baritono*, las cuatro de Do para el *tenor*, *contralto*, *medio tiple* y *tiple*, y la de Sol para el *alto tiple*. La Música instrumental tambien se escribe con distintas llaves, segun fuere mas ó menos grave el instrumento; por ejemplo, la llave de Fa en cuarta para el bajo, y la de Sol para el violin.

80. La llave adoptada generalmente para la guitarra es la de Sol, y por lo mismo me conformaré con el uso, aunque pudiera adoptarse otra mas propia, cual es la de Do en tercera (*).

ARTICULO IV. Grados é intervalos.

81. En la escala diatónica hay grados é intervalos. Para conocer la diferencia entre unos y otros, conviene señalar cuáles sean los puntos que corresponden á las voces de la escala que hemos hecho en la cuerda segunda, que son como se ve en la figura 7.^a, lámina 2.^a

(*) Esto se funda en que comparada la voz media del violin con la de la guitarra, la de esta se halla una octava mas baja que la de aquel.

82. De cada una de estas voces á su inmediata hay un grado, segun lo dicho §. 71 y siguientes.

83. La misma escala diatónica consta de siete intervalos, cinco de tono y dos de semitono. Esta diferencia no se nota en el escrito, pero sí en la guitarra. Efectivamente, en la pauta el Mi ocupa el cuarto espacio, y el Fa está sobre la quinta raya, y este intervalo en la guitarra se ejecuta del 5.º al 6.º traste su inmediato. Mas no sucede así con respecto al Re Mi: el intervalo de estas voces en el instrumento es de dos trastes, aunque en la pauta el Mi está en el espacio inmediato á la raya del Re, es decir, en igual proporcion que Mi Fa.

84. Comparadas las voces de la escala diatónica con la primera Do, resulta que Re es su segunda, Mi su tercera, Fa su cuarta, Sol su quinta, La su sexta, Si su sétima, y do su octava.

85. Las voces no siempre se comparan con la primera, sino que tambien admiten comparacion unas con otras. De esto se sigue que si las voces Do Re representan un intervalo de segunda, igualmente le representan Re Mi, Mi Fa, Fa Sol, Sol La, &c. De la misma manera si Do Mi son terceras, tambien lo serán Re Fa, Mi Sol, Fa La, &c.; y así podríamos decir otro tanto de las cuartas, quintas, &c.

86. Pero conviene fijar la atencion en una circunstancia muy notable, que depende de los dos semitonos de la escala diatónica, y consiste en que entre dos intervalos de un mismo nombre, el uno escede al otro en la diferencia de un semitono. Por ejemplo Do Fa, y Fa Si representan dos intervalos de cuartas; sin embargo de Do á Fa hay dos tonos y un semitono, mientras que de Fa á Si hay tres tonos, por lo que se ve que este último tiene un semitono mas que el otro, sin que por eso dejen de ser ámbos unos verdaderos intervalos de cuartas.

87. Lo mismo sucede con respecto á las segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas y sétimas, y por eso los intervalos se distinguen unos de otros con los nombres de *mayores* y *menores*, constando siempre los primeros de un semitono mas que los segundos.

88. La tabla siguiente presenta á un golpe de vista los distintos intervalos que se pueden formar dentro de una octava, no considerada precisamente de Do á do, sino estendiendo la escala, y con la condicion de que el intervalo, cualquiera que sea, no pase de una octava. Tengo por conveniente omitir toda explicacion sobre ella, porque á poco que se reflexione, se entenderá su contenido, comparando los ejemplos con lo que se ve en la figura 8.ª lámina 2.ª, y notando la diferencia de las sílabas escritas con letra mayúscula y con minúscula.

TABLA DE LOS INTERVALOS.

Intervalo de	Número de voces comprendidas en el intervalo.	Grados.	Se divide en	Tonos	Semi-tonos.	Ejemplos.
Segunda . . .	2	1	Segunda mayor . . .	1		Do Re, Re Mi, Fa Sol, Sol La, La Si.
			Segunda menor . . .		1	Mi Fa, Si do.
Tercera . . .	3	2	Tercera mayor . . .	2		Do Mi, Fa La, Sol Si.
			Tercera menor . . .	1	1	Re Fa, Mi Sol, La do, Si re.
Cuarta . . .	4	3	Cuarta menor (ó natural, con menos propiedad segun Galin)	2	1	Do Fa, Re Sol, Mi La, Sol do, La re, Si mi.
			Cuarta mayor, ó tritono	3		Fa Si.
			Quinta mayor, (ó natural, menos propiamente dicha segun el mismo).	3	1	Do Sol, Re La, Mi Si, Fa do, Sol re, La mi.
Quinta . . .	5	4	Quinta menor, (ó falsa segun algunos).	2	2	Si fa.
Sesta	6	5	Sesta mayor	4	1	Do La, Re Si, Fa re, Sol mi.
			Sesta menor	3	2	Mi do, La fa, Si sol.
Sétima . . .	7	6	Sétima mayor	5	1	Do Si, Fa mi.
			Sétima menor	4	2	Re do, Mi re, Sol fa, La sol, Si la.
Octava . . .	8	7	Esta no admite division	5	2	Do do, Re re, Mi mi, Fa fa, Sol sol, La la, Si si.

89. Estos son los *intervalos* llamados *simples*, por cuanto las dos voces que los forman, en ningun caso constituyen un intervalo mayor de una octava.

90. Luego que se pasa de una octava, se forman *intervalos compuestos*, llamados así porque en efecto se componen de una ó mas octavas, y ademas de intervalos simples. Para esplicar esto, me valdré, como hasta aquí, de los nombres de las voces, espresándolas con minúsculas por pertenecer á la segunda octava aguda, y con minúsculas cursivas las de la tercera octava todavia mas aguda, como se ve en el §. 66.

91. La palabra octava, ademas del sentido indicado en la tabla del §. 88, tiene otro que equivale al de toda la serie de las ocho voces, y así en adelante en vez de llamar primera y segunda serie, diremos en lenguaje músico octava grave ó primera, octava aguda ó segunda, sin que por ello caeamos en olvido ninguna de las dos acepciones.

92. Así pues, do repeticion de la primera voz Do, forma el fin y término de la octava grave, y

al mismo tiempo constituye el principio de la aguda; y de esta suerte re, repetición de Re, será la novena, compuesta de una octava y una segunda; y mi repetición de Mi, será su décima, compuesta de una octava y una tercera, &c.

93. Por la misma razón el do, principio de la tercera octava, será la décimaquinta, igual á dos octavas; y re la décimasesta, igual á dos octavas y una segunda, &c.

94. De lo que se infiere, que á todo intervalo simple se le pueden añadir una ó mas octavas.

95. Resumiendo lo dicho, resulta la serie siguiente cuyo término de comparación es la primera Do.

<i>Intervalos simples.</i>	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	do
	<i>primera.</i>	<i>segunda.</i>	<i>tercera.</i>	<i>cuarta.</i>	<i>quinta.</i>	<i>sesta.</i>	<i>sétima.</i>	<i>octava.</i>
<i>Idem compuestos.</i>	re	mi	fa	sol	la	si	do	
	<i>novena.</i>	<i>décima.</i>	<i>undécima.</i>	<i>duodécima.</i>	<i>décimatercia.</i>	<i>décimacuarta.</i>	<i>décimaquinta.</i>	
	igual á una 8. ^a y una 2. ^a	igual á una 8. ^a y una 3. ^a	igual á una 8. ^a y una 4. ^a	igual á una 8. ^a y una 5. ^a	igual á una 8. ^a y una 6. ^a	igual á una 8. ^a y una 7. ^a	igual á dos octavas.	

Pudieramos continuar formando intervalos todavía mayores, pero basta la comparación de dos octavas.

96. El intervalo que hay entre dos voces, generalmente hablando, se cuenta procediendo desde la grave á la aguda.

ARTICULO V. Voces accidentales y sus signos.

97. Hasta aquí hemos considerado solamente las voces naturales de la escala diatónica: ahora debemos pasar á las que se llaman *accidentales*. Al formar dicha escala en la cuerda segunda, nos hemos dejado, entre las voces naturales peculiares de esta, algunos trastes, como son el 2.^o, 4.^o, 7.^o, 9.^o y 11.^o en la primera octava, y el 14.^o, 16.^o, &c. en la segunda. Ahora bien, los sonidos que corresponden á estos trastes, que son cinco en cada octava (suponiendo que se pudieran hacer dos en la cuerda segunda en caso de haber veinte y cinco trastes), constituyen las voces llamadas *accidentales*, que se hallan entre Do y Re, Re y Mi, Fa y Sol, Sol y La, y la última entre La y Si; es decir, que entre las voces, cuyo intervalo es de un tono, hay en la guitarra otra media que espresa el semitono.

98. Esta voz media tiene relación tanto con la voz grave inmediata como con la aguda. Relativamente á la grave toma su mismo nombre añadiendo la palabra *sostenido*, y con relación á la aguda muda su nombre en el de esta última, pero con la añadidura de la palabra *bemol*. Así pisada la cuerda segunda en 4.^o traste, la voz que resulta tendrá dos denominaciones, á saber, Re sostenido con relación al Re, y Mi bemol con relación al Mi.

99. Lo mismo sucede con respecto á los semitonos que existen entre Re Mi, Fa Sol, Sol La, y La Si.

100. En consecuencia, los nombres de las voces naturales y accidentales considerados en una sola octava serán como espresa la siguiente tabla.

CUERDA	Trastes..	1. ^o	2. ^o	3. ^o	4. ^o	5. ^o	6. ^o	7. ^o	8. ^o	9. ^o	10. ^o	11. ^o	12. ^o	13. ^o
SEGUNDA.		Nombres.	Do	Re <i>bemol.</i> Do <i>sostenido.</i>	Re	Mi <i>bemol.</i> Re <i>sostenido.</i>	Mi	Fa	Sol <i>bemol.</i> Fa <i>sostenido.</i>	Sol	La <i>bemol.</i> Sol <i>sostenido.</i>	La	Si <i>bemol.</i> La <i>sostenido.</i>	Si

101. Pudiera parecer á primera vista, que el denominar una misma voz accidental con dos nombres es una superfluidad; mas lejos de ser así es absolutamente necesario distinguirlas, y por lo mismo no es indiferente el decir Do sostenido en lugar de Re bemol.

102. Cuando se dice simplemente sostenido ó bemol, se ha de entender que se habla de los que acabo de manifestar, para distinguirlos de otros que se llaman dobles.

103. Los signos que representan al sostenido y bemol, son los espesados en la figura 9.^a, lámina 2.^a, suponiendo su colocacion arreglada á la llave de Sol.

104. Estos signos que se llaman *accidentales*, se colocan en el escrito delante ó á la izquierda del punto á que corresponden, y aunque en el language se dice, por ejemplo, Do sostenido, sin embargo en la escritura resulta al reves, á saber sostenido Do.

105. Á beneficio de los sostenidos y bemoles espesaremos la escala cromática del §. 47 de la manera indicada en la figura 10, lámina 2.^a, primero subiendo con sostenidos, y despues bajando con bemoles.

106. Por medio de los sostenidos y bemoles, la voz natural se altera accidentalmente, y cuando se desea que dicha voz alterada vuelva á su estado primitivo, se coloca á la izquierda del punto otro signo, llamado *becuadro*, que es como se ve en la figura 11, lámina 2.^a: es decir, que el Fa número 1 debe hacerse en el traste 7.^o de la cuerda segunda; pero que el Fa núm. 2, por cuanto tiene delante un becuadro, se restituye á su estado natural, y quita al sostenido, por lo que se ejecutará la voz en el 6.^o traste. Por el contrario, el Sol bemol núm. 3 se ha de practicar en el 7.^o traste, es decir, un semitono mas bajo de lo que corresponde al Sol natural; y el Sol becuadro núm. 4 le restituirá á su estado primitivo, ó sea al traste 8.^o

107. Así pues, *el uso general del sostenido se reduce á subir la voz natural un semitono; el del bemol, á bajarla tambien un semitono; y el del becuadro, á restituirla al estado natural.*

108. Estos tres signos, por razon de su uso, se llaman *accidentales*, ó *accidentes*.

ARTICULO VI. *Círculo de los tonos.* X

109. La esencia de la escala diatónica no consiste precisamente en que Do sea su primera, Re su segunda, &c., sino en que tomada por primera cualquier voz, su segunda y tercera sean mayores, su cuarta menor, su quinta, sexta y sétima mayores, quedando por consiguiente un semitono desde esta última hasta la octava.

110. Por esta razon se da á la primera (sea cual fuere) el nombre muy propio de *tónica*, puesto que es la voz fundamental de la nueva escala.

111. Esto supuesto, figurémonos una serie de trastes todos iguales en dimension, por cuanto así resulta para el oido; y aplicada á estos por debajo la escala diatónica, cuya primera sea Do, quedará comprendida la primera octava entre el traste 1.^o y el 13.^o; mas si la tónica ó primera fuese por ejemplo Re bemol, resultaria comprendida la primera octava entre el traste 2.^o y el 14.^o, y ademas todas las voces quedarian alteradas con un bemol, excepto el Fa y el do que permanecerian sin alteracion, como se ve en la figura del §. 113, n.^o III. Del mismo modo, si pasasemos la tónica á Re natural, quedaria la primera octava entre el traste 3.^o y el 15.^o (figura idem, n.^o IV), y solo resultarian alteradas dos voces con un sostenido, á saber Fa y do, al contrario que en el número III.

112. De esta manera podriamos continuar poniendo la tónica sucesivamente en cada uno de los trastes, con lo cual formariamos un círculo; pues al llegar á la tónica (traste 13.^o), veriamos por resultado las mismas circunstancias que en la escala Do (traste 1.^o), sin mas diferencia que la de hallarse todas las voces una octava mas altas.

114. Segun sea diferente la tónica, así resultará un nuevo tono llamado de Do, de Re bemol, de Re natural, &c., y siendo doce los sonidos diferentes de la escala cromática, los tonos en el sentido actual serán tambien doce.

115. La palabra *tono*, ademas de los sentidos dados en los §§. 21 y 53, significa aquí un sistema de voces dispuestas diatónicamente segun el orden establecido en el §. 109.

116. Generalmente hablando, se llaman naturales las voces que no están alteradas por sostenidos ó bemoles; pero estos y aquellos se convierten en *esenciales*, cuando el tono los requiere necesariamente. Por ejemplo en el tono de Do, todo sostenido ó bemol sería *accidental*; pero en el tono de La (n.º XI, §. 113) los tres sostenidos que caen en fa, do, sol, se convierten en esenciales, porque de otro modo quedaria trastornado el orden de los intervalos de la escala.

117. Por esta razon los sostenidos y bemoles convertidos en esenciales se escriben despues de la llave, é inmediatos á ella con el orden espresado en el §. 103, y si hay uno solo se entiende que este es el primero, pues el segundo, tercero, cuarto, &c. no pueden existir en la llave sin la presencia del anterior en orden, el cual se verifica por quintas subiendo en los sostenidos, y por cuartas tambien subiendo en los bemoles.

118. Poniendo los accidentes en la llave, se evita el tener que repetirlos cada vez que se represente el punto á quien afectan; y así colocado en la llave un solo sostenido, se entiende que todo Fa, sea octava alta ó baja, contenido en el discurso de una pieza de Música, se debe hacer un semitono mas alto, á no ser que se ponga un becuadro ante él, en cuyo caso se indicaria que el Fa debe bajar accidentalmente un semitono.

119. Los músicos forman el círculo saltando de quinta en quinta, como se ve en la figura 15, lámina 2.ª, pues la operacion hecha en la figura del §. 113 ha sido un medio de que me he valido para demostrar el círculo con mas claridad.

ARTICULO VII. *Uso particular del sostenido, bemol y becuadro.*

120. La distincion de los sostenidos y bemoles en *esenciales* y *accidentales* (§. 116) es de mucha importancia para el conocimiento de su uso particular.

121. Cuando el sostenido ó bemol son esenciales, la voz sobre qué caen está alterada con respecto á la escala de Do; mas está natural, por decirlo así, con relacion á la primera de su tono. Por ejemplo en el tono de Sol (§. 113, n.º IX.), si en vez del fa sostenido hicieramos un fa natural, la distancia de la sétima á la octava sería de un tono, lo que destruiria una de las circunstancias de la escala diatónica, en la que este intervalo ha de ser de semitono (§. 109). En consecuencia, es esencial el sostenido en fa. Lo mismo se puede decir relativamente á los sostenidos y bemoles esenciales de los demas tonos.

122. Si en el discurso de una pieza se ha de pasar de un tono á otro, y la llave del tono primitivo tenia algunos accidentes, se quitan estos por medio de los becuadros colocados en su respectivo lugar, en el parage donde se sale del tono: detras de ellos se vuelve á escribir la llave con los accidentes que corresponden al nuevo tono.

123. Algunas veces no se hace esta novedad por ser corto el período del tono nuevo, y tambien se suele omitir la llave, colocando tan solo los becuadros, y tras estos los nuevos accidentes.

124. En el §. 116 y siguientes he indicado ya el oficio y uso de los sostenidos y bemoles esenciales. Cuando estos son *accidentales*, entónces obligan á la voz sobre qué recaen, y tambien á sus octavas, únicamente hasta el fin del compas (es decir, hasta llegar á una línea vertical á la pauta, que se llama division de compas); pero con tal que la misma nota no ocurra de nuevo con un becuadro, el que siempre sirve para quitar los sostenidos ó bemoles de la propia nota, de la manera espresada en el §. 106.

125. Como el sostenido y bemol obligan á la voz tan solo dentro del compas, es claro que se necesitará espresarlos de nuevo despues de la division, si la voz ha de continuar alterada con alguno de

dichos signos. Así pues, si estos no existiesen en el compas siguiente, y se presentase la voz que estuvo alterada en el anterior, se entiende que esta ha de quedar en el estado que requiere la llave.

126. No obstante, cuando la voz alterada sea la última de un compas, y la primera del siguiente sea la misma sin alteracion, suelen escribir un becuadro ántes de esta con el objeto de evitar toda equivocacion.

127. Cuando una voz tenga un sostenido esencial, y su inmediata superior de la escala esté alterada con igual accidente, como sucede entre el do y el re, ámbos sostenidos de la escala n.º VIII, §. 113, si dicho do ha de subir un semitono, es necesario valerse de un nuevo signo diferente del sostenido, pues este último por sí solo no indica mas que la alteracion esencial que requiere el tono. Si pues, el do de dicho ejemplo estaba ya alterado esencialmente con un sostenido, y se necesita alterarle accidentalmente subiéndole un semitono, entónces nos valdremos del signo llamado *sostenido doble*, el cual aumenta dos semitonos á la voz con respecto á la escala de Do, pero uno solo con relacion á la del ejemplo citado, y de otro cualquier caso análogo.

128. Por una razon igual y opuesta sucede otro tanto con los bemoles, como puede verse comparando el La y Si, bemoles ámbos, del tono de Re bemol (n.º III, §. 113). En este caso hay necesidad de un *bemol doble*.

129. Los sostenidos y bemoles dobles se pintan como representa la figura 12, n.º 1 de la lámina 2.ª, y obligan á las voces accidentalmente con arreglo á las mismas leyes que los sostenidos y bemoles sencillos.

130. Para quitar un sostenido ó bemol doble se escribe un becuadro, añadiendo en seguida de este el sostenido ó bemol sencillo ántes de pintar la nota, como se ve en la figura 12, n.º 2.

ARTICULO VIII. *Modos.*

131. Variando la posicion de los dos semitonos de la escala diatónica, resultaria un nuevo sistema en el orden sucesivo de los intervalos. Están admitidos dos de estos sistemas conocidos con el nombre de *modos*, los cuales se distinguen por la diferente colocacion de los siete intervalos de que constan.

132. Se llama *modo mayor* el esplicado hasta aquí, cuyos dos intervalos de semitono caen entre la tercera y la cuarta, y entre la sétima y la octava.

133. La irregularidad del *modo menor* ha dado lugar á distintas prácticas en la manera de enseñar su escala; pero todos convienen en que es de esencia suya el tener menores la tercera y la sesta. Bajo este supuesto voy á presentar la escala menor con arreglo á la doctrina de los escritores mas modernos.

134. Así como el tipo de las escalas modo mayor es el tono de Do, en las del menor es el de La. Siguiendo el plan de estudiar la escala en una sola cuerda, tomaremos para esto la tercera, puesta en una tension regular.

	Intervalos.	tono	semit.	tono	tono	semit.	tres semit.	semit.	
CUERDA	Trastes. . . .	2.º	4.º	5.º	7.º	9.º	10.º	13.º	14.º
TERCERA.	Voces.	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	la
	Dedos.	índice	anular	índice	medio	pequeño	índice	anular	pequeño.

135. Se ve, pues, que la tercera Do y la sexta Fa son menores, y como el intervalo desde la sétima á la octava debe ser siempre de un semitono, resulta por precision un intervalo de tres semitonos entre la sexta y la sétima, circunstancia de que dimana la irregularidad del modo menor.

136. Para el estudio de esta escala, el principiante aprenderá de memoria los números de los trastes; luego la serie de las voces La, Si, Do, &c., subiendo y bajando; las ejecutará en la guitarra, y las aprenderá con su propia voz, como se dijo en la escala mayor de Do.

137. Las voces de la escala modo menor espresadas con caracteres músicos se hallan en la figura 13, lámina 2.ª, donde pongo la escala de ascenso y la de descenso como la enseña Mr. Galin.

Lam. 3^a

Fig^a 16.

Cuerdas al aire.

MI LA RE Sol Si Mi

Fig^a 17.

cuerdas 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a Prima.

CUERDAS. 6^a 5^a 4^a 3^a 2^a Prima

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

Fig^a 18.

VOCES... 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

SONIDOS. Regraves. Graves. Agudo. Sobrecagudos. Agudísimos.

Fig^a 19.

trastes..... 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3 5

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

Fig^a 20.

n^o 1.

n^o 2.

Fig^a 21.

	Nombres de las notas.	Figuras de las notas.	Silencios correspondientes.
Notas de 4 tiempos.	Semibreve		
Yd: de 2 tiempos.	Minima		
Yd: de un tiempo.	Seminima		
Yd: de medio tiempo.	Corchea		
Yd: de 1/4 de tiempo.	Semicorchea		
Yd: de 1/8 de tiempo.	Fusa		
Yd: de 1/16 de tiempo.	Semifusa		

Fig^a 16.

Fig^a 17.

cuera

CUERDAS. 6^a 5^a

TRASTES. 0. 1. 2. 3. 4. 0. 1. 2. 3.

Fig^a 18.

VOCES... MI FA SOL LA SI

SONIDOS. Re Graves. Graves

Fig^a 19.

trastes..... 0 1 3 0 2 3

cuerdas..... 6^a 5^a

Fig^a 21.

- Notas de 4 tiempos.
- Yd. de 2 tiempos.
- Yd. de un tiempo.
- Yd. de medio tiempo.
- Yd. de $\frac{1}{4}$ de tiempo.
- Yd. de $\frac{1}{8}$ de tiempo.
- Yd. de $\frac{1}{16}$ de tiempo.

138. Las diferencias de los modos mayor y menor se manifiestan en la siguiente

TABLA COMPARATIVA

DE LOS CARACTERES DISTINTIVOS DE AMBAS ESCALAS.

Caractéres del modo mayor.

- A. Escala diatónica regular.
- B. Dos semitonos: el 1.º entre la tercera y la cuarta, y el 2.º entre la séptima y la octava.
- C. Entre los grados conjuntos, ó seguidos por su orden, no hay ningun intervalo que esceda de un tono.
- D. Dos tetracordos perfectamente iguales.
- E. Los intervalos por su orden son:
 - segunda mayor,
 - tercera mayor,
 - cuarta menor,
 - quinta mayor,
 - sesta mayor,
 - séptima mayor.

Caractéres del modo menor.

- a. Escala diatónica irregular.
- b. Tres semitonos: el 1.º entre la segunda y la tercera, el 2.º entre la quinta y la sesta, y el 3.º entre la séptima y la octava.
- c. Entre la sesta y la séptima hay un intervalo de tres semitonos, ó lo que es lo mismo, de segunda aumentada.
- d. Dos tetracordos totalmente desemejantes.
- e. Los intervalos por su orden son:
 - segunda mayor,
 - tercera menor,
 - cuarta menor,
 - quinta mayor,
 - sesta menor,
 - séptima mayor.

139. Todos los caractéres diferenciales contenidos en la tabla precedente, pueden reducirse á que la tercera y la sesta son mayores en la escala del modo mayor, y menores en la del menor. Los demas son consecuencias inmediatas de este carácter esencial, puesto que no se mudan de manera alguna los intervalos de la segunda, cuarta, quinta y séptima.

140. Mr. Galin, maestro y escritor, enseña por de pronto á sus discípulos de canto la escala menor expresada en la figura 13, lámina 2.^a, y cuando los sonidos de que se compone quedan bien impresos en su mente, les advierte que los modernos, con el objeto de evitar el intervalo de segunda aumentada (tres semitonos) que media entre la sesta y la séptima, por haberles parecido duro, practican la escala como se ve en la figura 14, lámina 2.^a, haciendo su segundo tetracordo al subir como en el modo mayor de La, §. 113, n.º XI, y descendiendo con todas las voces naturales como en el modo mayor de Do, §. 113, n.º II.

141. De la alteracion del segundo tetracordo al subir, usada únicamente para cantar la escala, resulta que por evitar un intervalo de tres semitonos, alteran accidentalmente la sesta haciéndola mayor, lo cual destruye la esencia del modo, cuyo carácter fundamental estriba, como he dicho (§. 133), en tener menores la tercera y la sesta. De la posibilidad de descansar en La, despues de haber descendido por todas las voces naturales, como en la escala mayor de Do, infieren la afinidad que hay entre el tono mayor de Do y el menor de La, por cuya razon les dan el nombre de *relativos*.

142. Cada tono modo mayor, segun la doctrina comun, tiene su relativo modo menor, y ámbos se pintan con igual número de accidentes en la llave, siendo costumbre expresar el accidente que corresponde á la séptima, cuantas veces ocurre esta. Los tonos relativos son como se ve en la fig. 15, lám. 2.^a

En vez de seis sostenidos en la llave se escriben tambien seis bemoles, lo que da el tono de Sol bemol mayor, y su relativo Mi bemol menor; cuyas voces coinciden respectivamente con las de Fa sostenido mayor, y las de Re sostenido menor.

143. Resulta, pues, que hay veinte y cuatro tonos, doce del modo mayor y otros doce del menor. El tono de Do modo mayor es el fundamental de los mayores, porque da la norma para todos ellos, y el de La modo menor, lo es de los menores por la misma razón.

144. La sexta nota de la escala de todo tono mayor es la tónica de su relativo menor, ó lo que equivale, esta misma bajando se halla á distancia de una tercera menor de la tónica del relativo mayor.

145. Pintando con los mismos accidentes los dos tonos relativos, no es fácil distinguir á primera vista si el tono es mayor ó menor. Para esto hay varias reglas, que todas pueden frustrarse, y en vista de ello algunos escritores modernos, persuadidos de la necesidad del accidente que corresponde á la sétima, han pretendido que se fijase este en la llave (*).

146. Debo hablar de un uso que cada día se va anticuando mas, y consiste en que algunos dicen. C-sol-fa-ut, D-la-sol-re, E-la-mi, F-fa-ut, G-sol-re-ut, A-la-mi-re, B-mi, en vez de decir. . . Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Esto se funda en que antiguamente se denominaban las voces con las seis primeras letras del alfabeto que corresponden á aquellos nombres con el orden siguiente: C, D, E, F, G, A, B; y además entonaban, por ejemplo, la voz C, ya con el sol, ya con el fa, ya con el ut, de donde resultaba la expresión C-sol-fa-ut. Las cuerdas con bemol, á saber: Re b., Mi b., La b. y Si b. se denominaban. D-la-fa, E-la-fa, A-la-fa y B-fa. Entre estas voces y las antecedentes componen el número de once, y únicamente falta el Sol b., el cual nunca tuvo otro nombre en la práctica. Con el tiempo se introdujo la sílaba Si, y la llamada ut fué sustituida por la de Do, resultando de ello que poco á poco se ha abandonado el sistema de solfeo antiguo, y ha llegado á generalizarse el moderno, en que se emplean las siete sílabas indicadas en el §. 54.

147. Algunos llaman modos á los veinte y cuatro tonos, usando de las dos palabras como si fueran sinónimos: parece preferible la de tono, á pesar de las muchas significaciones que tiene esta voz.

ARTICULO IX. *Escala de la estension de voces de la guitarra.*

148. Para la formación de esta escala, es necesario que la guitarra esté templada. Aquí la supondré en este estado, y en la sección tercera haré algunas observaciones relativas al modo de ejecutar esta operación tan dificultosa para un principiante.

149. Templada la guitarra, sus cuerdas han de dar los sonidos representados en la fig. 17, lám. 3.^a

150. Por consiguiente, la guitarra está templada en cuartas (menores), excepto las cuerdas tercera y segunda, cuyo intervalo es de tercera (mayor).

151. La escala cromática ó la estension de voces que comprende la guitarra, es la serie de semitonos desde el mas grave hasta el mas agudo de los que en ella se pueden ejecutar. Estos semitonos son en número de 42, en una guitarra de 6 órdenes y de 17 trastes, como se ve en la fig. 18, lám. 3.^a

152. El principiante ejecutará esta escala empezando por el sonido mas grave, que es la sexta al aire, y para los cuatro siguientes que se ejecutan en la misma cuerda, la pisará con los cuatro dedos, poniendo el índice en el traste 1.^o, y aplicando por su orden los demás á cada uno de los cuatro inmediatos; lo mismo hará en la quinta y cuarta: al llegar á la tercera, la pisará tan solo con los tres primeros: en la segunda se valdrá nuevamente de los cuatro, lo mismo que para los primeros trastes de la prima; y en adelante luego que el dedo pequeño haya pisado, mudará la mano, aplicando de nuevo por su orden los cuatro dedos sucesivamente, y seguirá así hasta llegar al último sonido.

153. Todos estos sonidos componen tres octavas completas de la escala diatónica, y parte de la cuarta. Los guitarristas acostumbran á dividir las octavas formando con ellas tres completas y

(*) Un aficionado me ha remitido la figura 16, lámina 3.^a para que la insertase en esta obra. Circunscribiendo el accidente que corresponde á la sétima, como se ve en dicha figura, no se altera el orden de los accidentes en la llave, y además el circulito es la señal que desde luego indica un tono modo menor.

parte de otras dos, porque adoptan para la division el tono de Sol, lo que produce, segun la fig. 18, lám. 3.^a, tres semitonos regravés, doce graves, otros doce agudos, igual número de sobreagudos, y solo tres agudísimos: division cómoda para distinguir unas octavas de otras, y fundada sin duda en que el Sol agudo es la primera voz dada por una cuerda de tripa.

154. Al formar la escala en la cuerda segunda, usé de las palabras *grave* y *agudo* para distinguir la escala baja de la alta; pero por la division que antecede, y que es la que nos ha de regir en adelante, se ve otra aplicacion de letras mayúsculas y minúsculas, &c., y que la voz Do, primer traste de la cuerda segunda, no es grave sino aguda, puesto que sus relaciones han cambiado en virtud de tener otra octava mas baja que ella, y que es la propiamente grave de la guitarra.

155. Hay alguna música de guitarra escrita en las llaves de Do en tercera y de Fa en cuarta, cuya escala, segun la han usado, se ve en la figura 19, lám. 3.^a

ARTICULO X. *Uso de las escalas.*

156. La escala cromática nos ha servido para conocer los sonidos elementales: con ellos hemos compuesto y formado dos modos, y veinte y cuatro escalas diatónicas.

157. Arreglando de diversas maneras las voces de estas últimas, se forman canturías. Las voces esenciales de una escala diatónica son, por decirlo así, su alfabeto propio; y las accidentales, por lo comun, son uno de los medios para pasar de un tono á otro.

158. He aquí una idea general de la *modulacion*, ó sea el arte de conducir la canturía por las voces propias de un tono, y de pasar á otro nuevo.

159. La voz humana, lo mismo que una sola cuerda, tan solo puede producir sonidos sucesivos: dos ó mas voces, dos ó mas cuerdas pueden formar combinacion de sonidos que se oigan simultáneamente. Aquí tenemos la melodía y la armonía, siempre que en ámbos casos sea agradable el efecto que resulte.

160. *Melodía* es la modulacion agradable de una sola voz ó cuerda. *Armonía* es el agregado agradable de dos ó mas voces ó cuerdas, que modulan simultáneamente.

161. La melodía y la armonía, con arreglo á las leyes de la modulacion, son el objeto especial de la composicion, y no nos pertenece hablar de esta materia; baste saber, que las dos ó mas canturías que se reúnen en la armonía, se llaman *partes*; y así todo instrumento capaz de dar dos ó mas modulaciones á la vez, será armónico, como lo es la guitarra.

162. Dichas partes, hablando en general, y prescindiendo de la division hecha con otro objeto en el §. 153, son la modulacion de los sonidos agudos, la de los medios y la de los graves, cuyas modulaciones se reúnen de manera que casi siempre predomina alguna de ellas.

163. Estas distintas partes, en cuanto se suceden sus sonidos, se escriben procediendo de izquierda á derecha; pero cuando los sonidos hayan de ser simultáneos, los puntos que los indican, se colocan perpendiculares unos á otros. Esto último puede hacerse de dos maneras, ó escribiéndolos en una sola pauta, fig. 20, lám. 3.^a, n.º 1, ó en otras tantas, cuantas sean las canturías, fig. id., n.º 2.

CAPÍTULO II.

Del tiempo considerado en si mismo.

164. Prescindiendo de los sonidos, así como hasta ahora hemos prescindido de su duracion, consideremos ante todas cosas el tiempo en si mismo. La práctica en este punto consiste en dividir la duracion en partes perfectamente iguales por medio de movimientos de la mano ó del pie, hechos con mas ó menos velocidad. Como el guitarrista ha de tener las manos ocupadas en el manejo del instrumento, le es indispensable ejecutarlos con el pie.

165. Estos movimientos, todos de igual duracion, se llaman propiamente *tiempos*.

166. La duración de cada *tiempo* ha de ser moderada, pues aunque admita muchos grados de mayor ó menor velocidad, sin embargo no ha de ser tan corta que, según la definición de un gran maestro (*), no pueda el oído percibir ó subdividir su cantidad, ni tan larga que se borre la idea de una ántes que llegue otra, con lo que se perdería fácilmente la igualdad.

167. Un agregado de dos, tres ó cuatro tiempos forma lo que se llama *compas*, y así para distinguir los tiempos de cada uno de los compases, conviene variar el modo de hacer los movimientos. En efecto, en el compas de dos tiempos se ejecuta un movimiento hácia abajo y otro hácia arriba, los cuales se distinguen con los nombres, el primero de *dar*, y el segundo de *alzar*.

168. El compas de cuatro tiempos, hablando con propiedad, es un compuesto del anterior, y se ejecuta de dos maneras: ó con dos movimientos de dar y otros dos de alzar, ó con uno de dar y tres de alzar marcados en distintos puntos.

169. El compas de tres tiempos tiene los dos primeros movimientos de dar y el tercero de alzar, ó el primero de dar y los otros dos de alzar.

170. Así, pues, habitúese el principiante primeramente á marcar todos los tiempos con los movimientos de dar, y cuando ya se halle suficientemente habituado, se instruirá en ejecutar, según se previene arriba, 1.º los movimientos propios del compas de dos tiempos, 2.º los de cuatro, y 3.º los de tres.

171. La duración que media entre uno y otro de estos movimientos, puede ser mas ó menos larga, aunque dentro de los límites que he indicado §. 166. Para esto se usan una porción de nombres italianos, que sirven para denotar el grado mayor ó menor de velocidad, que es lo que en la Música se llaman *aires*. Los mas principales de estos nombres son: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, y *Presto*. El *Largo* significa un tiempo muy lento, cuya duración es de dos ó tres segundos: el *Adagio* no es tan lento como el anterior: el *Andante* exige un paso moderado: en el *Allegro* el paso es algo vivo, y en el *Presto*, acelerado.

172. Estos grados admiten otros que son unas variedades de los ya referidos, tales como el *Larghetto*, menos lento que el *Largo*; el *Andantino*, que modifica la lentitud del *Andante*, y es un medio entre este y el *Allegretto*, que es aun menos vivo que el *Allegro*; y el *Prestissimo*, que es el mas vivo de todos. Omito otras muchas voces tan indeterminadas como de poco uso.

El metrónomo de Maelzell es un instrumento inventado, para determinar, con el movimiento de su péndulo, la duración propia de cada uno de los aires.

173. Al principio de cada pieza de música el compositor suele denotar el aire que le corresponde, escribiendo junto á la llave uno de los nombres referidos.

174. Los movimientos de dar y alzar que componen un agregado de dos, tres ó cuatro tiempos, forman la medida del tiempo en general, y en ellos consiste lo que se llama *llevar el compas*.

175. Por lo dicho se ve, que en la esencia solo hay dos compases principales, á saber, el de dos tiempos y el de tres; al primero le dan el nombre de *compas binario*, y al segundo el de *ternario*. El compas de cuatro tiempos en su esencia no es mas que el doble del de dos tiempos; pero es necesario fijar la consideración en él, por cuanto, según se verá, es el fundamento de las modificaciones diversas que admiten los compases binarios.

176. De la misma manera, los tiempos que forman un compas, pueden subdividirse en dos ó en tres partes iguales, y por consiguiente en *tiempos binarios* y *ternarios*.

177. En cada tiempo, y tambien en cada subdivisión de este, podemos considerar una parte *fuerte* y otra *blanda*: la primera es la que cae precisamente en el principio de cada tiempo, de cada división ó subdivisión de este; y la segunda la que no coincide con ninguna de estas partes.

(*) *Dictionnaire de Musique*, art.º *Mesure*.

Lam. 4^a

Fig. 22.	Division.	Signos.	Nombres de los signos.	
4 tiempos.	Binarios	C	Compasillo.	
	Ternarios	12 8	Doce por ocho.	
2 tiempos.	Binarios	2 4	Dos por cuatro.	
	Ternarios	6 8	Seis por ocho.	
3 tiempos.	Binarios	3 4	Tres por cuatro.	
	Ternarios	9 8	Nueve por ocho.	
3 medios tiempos marcados por mo- vimientos de dary alzar como si fueran tiempos enteros.	Binarios	3 8	Tres por ocho.	
	Ternarios	9 16	Nueve por diez y seis.	

Fig. 23.

Fig. 24.

Fig. 25.

Fig. 26.

Fig. 27.

Fig. 29.

Fig. 30.

Fig. 31.

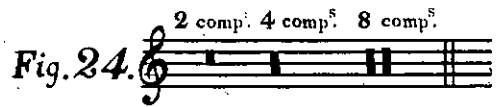
Fig. 32.

Fig. 34.

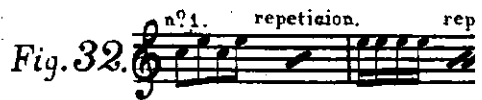
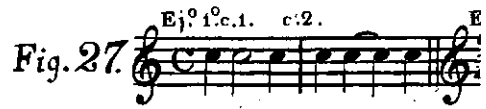
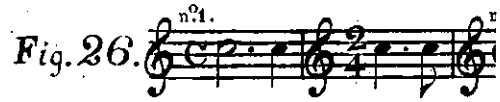
Fig. 33.

Fig. 34.

Fig. 22.	Division.	Si
	{ Binarios	C
4 tiempos.	{ Ternarios	$\frac{15}{8}$
		8
	{ Binarios	$\frac{2}{4}$
2 tiempos.	{ Ternarios	$\frac{6}{8}$
		8
	{ Binarios	$\frac{3}{4}$
3 tiempos:	{ Ternarios	$\frac{4}{8}$
		8
3 medios tiempos marcados por mo- vimientos de dary alzar como si fueran tiempos enteros.	{ Binarios	$\frac{3}{8}$
	{ Ternarios	1



Puntillo



CAPÍTULO III.

Del tiempo considerado juntamente con los sonidos, y de los signos relativos á esto mismo.

178. Para facilitar el estudio reunido de estas dos cosas, pondré por ahora todos los sonidos en un mismo grado, para que se atienda únicamente á su duracion, objeto principal de este capítulo, cuyas ideas en el fondo son las del moderno Mr. Galin, aunque algo modificadas.

179. *Notas de canto y de silencio.* La duracion de cada tiempo se llena con notas que se ejecutan con mas ó menos velocidad en razon de su número, y estas tienen distintas figuras que manifiestan su mayor ó menor duracion, ó sea el valor correspondiente á cada una de ellas.

180. Tambien hay otros signos llamados *silencios*, *pausas* ó *aspiraciones*, cuyos respectivos valores corresponden al de cada nota, y sirven para manifestar, que no se ha de hacer ningun sonido en todo el espacio de tiempo representado por su figura. Todo esto se ve en la figura 21, lámina 3.^a

181. El motivo de haber una *semibreve*, que quiere decir media *breve*, es porque esta última se usaba en lo antiguo con el valor de ocho tiempos; pero en la Música moderna no tiene uso, como tampoco las llamadas *longa* y *máxima*, la primera que valia dos breves, y la segunda cuyo valor era de dos longas.

182. La duracion de cada una de las notas indicadas es doble respecto de la que sigue, es decir, que se ha de gastar en una *semibreve* el espacio de tiempo que se gastaria en ejecutar 2 *mínimas*, ó 4 *semínimas*, ú 8 *corcheas*, ó 16 *semicorcheas*, ó 32 *fusas*, ó 64 *semifusas*.

183. En las divisiones y subdivisiones de las notas puestas en la fig. 21, lám. 3.^a, la nota de un tiempo se parte en dos, en cuatro ó mas fracciones con arreglo á la esencia del tiempo binario. Así pues, el elemento de este tiempo es la *semínima*.

184. Pero si á la derecha de la misma nota se añade un puntillo, fig. 22, pauta 2.^a, lám. 4.^a, entónces su valor se aumenta una mitad, y con ello tenemos el elemento del tiempo ternario. Efectivamente, el valor de esta nota equivale entónces á tres corcheas, á seis *semicorcheas*, á doce *fusas*, &c.

185. Una vez conocido el valor de las notas, será fácil saber cuántas entran en un compas de tiempos determinados; pero para dar mas claridad á la escritura, se ponen líneas verticales al pentagrama llamadas *divisiones de compas*, y entre ellas se colocan las notas correspondientes á cada uno. Suponiendo, por ejemplo, un compas de cuatro tiempos, una *semibreve* deberá estar sola entre dos de estas divisiones, ó lo que es lo mismo, llenará todo el compas. De la misma manera, una *mínima*, una *semínima* y dos *corcheas* compondrán otro, y al cabo de estas deberá ponerse una nueva division.

186. Para denotar los tiempos con toda claridad, se escriben las notas de manera que todas las que pertenecen á un tiempo existan reunidas, si es posible, por medio de las *plicas* ó *barras*, fig. 22, lám. 4.^a He dicho, si es posible, porque algunas veces están separadas, como sucede especialmente en la música de canto.

187. Mr. Galin pretende que los tiempos se escriban con separacion unos de otros, y si constan de muchos sonidos, se reunan estos con una sola *plica*, añadiendo otra para cada division secundaria, si la hubiese. Es indudable que esto daría mas claridad para la inteligencia de las subdivisiones. Véase fig. 23, lám. 4.^a

188. *Barras.* Hay otras pausas de mayor valor que la de *semibreve*: tales son las *barras*: media barra perpendicular vale dos compases de silencio, y una entera 4, dos 8, &c. Para mas claridad se suele escribir encima de estos signos un guarismo que denota el número de los compases de silencio. Cuando estos son muchos se pone el número encima de una raya, que atraviesa diagonalmente las tres interiores de la pauta. El ejemplo de todo lo dicho se ve en la fig. 24, lám. 4.^a

189. *Signos del tiempo, llamados compases.* Ademas de lo dicho, para distinguir el tiempo, se escribe después de la llave un signo que denota los tiempos en que se divide el compas, y juntamente la division binaria ó ternaria de cada uno de ellos. Estos signos, que unos los llaman *compases*, y otros, *tiempos*, varian segun se ve en la fig. 22, lám. 4.^a

190. Los ejemplos que se hallan en la última columna de la citada figura 22 demuestran prácticamente el modo con que se escriben las notas en cada uno de los compases respectivos, y por esta muestra será fácil concebir el modo con que deberían escribirse otras notas de diferente valor, con arreglo á lo dicho en los §§. 182 y 184.

191. El *compasillo* se divide en cuatro tiempos, que son las que corresponden á cuatro semínimas, ó lo que es lo mismo á una semibreve, la cual es la base de todos los demas compases. En efecto, en cada uno de ellos se ven dos guarismos, de los cuales el inferior señala un número de notas todas iguales en valor, que juntas componen la duracion de una semibreve, y el superior manifiesta cuántas de estas notas se necesitan para llenar cada compas. Sea, por ejemplo, en el tres por ocho se indica, que para cada compas necesitamos tres notas de aquellas que en número de ocho correspondierian á un compas de cuatro tiempos binarios: esta circunstancia tan solo es propia de las corcheas, y por lo mismo en cada compas del tres por ocho entrarán tres corcheas. Lo mismo sucede con todos los demas, si se exceptua la corta diferencia que presentan el doce y nueve por ocho, pues en estas dos especies de compas resulta un número mayor que el de las ocho corcheas, que corresponden á la semibreve, diferencia que consiste únicamente en la naturaleza del tiempo ternario, puesto que en él debemos figurarnos la semibreve con un puntillo como base de la division de este compas.

He puesto el compas de nueve por diez y seis á pesar de que es el único que no tiene uso entre todos los espresados, porque me ha parecido que con él se completaba una tabla compuesta de ocho partes tan regulares, como propias para demostrar la subdivision y enlace de los compases de tiempos binarios y ternarios.

192. De intento he omitido hablar de otros muchos compases, porque todos ellos pueden referirse á los ya dichos, y tambien porque apenas se usan. Sin embargo, no deja de estar en práctica el llamado *compas mayor*, cuya figura es una C, como la del *compasillo*, atravesada por una línea perpendicular. Este compas forma una anomalía, pues aunque tiene las mismas notas que el *compasillo*, no obstante consta de dos movimientos, uno de dar y otro de alzar, correspondiendo á cada uno de ellos una mínima como elemento de cada tiempo. Véase fig. 25, lám. 4.

193. *Tresillos y seisillos*. Los tiempos binarios y ternarios pueden combinarse tan solo de la manera siguiente: en un compas de tiempos binarios viene un tiempo, cuyas notas están subdivididas en razon ternaria: si estas son corcheas, encima ó debajo de ellas se coloca un 3, y constituyen un *tresillo*: si son semicorcheas, se les agrega un 6, lo que denota un *seisillo*. En este caso las tres corcheas, como tambien las seis semicorcheas, deben ejecutarse en igual espacio de tiempo que una semínima.

194. Alguna que otra vez se usa el *quintillo*, ó sea un tiempo de cinco notas, en cuyo caso se les agrega un número 5; los *setimillos* ocurren aun mas rara vez que los *quintillos*, y ámbos son de difícil ejecucion.

195. *Puntillo*. La propiedad del *puntillo* es aumentar una mitad el valor de la nota que le antecede, fig. 26, n.º 1, lám. 4.^a

196. Pero si se desea aumentar el valor de la nota una mitad y una cuarta parte, entónces se ponen dos puntillos despues de ella, lo que se llama *puntillo doble*, fig. 26, n.º 2, lám. 4.^a

197. *Ligadura*. En caso de querer aumentar el valor de otra manera que las referidas (§§. 195 y 196), tenemos el medio de pintar dos notas de un mismo grado, y colocar por encima ó por debajo un arco, cuyos extremos caigan sobre ámbas, fig. 26, n.º 3, lám. 4.^a De esta suerte podremos dar un valor doble á la semibreve, pasando el arco por encima de la division del compas, como tambien aumentar el valor de una nota una mitad, una cuarta y una octava parte, fig. id., n. 3.

No se ha de confundir este arco llamado *ligadura* con otro igual á que se da el nombre de ligado. La diferencia esencial entre ellos consiste en que el primero recae sobre notas de un mismo grado, y el segundo sobre notas de grado diferente.

198. *Sincopa*. Cualquier nota colocada entre otras dos de valor inferior, como por ejemplo una semínima entre dos corcheas, una mínima entre dos semínimas, &c., se llama *sincopa*, y esta es una especie de ligadura, puesto que la nota de mayor valor pudiera pintarse dividida en dos figuras, unidas

ámbas por medio del arco, como por necesidad hay que hacerlo cuando entre ellas media una division de compas. Sin embargo, la nota sincopada tiene la particularidad de caer en la parte blanda del tiempo (§. 177), ó de una subdivision mayor ó menor de este. En el segundo compas del ejemplo 1.º, fig. 27, lám. 4.ª, se ve una demostracion de que la síncopa equivale á una ligadura, pues las notas de ámbos compases se ejecutan de una misma manera. En el ejemplo número 2, fig. idem, las corcheas, última del primer compas y primera del segundo, forman una semínima sincopada; pero como el primer tiempo del segundo compas cae en la mitad de su valor, hay necesidad de dividirla en dos corcheas unidas por la ligadura, y de poner entre ellas la division. Consideradas, pues, las dos corcheas como una semínima, resulta que entre los dos compases hay tres semínimas sincopadas entre dos corcheas, las cuales están una al principio y otra al fin. Ahora se entenderá con facilidad el ejemplo número 3, de la misma figura.

199. Aplicando todo lo dicho sobre el valor de las notas á su ejecucion en la guitarra, no puedo menos de recordar las tres reglas dadas en el §. 15, pues en su estrecha observancia consiste dar á cada nota su correspondiente valor. De la misma manera, y por razon de lo dicho en la regla tercera §. 15, se han de ejecutar las pausas impidiendo las vibraciones de la cuerda tanto espacio de tiempo, cuanto sea el valor de la aspiracion.

200. *Division media y final.* Las piezas de música por lo regular constan de dos ó mas partes, cada una de ellas compuesta de diferentes compases. El último compas de cada parte termina con dos rayas gruesas verticales al pentagrama, las cuales se llaman *division media*, si están entre partes, y *division final*, si se hallan al fin de toda la pieza. En estas divisiones se ha de notar si llevan ó no á su lado algunos puntos: en caso de estar estos á la izquierda de la division, indican que la parte que allí concluye se ha de repetir otra vez: si los dos puntos están á su derecha, denotan que la parte que principia se ha de repetir una vez despues de concluida, y así es como ocurren algunas divisiones medias con puntos á un lado y á otro. Véase fig. 28, lám. 4.ª

201. *Calderon.* El *calderon* es un arco con un punto en su concavidad, el cual puede colocarse sobre notas, ó sobre pausas. Puesto *sobre las notas*, indica que el compas se ha de suspender al arbitrio del ejecutor, quien en este caso tiene libertad de prolongar el sonido, ó añadir otros segun su gusto. Si el calderon recae *sobre una pausa*, entónces se suspende el compas, pero sin añadir sonido alguno (Véase fig. 29, lám. 4.ª). Segun lo dicho, el calderon es una escepcion del rigor del compas.

202. Bajo este aspecto podemos indicar aquí otro *compas* llamado *discretivo*, el cual se usa en la guitarra tan solo para el acompañamiento de los recitados: entónces el instrumento debe acomodarse á la marcha de la voz cantante que es su guía.

CAPÍTULO IV.

Signos de expresion y de adorno.

203. El compositor exige que unos sonidos sean fuertes, que otros sean con una energía moderada, y que otros sean mas ó menos suaves. Para esto sirven una porcion de voces italianas, regularmente escritas en abreviatura, que se aplican debajo de las notas, para que el ejecutor las dé el grado de fuerza correspondiente: tales son las siguientes:

<i>Nombres italianos.</i>	<i>Abreviaturas.</i>	<i>Significacion castellana.</i>
piano.	p.	suave.
pianissimo.	pp. ó p. ^{mo}	muy suave.
forte	f.	fuerte.
fortissimo.	ff. ó f. ^{mo}	con mucha fuerza.
mezzo forte.	mez. f.	con fuerza moderada.

<i>Nombres italianos.</i>	<i>Abreviaturas.</i>	<i>Significacion castellana.</i>
dolce.	dol.	con dulzura.
crescendo.	cresc.	aumentando la fuerza.
diminuendo.	dim	disminuyendo la fuerza.
ad libitum.	ad lib.	el compas al arbitrio del que toca.
à piacere.		lo mismo.
perdendosi.		retardando.
piu morendo.		desmayando poco á poco.
y otras voces.		

204. Cuando el grado de fuerza ha de ir aumentando en un pasage muy largo, se pone la abreviatura *cresc.*; pero si es corto, se usa del signo n.º 1, fig. 30, lám. 4.ª De la misma manera, se usa de la voz *dim.*, ó del signo n.º 2 de dicha figura, en los casos opuestos. Este signo se llama *regulador*.

205. Bajo el nombre de *signos de adorno* se comprenden el *ligado*, el *acento*, la *apoyatura*, el *mordente*, el *trino*, &c., de los cuales hablaré en la parte práctica: omito aquí su esplicacion, porque el principiante necesita, para ejecutarlos, tener los dedos suficientemente ágiles.

CAPÍTULO V.

De otros signos relativos á la escritura.

206. Hay algunos signos que sirven para abreviar la escritura de la Música. Así, por ejemplo, en vez de cuatro corcheas se escribe una mínima con una plica, fig. 31, lám. 4.ª Por esta esplicacion se entenderán las demas abreviaturas análogas á esta, que hay en los compases siguientes de dicha figura.

207. Cuando se han de repetir dos, cuatro ó mas notas en un compas, en vez de pintarlas de nuevo, se añade un signo llamado *repeticion*, fig. 32, lám. 4.ª, y cuando la repeticion es de un compas entero, se pone el signo solo y sin nota alguna, como se ve en la misma fig. 32, n.º 2.

208. Cuando hay que repetir dos ó mas compases, con tal que no sea grande su número, se hace uso de los *párrafos*, fig. 33, lám. 4.ª, n.º 1.

209. El signo fig. 33, lám. 4.ª, n.º 2, manifiesta que se ha de volver al parage donde haya otro igual, y que desde allí se ha de hacer la repeticion.

210. Las iniciales *D. C.* significan *Da capo* (desde el principio), y denotan que desde donde se hallan se ha de volver al principio de la pieza.

211. Cuando una parte de una pieza ha de concluir de distinta manera en la vez que se repite, se ponen unos arcos que abrazan, el uno los últimos compases de ella, y el otro los equivalentes que les han de sustituir en la segunda vez, como se verá en la primera parte de la *leccion 83* de la práctica.

212. El *guion* en la música moderna rara vez tiene uso: consiste en poner al fin de una pauta la nota con que principia la siguiente. Las iniciales *V. S.*, abreviatura de *volti subito*, puestas al fin de una página, significan que se vuelva la hoja sin detencion.

213. La *abrazadera* es una especie de corchete ó una línea gruesa perpendicular (fig. 34, lám. 4.ª) que abraza dos, tres ó mas pautas: en cada una de ellas se escriben las distintas partes (§. 161) que se reunen en armonía. Estas se corresponden unas á otras en las divisiones de los compases, así como en las notas escritas dentro de ellos. Por tanto, las notas han de caer perpendiculares unas á otras, si representan sonidos que se hayan de ejecutar simultáneamente; y en caso de no ser así, han de ocupar el lugar que corresponde á su respectivo valor, fig. id., n.º 1. Este modo de escribir se llama *partitura*. En la música de guitarra, segun costumbre, la partitura se escribe en una sola pauta, y bajo de una llave, como se ve en la misma fig., n.º 2.

En la parte práctica explicaré otros varios signos propios de la música de guitarra.

SECCION TERCERA.

CONDICIONES QUE SE REQUIEREN EN LA GUITARRA, EN EL TOCADOR, Y EN EL LUGAR EN DONDE SE TOCA.

214. Para que la guitarra produzca las sensaciones agradables de que es susceptible, se necesitan ciertas condiciones relativas: 1.º á la guitarra en sí misma, 2.º al tocador, y 3.º al lugar en donde se toca.

CAPÍTULO PRIMERO.

Circunstancias que se requieren en la guitarra.

215. En una guitarra de malas voces, mal entrastada, con cuerdas viejas, sordas y de un grueso desproporcionado, dura, de mala figura y construccion, ¿cómo podrá lucir un tocador por hábil que sea? Considerando que cada uno mira la guitarra suya como la mejor, no me atrevo á hacer una descripcion de la que poseo, fabricada por Juan Muñoa (*), que quizá es el mejor instrumento que hizo este hábil guitarrero; y así, me limitaré á insinuar las cualidades esenciales de una buena guitarra, á saber: *buenas voces, debida proporcion en los trastes, buenas cuerdas, pulsacion suave, cierta distancia de puente á cejuela, y debida proporcion en caja y mástil.*

216. *Voces.* ¿En qué consisten las buenas voces? No es fácil explicarlo: el oido y la comparacion de unas guitarras con otras, darán á conocer un cierto sonido claro, agradable y de suficiente cuerpo.

217. Por lo que he visto hasta el dia, las guitarras cuya caja, inclusa la tapa, es toda de madera de ácer, dan mejores voces, y aun mas si á esto se agrega el que el suelo esté algo combado hácia afuera.

218. El puente es una parte principal en la caja y de mucho influjo en las voces. Aunque los hay de diferentes maneras, dos son las mas principales: una comun, reducida á una pieza de cuatro caras con sus correspondientes agujeros; la otra (fig. 1.^a, lám. 1.^a) es de invencion moderna, y se reduce á una pieza tambien de cuatro caras, pero que en la anterior tiene una ranura profunda, por medio de la cual se distinguen dos partes, una exterior que sirve para atar las cuerdas, y otra interior donde estas se apoyan, como si fuese una cejuela. Con estos puentes se consigue la ventaja de que las cuerdas vibren entre dos puntos mucho mas sólidos que en los comunes, y que partan todas de un mismo plano.

219. *Proporcion en los trastes.* El primer traste debe ser igual á la décima octava parte de la distancia de puente á cejuela, es decir, *desde los dos puntos en que la cuerda se apoya para vibrar.* Se toma luego la distancia desde el puente hasta el punto donde se ha fijado la division del primer traste, y la décima octava parte de esta nueva estension, es la longitud que debe tener el traste segundo. Esta operacion repetida de la misma manera, dará todos los trastes sucesivos.

El aficionado que trate de examinar una guitarra, puede evitar la prolijidad de esta operacion, comprobando si la medida que hay desde la cejuela hasta la duodécima division de traste, es igual á la que hay desde esta division hasta dar con el puente, y tambien si la distancia desde la cejuela hasta la quinta division es igual á la que hay desde esta hasta la duodécima. Si despues de haber encontrado que estas medidas son como he dicho, parece á la simple vista que los trastes van disminuyéndose su-

(*) Es sensible para los aficionados la muerte de este artífice; pero algunas obras que ha hecho su sobrino y discípulo Antonio Muñoa, dan fundadas esperanzas de que le reemplazará en habilidad.

cesiva y proporcionalmente, resultará de un modo aproximativo que las divisiones de los trastes están en su lugar.

220. Estas divisiones han de estar colocadas de manera, que la cuerda se apoye tan solo en la division del traste en que se pisa. Por poco que rozase la cuerda con alguno de los trastes que están por delante, entónces *cerdearia*, espresion con que se denomina el sonido desagradable que resulta en este caso. Deben, pues, examinarse todos los trastes pisando en cada uno de ellos todas las cuerdas, para ver si hay alguno de estos defectos.

221. *Cuerdas.* La diferencia de los sonidos que dan las cuerdas, consiste en el diferente número de las vibraciones, segun calculan los físicos, en cuyas obras podrá ver el curioso este ramo interesante de la ciencia. Aquí diré que las vibraciones de las cuerdas de la guitarra varian con arreglo á las cuatro circunstancias de *longitud*, *tension*, *grueso* y *peso*.

222. Al formar la escala diatónica en una cuerda, hemos visto que el sonido se hacia mas agudo cuanto menor era la porcion vibrante de ella. Esta *longitud*, hablando en general, está determinada por la localidad de los trastes; de lo que se infiere, que por poco que sea el error en las medidas de estos, los sonidos de las cuerdas dejarán de estar afinados.

223. En quanto á la *tension* bastará observar, que el sonido es tanto mas agudo, quanto mas estirada está la cuerda.

224. Siendo iguales la tension, longitud y peso, el sonido es mas grave quanto mas *gruesa* sea la cuerda. Suponiendo, pues, la guitarra templada como se dijo §. 149, se deberá poner para prima una cuerda mas delgada que la segunda, y para tercera otra mas gruesa que esta, de manera que el grueso de la segunda sea casi un medio entre la tercera y la prima.

225. El mayor *peso*, en el material de las cuerdas, sirve para suplir el diámetro de ellas: así es que neccitándose algunas voces mas bajas que las de la tercera al aire, seria preciso valerse de cuerdas de mayor grueso que el de ella, y entónces á cierto punto la voz saldría muy oscura. Por esto se suple con el peso el mayor diámetro que les correspondiera, y así es como el cuarto al aire, que ha de dar una voz cinco semitonos mas baja que la tercera, sin embargo es mas delgado que ella; pero esto está compensado en parte con el peso de su diferente material.

226. Los bordones quinto y sexto, como que han de dar al aire unas voces mas graves que el cuarto, siendo de la misma materia que él, crecen en diámetro, y se verifica en ellos la proporcion insinuada para las cuerdas de tripa.

227. Si la cuerda no tuviese igual grueso en toda su estension, sus sonidos saldrian desafinados, aunque estuviera bien entrastada la guitarra, y por eso se dice que semejante cuerda es *falsa*. Para averiguar si lo es ó no, basta coger con los dedos pulgar é índice de ámbas manos una porcion de cuerda igual á la estension que ha de tener en la guitarra, sujetarla bien, y, poniéndola en cierto grado de tension, darle un impulso con uno de los dedos libres, de modo que quede vibrando: entónces se observa si la cuerda aparece como formando dos hilos solamente en su movimiento, y si sucede así, la cuerda tiene igual grueso en toda su longitud. Si se vieren mas de dos hilos, se acortará su estension por partes: se volverá á dar el impulso dicho en cada una de ellas, hasta que se encuentren los dos hilos, y así se averiguará en qué porcion está el defecto.

228. Las cuerdas se atan á los puentes comunes en términos de que formen una asa, sobre la que descansa la misma cuerda para vibrar: sea cual fuere el modo de la atadura, es menester que no se corra. Conviene que las asas de todas las cuerdas queden á un mismo nivel, y á una distancia igual y muy corta del puente. Por esta razon, y por partir todas las cuerdas desde la distancia exacta que corresponde, son tan preferibles los puentes modernos.

229. Las cuerdas por la parte opuesta, despues de apoyadas en las muescas de la cejuela, se atan á las clavijas con el orden siguiente: prima y sexta en las dos inmediatas á la cejuela, segunda y quinta en las dos que siguen á estas, y tercera y cuarta en las dos últimas. La prima y la sexta deben arrollarse de manera que queden por la parte de afuera, y las demas por la de adentro. Al mismo tiempo se

procurará que sus vueltas vayan acercándose á la superficie de la cabeza, pero sin llegar á ella, en lugar de dirigirse por el contrario hácia la punta de la clavija.

230. Despues de atada la cuerda, regularmente se comprueba hiriéndola al aire, y luego pisándola en el 12.º traste, que es su octava: entónces se observa si esta resulta mas alta ó mas baja: en el primer caso, la cuerda no suele servir de ningun modo; pero si es mas baja, no siendo mucho, suele aprovecharse trocando sus ataduras.

231. *Pulsacion.* Si las cuerdas ofrecen mucha resisténcia á una y otra mano, entónces se dice que la guitarra es de pulsacion *dura*, y por el contrario, que la pulsacion es *blanda*, cuando dicha resisténcia es muy poca. Hay un término medio que constituye lo que se llama pulsacion buena ó *suave*. La dureza es efecto, ó de que las cuerdas están muy separadas del sobrepunto, ó de que están demasiado tensas.

232. *Distancia de puente á cejuela.* Esta distancia es á la que comunmente se llama *tiro*. Sea cual fuere la localidad del puente, punto que pertenece al artífice, el tiro mas proporcionado para conciliar la tension capaz de producir un tono brillante con una pulsacion suave, suponiendo buenas las demas circunstancias de la guitarra, es la de unas 27 pulgadas, cuyo tiro es el del molde grande del citado Muñoa.

233. En las guitarras de mas tiro que el referido, las cuerdas, por buenas que sean, se rompen ántes de subir á su debido tono, y por lo mismo hay necesidad de mantenerlas bajas con perjuicio de la brillantez.

234. *Volúmen de caja y mástil.* Cuando los aros de la guitarra son muy anchos, las voces graves son mas fuertes á proporcion que las agudas: lo contrario sucede cuando los aros son demasiado angostos.

235. La longitud del mástil deberá ser con corta diferencia la division del 12.º traste, es decir, que á este punto poco mas ó menos han de venir á parar los aros de la caja. Relativamente á la anchura del mástil, la distancia de unas cuerdas á otras ha de ser la suficiente para que, pisada cualquiera segun se dijo en el §. 27, las dos inmediatas queden del todo libres. Algo mas de la mitad de la distancia que hay de una cuerda á otra, debe ser lo que disten la prima y la sesta de los dos bordes del mástil, porque de lo contrario, al pisarlas, se deslizan con facilidad saliéndose del sobrepunto, resultando muy mal efecto en el sonido, y dificultad en la ejecucion. Siguiendo esta regla, queda un mástil bastante angosto por la parte de la cejuela, y muy cómodo para el manejo, mucho mas si á esto se agrega el tener el grueso meramente necesario para resistir á la fuerza de la tension de las cuerdas.

236. Dije (§. 11) que era preferible la guitarra sencilla, es decir, de una cuerda en cada órden, y para ello tengo varias razones, á saber: 1.ª es muy difícil que resulten perfectamente iguales en sonido dos cuerdas pisadas en todos los trastes: 2.ª estando sencilla la prima en las guitarras dobles, al pasar de esta cuerda á las demas, se advierte desproporcion en el cuerpo de las voces: 3.ª el sestillo del sexto órden da una voz que no corresponde á lo grave de aquel bajo: 4.ª siendo dificultoso dominar una cuerda sola, lo es mucho mas dominar dos á un tiempo con la yema de los dedos de la izquierda: 5.ª es una equivocacion creer que suena mejor, porque consistiendo el sonido en la duracion de las vibraciones, es mas fácil sostenerlas en una cuerda que en dos; y 6.ª el haber dos cuerdas en cada órden es un inconveniente para los pasos de agilidad. Prescindo de la mayor dificultad de conservarla afinada.

237. Siendo tantas las circunstancias que se requieren para que la guitarra tenga y conserve sus buenas voces, es indispensable cuidarla mucho, huyendo del abandono en que suelen tenerla. La humedad, la sequedad, el mucho frio y el gran calor influyen tanto en las cuerdas como en la madera por mas seca que esté, de lo que resultan vicios en perjuicio de la integridad y bondad del instrumento. Así pues, no solo es necesario una caja forrada de bayeta ó paño para conservarla, sino que se debe tener el cuidado de ponerla en ella luego que se deje de las manos. La conservacion de las cuerdas de tripa requiere el cuidado de mantenerlas untadas de aceite y en parage donde no se sequen. Los

bordones no exigen tanta atencion. Tambien se ha de mantener limpia la guitarra por dentro , evitando introducir cuerdas viejas , &c.

CAPÍTULO II.

Condiciones relativas al tocador.

238. La guitarra llega ya formada á las manos del tocador; de parte de este está solo examinarla y cuidarla; mas él es quien va á formarse, y por consiguiente se necesita saber cuáles son las disposiciones que ha de tener, y las que debe ejercitar.

239. ¿Qué progresos se podrian esperar de un sugeto que tuviese mal oido en un arte que estriba principalmente en la buena disposicion de este sentido? El oido únicamente puede educarse á fuerza de oir, como la vista solo llegará á la perspicacia mas perfecta á fuerza de ver: en consecuencia, con la aplicacion y constancia se llegará á conseguir un oido fino y exacto, que advierta tanto las bellezas como el menor defecto en la exactitud de los sonidos y del compas.

240. Por lo que toca á la disposicion de las manos, bastará que en ellas no haya ningun defecto, y siempre será preferible una mano de estension regular. Digo regular, porque entiendo que si el tener mucha llave de mano es conveniente para la izquierda, igual disposicion es desventajosa para los officios de la derecha.

241. La fuerza y agilidad se adquieren con el mucho ejercicio, y con el mismo se logra el tino de no tomar un traste por otro, ó una cuerda en vez de otra, á cuyo tino llamo *seguridad*. Esta se consigue repitiendo mil veces un paso hasta llegar á dominarle. Despues de sabidos muchos pasos, los dedos quedan tan dispuestos á ejecutar los movimientos, que se puede disponer de ellos á placer, ya alternativamente, ya simultáneamente, siendo esta última circunstancia muy necesaria para la ejecucion de las posturas.

242. El que tuviere proporcion de dos guitarras, una de pulsacion dura, y otra suave, con tal que tengan ámbas iguales dimensiones en sus trastes, conseguirá ventajas al tocar en la última, si ha estudiado en la primera.

243. Tambien necesita el tocador variar de muchas maneras el grado de intension de los sonidos para espresar su sensibilidad y buen gusto; pero me contentaré con recordar aquí esta cualidad, porque pertenece al estudio de la espresion, del cual no debo hablar ahora.

244. Saber *templar la guitarra* es cosa tan necesaria en el que toca, como difícil de aprender sin maestro: es una operacion puramente práctica, para la que se necesita un oido sino fino, á lo menos algo ejercitado. Por tanto me reduciré á hacer algunas observaciones sobre este punto tan dificultoso para los principiantes.

245. Si las circunstancias de longitud, grueso, peso y tension se compensan unas á otras en dos cuerdas, de manera que den igual número de vibraciones en el mismo espacio de tiempo, entónces resulta un mismo sonido: en este caso se dice que las cuerdas están *unisonas* ó en *unisono*, pues el sonido de las dos se halla en un mismo grado de la escala.

246. Suponiendo que las cuerdas de la guitarra tengan las disposiciones espresadas desde el §. 224 hasta el 228, la operacion del templar se reduce puramente á *variar su tension*.

247. Desde luego es necesario tomar una cuerda que sirva de término de comparacion para templar las demas. Adopto para esto la sesta, la cual, atada á la clavija, se aflojará de manera que no dé ningun sonido, y luego se irá subiendo *muy despacio* hasta que suene con bastante claridad, pero de manera que la clavija apenas haya llegado á dar un cuarto de vuelta. En tal disposicion, la sesta pisada en 5.º traste dará el sonido que corresponde á la quinta al aire, la que se ha de poner unisona

con ella. Desde la quinta, una vez templada, se pasará sucesivamente á las demas con arreglo á la tabla siguiente:

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

248. Al templar cada una de las cuerdas *se ha de girar la clavija con un movimiento lento*, porque de lo contrario hay riesgo de que la cuerda por muy tensa, se rompa cuando menos se piense.

249. Los bordones por razon de su material suben mas pronto que las cuerdas: de consiguiente, para templarlos no se necesita que den tantas vueltas en la clavija como las cuerdas de tripa.

250. Al asegurar las clavijas para que no se corran, se subirá la mano derecha algo mas arriba de la mitad del mástil, y así servirá de apoyo para apretarlas.

251. Templada la guitarra, conviene hacer otra operacion, para saber si está ó no *afinada*. En este caso se procederá por octavas del modo siguiente: primeramente se pisará la tercera en 2.^o tr. y por este sonido se afinará el de la quinta al aire (que es su octava baja): luego se pisará la quinta en 2.^o tr., y por su sonido se afinará el de la segunda al aire (octava alta): pisando la segunda en 3.^{er} tr. dará el sonido de la cuarta al aire (octava baja), y esta pisada en 2.^o tr. dará el sonido de la prima al aire (octava alta). Entónces falta solo afinar la sexta, la que resultará una octava mas baja que la cuarta pisada en 2.^o traste. Así, todas las cuerdas se afinan por sus octavas, procediendo alternativamente de la alta á la baja, y de esta á aquella.

252. Cuando el principiante se halle capaz de templar la guitarra, entónces podrá valerse de un instrumento de acero, llamado *templador*, con cuyo sonido pondrá unisona la quinta al aire, y arreglándose á él, tendrá siempre la guitarra en un mismo grado de tension, y al tono que llaman de capilla.

253. Al principio de algunas piezas de música se escribe junto á la llave: 6.^a *en re*: esto significa que dicha cuerda al aire ha de estar un tono mas baja, y por consiguiente se ha de templar con la cuarta al aire, que es su octava alta. El nuevo RE, que aumenta una voz á la escala tendida de la guitarra, se pinta (en la llave de Sol) sentado sobre la 4.^a rayita por debajo de la pauta. A veces se ponen otras espresiones análogas, como 5.^a *en sol*, 6.^a *en fa*, &c., las que se entenderán por lo dicho.

CAPÍTULO III.

De las condiciones propias del lugar en que se toca.

254. Siendo la guitarra instrumento de poco cuerpo de voz, y sus gracias delicadas, todo lugar de mucha estension será poco á propósito para que luzca.

255. Segun mi esperiencia prefiero para esto una sala de las condiciones siguientes: cuadrilonga, de mediana capacidad, alta de techo, á cielo raso ó abovedada, y sin ninguna especie de colgadura ni alfombra. El tocador en esta sala, á mi juicio, deberá ponerse en el medio de uno de sus dos lados menores.

256. Aun en este parage, la guitarra lucirá mucho mejor sola que acompañada, pues así no se perderá ninguna de sus gracias delicadas. En caso de unirse con otro instrumento, con ninguno mejor que con otra guitarra ó con la voz humana: entónces el tocador necesita doble atencion, porque el mas leve defecto ya en los sonidos ya en el compas, haria perder la unidad que debe reinar entre ámbas partes.

257. En resúmen, si la guitarra es buena, si el tocador tiene las cualidades prescritas y observa las reglas que se le han dado, si el lugar es á propósito, y en fin, si toca con espresion, no dudo que con tal reunion de circunstancias podrá producir efectos muy agradables.

PARTE SEGUNDA.

PRÁCTICA.

258. Siguiendo un orden práctico, dividiré esta parte en cuatro secciones: 1.ª lecciones elementales; 2.ª acordes; 3.ª estudios, y 4.ª espresion.

259. Los ejemplos ó lecciones que voy á presentar tendrán un objeto especial, el que no siempre indicaré, puesto que en algunos casos será facil conocerle en la ejecucion. Las mas de las lecciones son cortas, porque á mi entender, el adelantar no consiste precisamente en que sean largas, sino en ejercitarlas mucho y saberlas con perfeccion.

260. Con el fin de abreviar la escritura, me valdré de las iniciales *M. D.* para indicar la mano derecha, y de *M. I.* para la izquierda.

SECCION PRIMERA.

LECCIONES ELEMENTALES.

CAPITULO 1.

Lecciones á una voz ó parte sin pasar del 4.º traste.

El objeto de este capitulo se reduce á conocer el valor de las notas en los diferentes compases y tiempos (§.179 hasta el 200 inclusive).

261. *M. I.* En virtud de la importante regla del §.37, y no pasando del 4.º traste ninguna de estas lecciones, se destinará en todas ellas el *índice* para el traste 1.º, el *medio* para el 2.º, el *anular* para el 3.º, y el *pequeño* para el 4.º, sea cual fuere la cuerda que pisen, aun quando ocurran dos voces consecutivas en un mismo traste y en diferentes cuerdas.

262. *M. D.* El dedo pulgar pulsará los tres bordones, y el *índice* la cuerda tercera.

263. Por regla general y en toda leccion, el principiante estudiará cada compas por separado, y quando ya conozca la localidad y valor de los sonidos, unirá los compases uno con otro, llevando á los principios un aire lento.

Leccion 1.

Compas de dos tiempos binarios.

M. I. Recuerdo como indispensables las dos primeras reglas del §.15, y en virtud de ellas se mantendrá pisada la cuerda tanto tiempo quanto sea el valor de cada nota.



Leccion 2.

Compas de cuatro tiempos binarios.

Todos los fa son #, S. 118.

Leccion 3.

Leccion 4.

En los compases 3, 7, 8, 12, 13, 16, 17 y 21 se ha de dar el debido valor á las notas silenciosas ó aspiraciones, levantando á su tiempo el dedo que pisa la voz que las antecede.

Leccion 5.

Leccion 6.

Compas de dos tiempos binarios.

Leccion 7.

Compas de tres tiempos binarios.

264. *M. I.* Cuando se haya de repetir una misma voz dos ó mas veces, se mantendrá fijo el dedo que pisa, desde la primera hasta concluir la última.

Leccion 8.

Leccion 9.

Compas de tres medios tiempos binarios.

Leccion 10.

Compas de dos tiempos ternarios.

Leccion 11.

Leccion 12.

Compas de tres tiempos ternarios.

Leccion 13.

Compas de cuatro tiempos ternarios.

Leccion 14.

El numero 3 indica los tresillos §193. Al hacer un tiempo ternario entre otros binarios, el principiante cuidará mucho de no apresurar la ejecucion de las tres notas del primero.

Leccion 15.

Compas de tres tiempos binarios.

El número 6 indica los seisillos §.193.

Para la ejecucion de los seisillos téngase presente lo dicho en la leccion 14.

Leccion 16.

Compas de dos tiempos binarios. Ejecucion del puntillo, §. 195.

Leccion 17.

Compas de tres tiempos binarios. Ejecucion del puntillo doble, §. 196.

Leccion 18.

Compas de tres tiempos binarios.

Leccion 19.

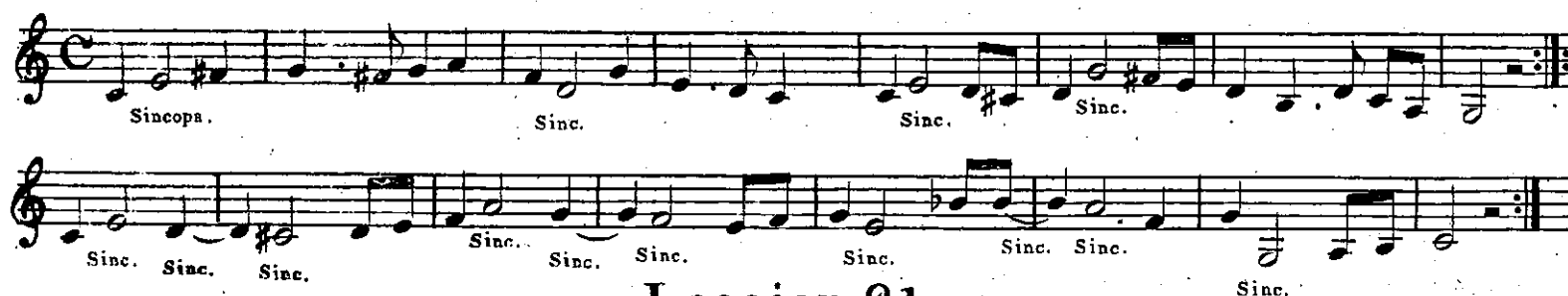
Ejecucion de la ligadura. §197.

M.I. El dedo se ha de mantener fijo hasta que concluya el valor de las dos notas abrazadas por la ligadura.



Leccion 20.

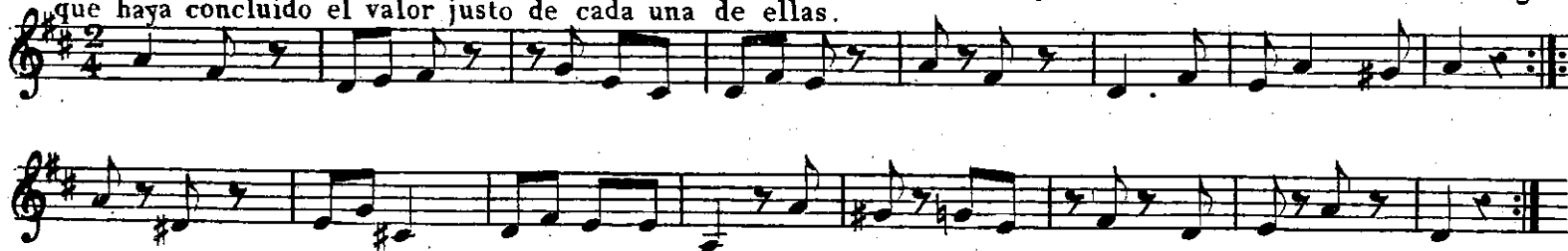
Compas de cuatro tiempos binarios. Ejecucion de la síncopa. §198.



Leccion 21.

Compas de dos tiempos binarios.

265. Asi como para sostener el valor de las notas es necesario mantener quietos y firmes los dedos de la izquierda que pisan, asi tambien para hacer las aspiraciones §15. regla 3^a se debe levantar el dedo luego que haya concluido el valor justo de cada una de ellas.



Leccion 22.

Compas de tres tiempos binarios.



266. Cuando el principiante esté enterado del valor de las notas, abandonará estas lecciones, pues no son verdaderamente propias de guitarra, aunque indispensables para el fin que me he propuesto; no obstante, le será muy útil ejercitarlas con la voz.

CAPITULO II.

Lecciones á dos, tres y cuatro partes sin pasar del 4º traste, escepto en la prima.

267. La guitarra es instrumento armónico §161 y armónica es su música propia.

268. La armonia se forma con los *acordes*, ó sea la union simultanea y agradable de tres ó mas sonidos, ó lo que es lo mismo, de dos ó mas intervalos.

269. *M. I.* Para ejecutar los acordes, hablando en general, los dedos han de pisar una ó mas cuerdas segun el orden establecido §261, y á la figura de la mano que en este caso resulta, se la da el nombre de *postura*.

En adelante pondré junto á la nota, solamente en los casos en que pueda haber duda, un número que indique el dedo con que se ha de pisar; para esto el 1 representará al indice, el 2 al medio, el 3 al anular, y el 4 al pequeño.

270. En general se destinarán los dedos índice, medio y anular, cada uno para pulsar las cuerdas tercera, segunda y prima, dejando para el pulgar los bordones.

271. La simultaneidad en la guitarra puede considerarse de cuatro maneras, y por lo mismo distinguiré: 1º *acordes simultaneos* rigurosamente tales; 2º *acordes en arpeggio*; 3º *acordes en canturia*, y 4º *acordes sucesivos*.

ARTICULO I. *Acordes simultaneos.*

272. Si las notas de un acorde son todas de un mismo valor, debiendose ejecutar todas á un mismo tiempo, la simultaneidad es absoluta; y á esto llamo *acorde simultaneo*.

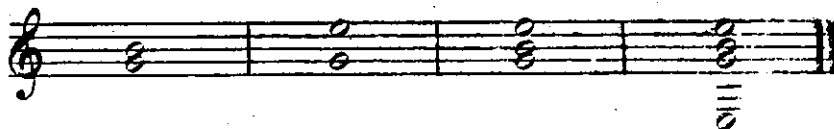
Hablando con propiedad, el acorde ha de constar por lo menos de tres sonidos, ó de dos intervalos; sin embargo, atendiendo á la facilidad de la ejecucion, consideraré tambien como acorde la union de dos voces.

Leccion 23.

Acordes á dos voces en cuerdas al aire.

273. *M. D.* Los dedos han de pulsar, perfectamente á un mismo tiempo y con igual fuerza, todas las cuerdas del acorde simultaneo.

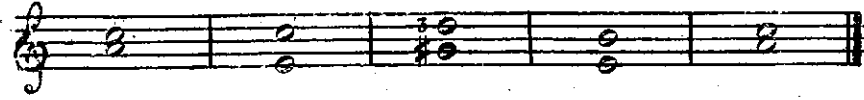
Convendrá repetir varias veces seguidas cada uno de los acordes de esta leccion.



Leccion 24.

Acordes á dos voces en cuerdas pisadas y al aire.

274. Se ha de poner el mayor cuidado en no mover una postura hasta el momento mismo de haberse concluido el valor de sus notas. Los dedos pasarán de pronto a la otra postura, y ademas guardarán en su colocacion el orden de los trastes § 261.



Leccion 25.

A tres voces.

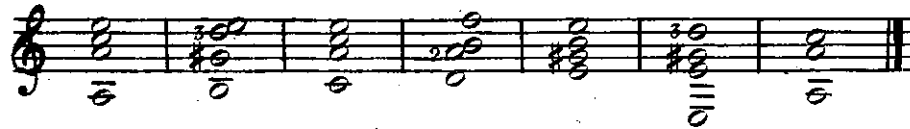


Leccion 26.



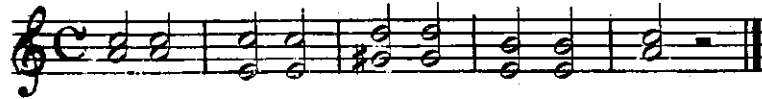
Leccion 27.

A cuatro voces.



Leccion 28.

275. Si un acorde simultaneo se repite una ó mas veces, se ha de mantener quieta y firme la postura hasta concluir la última repeticion.



Leccion 29.



Leccion 30.



Leccion 31.

276. *M. I.* Cuando los dedos hayan de pisar dos cuerdas á un tiempo en un mismo traste, se colocará el del número mayor en la cuerda mas aguda, como se ve en el compas 3^o, donde el número 4 representa al dedo pequeño para el *sol*, y el 3 al anular para el *si* bemol.



Leccion 32.

277. *M. I.* En vez de emplear dos dedos para dos sonidos que se hayan de ejecutar á un mismo tiempo en un traste, se coloca el índice estendido y paralelo á las divisiones de los trastes; su punta ha de pasar mas allá del borde derecho del mastil, aun cuando las cuerdas pisadas sean la prima y la segunda, y se le ha de tener tan firme por su parte inferior, que sirva como de apoyo á los demas dedos. El indice asi colocado se llama *ceja*, y es como se ve en la figura 2^a de la lamina 1^a que representa al tocador, cuyo índice de la izquierda está en *ceja*.



La mucha importancia de la *ceja* me obliga á adelantar esta leccion, con el objeto de que el principiante la repase todos los dias, para que el índice vaya adquiriendo fuerza.

ARTICULO II. *Acordes en arpeggio.*

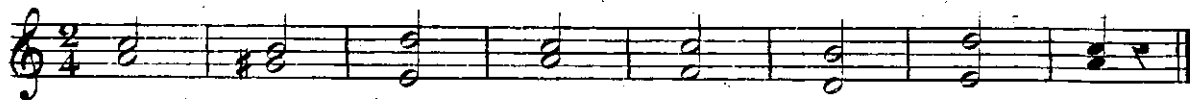
278. Pulsando con *cierto orden uniforme* y una despues de otra las cuerdas de un acorde simultaneo, entonces se convierte este en acorde *en arpeggio* §. 271

279. Constando los acordes de sonidos agradables, el oido se complace en percibirlos el mayor tiempo posible. Por esta razon, aunque en el *arpeggio* se pulsán las cuerdas de un acorde una despues de otra, los dedos de la izquierda que forman la postura deben permanecer quietos y firmes hasta entrar en otra, porque si se levantasen al paso que se tocan las cuerdas pisadas, cesarian las vibraciones, y de consiguiente el sonido. Este modo de hacer es una de las propiedades que caracterizan y hermocean á la guitarra, y es tambien uno de los medios con que este instrumento suple la imposibilidad de prolongar los sonidos tanto como lo hacen los instrumentos de arco, de aire, etc.

280. Esto supuesto, es claro que pudiendo durar una de las voces del acorde en arpeggio tanto tiempo como las demas, podria escribirse cada una como parte distinta; pero entonces resultaria una confusion en la escritura, tanto mayor cuantas mas voces diferentes tuviese el arpeggio. Para evitar este inconveniente, y suponiendo que las voces mas graves de los acordes sirven en la música como de fundamento á las demas, y en la guitarra como de base á la postura, me propongo desde ahora, por lo general, pintar estas voces con figuras de mas valor, pero sin perjuicio de que los demas dedos permanezcan quietos; cuyo modo de escribir es la unica escepcion de la rigorosa regla establecida en la leccion 1.

Leccion 33.

Acordes simultaneos.



Leccion 34.

Los mismos acordes convertidos en arpeggio.



Pero si se mantienen fijos los dedos de la izquierda, como naturalmente sucede al ejecutar los arpeggios, entonces el valor de las voces escrito con exactitud, da el resultado siguiente.



281. Se ve, pues, que la serie de voces mas bajas consta de figuras cuyo valor llena el tiempo del compas, y lo mismo sucede con las notas de la serie superior contando con el valor de las aspiraciones. Por ello podemos considerar estas dos series como independientes una de otra en cierto modo, aunque escritas ambas en una misma pauta: cada una de estas series escrita asi, es lo que llame parte § 161. De este modo podria escribirse todo acorde en arpeggio; pero lo comun es pintarle como se vé en la leccion 34.

Leccion 35.

Acordes simultaneos á tres voces para convertirlos en arpeggio.



Leccion 36.

282. El arpeggio puede ser sencillo y doble. Si las voces del acorde se pulsán desde la más grave á la más aguda, y á la inversa, el arpeggio es *sencillo*.

283. *M. I.* Entodo arpeggio se ha de mantener quieta la postura hasta que se haya concluido el valor de la última nota inclusa en ella.

Acordes en arpeggio sencillo.

Leccion 37.

Acordes en arpeggio doble.

284. Si una ó más voces del acorde se repiten alterando el orden de la leccion 36, entonces el arpeggio es *doble*.

M. D. Los dedos medio y anular han de pulsar la parte aguda en los compases 5, 11, 12, 13, y 14 de esta leccion y de la inmediata siguiente.

Leccion 38.

Otro arpeggio doble.

Conviene ejercitar alternativamente las lecciones 37 y 38 hasta tocarlas á un aire vivo.

Leccion 39.

Para ejecutar los tresillos de los compases 3 y 7 tengase presente lo dicho en la leccion 14.

Leccion 40.

Acordes á tres voces con ceja.

La leccion 40 se ha de dar de repaso diariamente, como la del numero 32, mientras se aprenden las siguientes.

Leccion 41.

Acordes á cuatro voces.

Leccion 42.

Los acordes de la leccion 41, convertidos en arpeggio sencillo.

Leccion 43.



Leccion 44.

En arpeggio doble.

M. I. El pulgar ejecutará toda la parte del bajo.



Leccion 45.



Recomiendo la práctica alternativa de las lecciones 44, 45 y 46, como muy útiles para igualar en fuerza y agilidad los dedos de la mano derecha.

Leccion 46.



Volti Súbito.

Leccion 47.

Leccion 48.

Leccion 49.

ARTICULO III. *Acordes en canturia.*

285. Llamo acorde en canturia §.270.á la combinacion de dos ó mas partes §.161,de las cuales una se mueve mas que las otras. El acorde en canturia á *dos partes* se diferencia del acorde en arpeggio, en que las voces que forman una de las partes en este último, siguen un orden uniforme, al paso que en el primero dicho orden ó movimiento es libre y no guarda semejante uniformidad.

286. *M. I.* Al formar un acorde en canturia se ha de atender con preferencia, para la colocacion de los dedos, á la parte cuyas figuras sean de mayor valor.

287. *M. D.* Con respecto á la alternativa de los dedos en estos acordes, lo único que puedo decir por regla general es que ningun dedo ha de pulsar dos veces seguidas una misma cuerda, excepto el pulgar.

Acordes á dos partes.

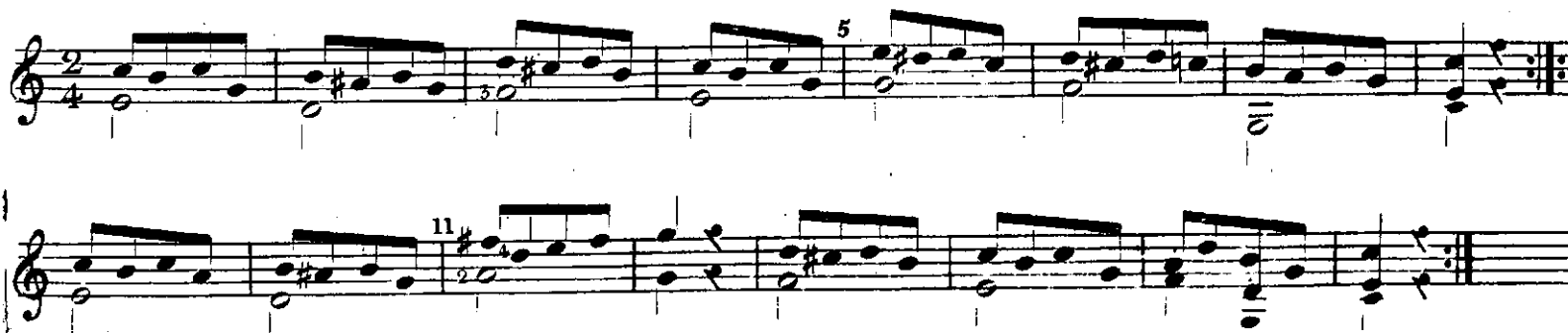
Leccion 50.

288. *M. D.* El dedo *medio* pulsará la primera nota de las dos que se hacen en la cuerda segunda. De las dos que suenan en la prima, el dedo *anular* herirá la primera, y el *medio* la segunda. Las de la cuerda tercera se pulsarán primero con el *índice*, y luego con el *medio*.



Leccion 51.

M. D. La primera nota de cada compas se pulsará con el dedo *medio*, y en los compases 5 y 11 con el *anular*.



Leccion 52.

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Leccion 53.

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music features eighth notes and rests.

Leccion 54.

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth notes and rests.

Leccion 55.

Two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The second staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features eighth notes and rests.

Leccion 56.

Two staves of musical notation in common time (C). The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of quarter notes and rests.

Leccion 57.

Leccion 58.

Leccion 59.

289. *M. D.* Ningun dedo pulsará dos veces seguidas una misma cuerda, excepto en los compases 7 y 13.

Leccion 60.

Leccion 61.

M. D. Conforme al orden con que los dedos pulsaron las cuerdas tercera, segunda y prima de la leccion 60, procederan de un modo análogo en la presente para pulsar la cuarta, tercera y segunda.

Leccion 62.

290. *M. D.* En las escalas prefiero al indice y medio los dedos indice y anular alternando.

La primera y tercera notas de cada compas se pulsarán con el indice, excepto en el penúltimo.

Nota. Aunque esta leccion no es de acordes, la pongo aquí para indicar esta diferencia en el uso de los dedos al ejecutar las escalas.

Leccion 63.

Práctica del puntillo § 195.

M. D. En los compases 5 y 6 alternan los dedos medio y anular. En el 13 y 14, el indice y el medio.

Leccion 64.

Leccion 65.

Two staves of musical notation for Leccion 65. The music is in 2/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and eighth notes.

Leccion 66.

Two staves of musical notation for Leccion 66. The music is in 2/4 time and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The melody is in the upper register, and the bass line provides harmonic support.

Leccion 67.

Three staves of musical notation for Leccion 67. The music is in 6/8 time and features a complex melodic line with many slurs and ties. The bass line consists of chords and moving lines.

Leccion 68.

Práctica del puntillo doble §.196.

Three staves of musical notation for Leccion 68. The music is in 2/4 time and focuses on double-dotted rhythms. It includes fingerings and accents throughout the piece.

Leccion 69.

Acordes en canturia á tres partes.

291. *M. D.* Se procurará dar mas fuerza á los dedos que ejecutan la parte de mayor movimiento, sea esta el bajo, sea la parte media ó la aguda, para que se distinga de las demas.

Leccion 70.

M. D. Los dedos medio y anular pulsarán la parte aguda en las lecciones 70, 71 y 72, y el indice y pulgar se destinarán para las otras dos partes.

Leccion 71.

Leccion 72.

Leccion 73.

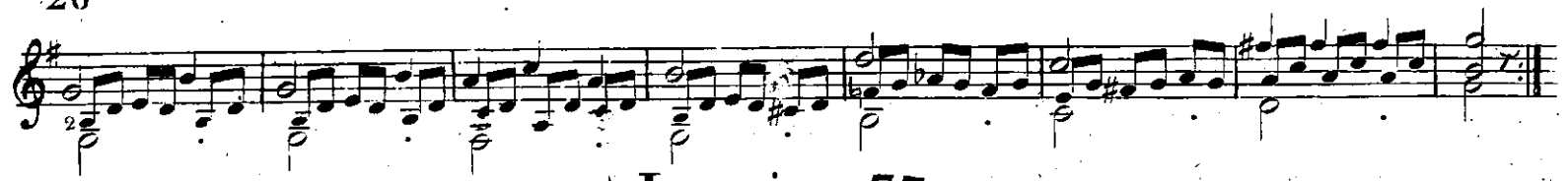
M. D. El pulgar solo pulsará toda la parte grave en las lecciones 73 y 74.

Leccion 74.

Leccion 75.

M. D. Los dedos índice y medio pulsarán la parte media, el anular la aguda, y el pulgar la baja, en las lecciones 75 y 76

Leccion 76.



Leccion 77.

Las tres partes alternan en su movimiento; de consiguiente se ha de observar lo establecido desde la leccion 50.



Leccion 78.

Ejecucion de la ligadura S. 197.

M. D. La parte media se ha de pulsar con los dedos indice y medio, ya cante el bajo, ya la voz aguda.



Leccion 79.

292. Las notas sincopadas son causa muchas veces de que los dedos de la izquierda alteren en su colocacion el orden establecido § 37. Al ejecutarlas se ha de prever de antemano la colocacion de los dedos que corresponden no solo a las notas sincopadas, sino tambien a la inmediata ó inmediatas siguientes.

293. En los compases de notitas de las dos lecciones 79 y 80 indico los dedos con que se ejecutarían las notas de los compases á que se refieren, si no hubiera síncopas.



Leccion 80.

Acordes en arpeggio sencillo y en canturia, escrito y ejecutado como si fuera á tres partes á causa de las síncopas.

ARTICULO IV. *Acordes sucesivos.*

294. Los acordes *sucesivos* que insinúe §.271 no pueden entenderse sin el conocimiento prévio de las *posiciones*, y por tanto trataré de ellos despues de haber hablado de estas últimas en la seccion segunda de esta parte.

ARTICULO V. *De la ceja.*

295. Dije, §.277 lo que era *ceja* y el modo de formarla; pero voy á hablar de ella en articulo separado por su uso tan frecuente como importante. Se usa de la *ceja*, ó de *pronto*, ó, á *prevencion*.

296. La *ceja de pronto* se emplea para hacer á un mismo tiempo y en un mismo traste dos ó mas sonidos.

Leccion 81.

Leccion 82.

297. Tambien se hace la *ceja de pronto* en los acordes en canturia, cuando la primera nota de una de las partes se ha de ejecutar en el mismo traste en el mismo tiempo que la primera de otra parte.

Leccion 83.

298. De la ceja á prevención se hace uso cuando alguna de las notas de la parte que se mueve mas se ha de ejecutar en el mismo traste que otra nota de mas valor de la parte que se mueve menos.

Leccion 84.

Los puntitos que siguen á la palabra ceja, indican que no se ha de quitar esta hasta que aquellos se hayan concluido.

Leccion 85.

299. Tambien se hace una *media ceja* con el dedo pequeño, que en algun caso puede ser utili, como en el ejemplo siguiente.

CAPITULO III.

Lecciones á dos y mas partes pasando del 4.^o traste

en todas las cuerdas.

300. En la escala cromática §.151 solamente hemos pisado la prima en todos los trastes: ninguna de las demas ha pasado del 4.^o y la tercera tan solo ha llegado al 3.^o La razon de esto es, porque pisando las cuerdas en el 5.^o traste, la voz que resulta es igual á la que tiene la cuerda inmediata mas aguda al aire, excepto la tercera, que se ha de pisar en 4.^o traste para igualar su sonido con la segunda al aire.

301. De esto se infiere, que cualquier sonido de las cuerdas prima, tercera, cuarta y quinta se encontrará en la cuerda inmediata mas grave cinco trastes mas ácia el puente, y los de la segunda se encontrarán en la tercera á distancia de cuatro trastes.

302. Igualmente se encontrarán los sonidos de una cuerda en la alterna mas grave, por ejemplo, los de la prima en la tercera, etc.

303. Para distinguir unos sonidos de otros, llamo *originales* á aquellos cuya localidad está determinada en la escala cromática §.151, y á sus iguales ejecutados en otras cuerdas les doy el nombre de *equisonos*.

304. Todavia es necesario distinguir unos equisonos de otros, puesto que pueden ejecutarse en distintas cuerdas: asi v. g. el *do agudo* es original en primer traste, primer equisono en la tercera en 5.^o, segundo equisono en la cuarta en 10.^o, y tercer equisono en la quinta en 15.^o traste.

305. La tabla siguiente manifiesta á un golpe de vista los equisonos de la guitarra comparados con los sonidos originales.

Para distinguir los equisonos en la escritura, pondré á la derecha de la nota los números 1, 2, 3, en medio de un circulito: el número 1 indicará el primer equisono, y asi de los demas. Un O en vez de número denota la cuerda al aire.

Leccion 86.

TABLA DE LOS EQUISONOS.

		GRAVES.				AGUDOS.				SOBREAGUDOS.											
		LA	SI	DO	RE	MI	FA	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	sol	la	si	do	re	mi	
Localidad de los sonidos originales.	Localidad																				
	Trastes	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3.	0. 1. 2. 3.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4.	0. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.	0. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.							
	Cuerdas	5 ^a				4 ^a				3 ^a				2 ^a				Prima.			
PRIMEROS.	Cuerdas	6 ^a				5 ^a				4 ^a				3 ^a				2 ^a			
	Trastes	5. 6. 7. 8. 9.	5. 6. 7. 8. 9.	5. 6. 7. 8.	4. 5. 6. 7. 8.	4. 5. 6. 7. 8.	5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.	5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.	9. 10. 11. 12. 13.	9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.											
SEGUNDOS.	Cuerdas	6 ^a				5 ^a				4 ^a				3 ^a							
	Trastes	10. 11. 12. 13. 14.				10. 11. 12. 13.				9. 10. 11. 12. 13.				9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17.							
TERCEROS.	Cuerdas	6 ^a				5 ^a				4 ^a											
	Trastes	15. 16. 17.				14. 15. 16. 17.				14. 15. 16. 17.											

Los cinco primeros sonidos de la sexta y los cinco últimos de la prima no están en esta tabla, porque no tienen equisonos en la guitarra de seis ordenes y de diez y siete trastes.

Leccion 87.

306. Una escala diatónica puede hacerse en una cuerda sola hasta el traste 17.^o que es el último; pero si se quiere combinar simultaneamente dos sonidos de esta escala, pasado el 4.^o traste, hay necesidad de valerse de dos cuerdas, haciendo el sonido mas alto en la cuerda mas aguda, y buscando un equisono para el sonido mas bajo en la cuerda inmediata, ó en la alterna mas grave.

Leccion 88.

Leccion 89.

La misma leccion haciendo en segundos equisonos las voces que en la anterior se hicieron en primeros.

Leccion 90.

Leccion 91.

307. Necesitandose tantas cuerdas como sonidos contiene un acorde simultaneo, se ha de buscar primero el sonido mas agudo, luego el inmediato agudo, y asi sucesivamente hasta el mas grave.

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff starts with a C-clef and a common time signature. It contains ten measures of chords, with the word 'ceja' written above the first measure. The second staff starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). It contains ten measures of chords, with the word 'ceja' written above the third measure. Some notes have circled numbers indicating fingerings.

Leccion 92.

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff starts with a G-clef and a key signature of one sharp (F#). It contains ten measures of chords, with the word 'ceja' written above the first, fourth, and eighth measures. The second and third staves also contain ten measures each, with 'ceja' written above the first measure of each. The notation includes various chord voicings and fingerings.

Leccion 93.

308. La mayor ó menor distancia de grados que hay entre la voz mas aguda y la mas grave de un acorde, empezando á contar desde aquella, determina por lo regular el uso de los sonidos originales, ó de sus equisonos primeros, ó segundos.

Sonidos originales.

Primeros equisonos.

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff, labeled 'Sonidos originales', shows a sequence of chords with various intervals. The second staff, labeled 'Primeros equisonos', shows chords that are equisonant to the first staff, with some notes circled to show the relationship.

Segundos equisonos.

A single staff of musical notation in treble clef, labeled 'Segundos equisonos'. It shows a sequence of chords that are second equisonants to the original sounds, with some notes circled to show the relationship.

309. En los acordes en canturia, como dije § 286, se ha de fijar principalmente la atencion en la parte cuyas figuras sean de mayor valor.

La distancia que hay entre las voces de ambas partes en el ejemplo siguiente es la misma; sin embargo en cada uno de los compases el modo de escribir es diferente, y en el 2º y 4º se ve la necesidad de los equisonos para dar su justo valor á la parte baja.

Leccion 94.

Leccion 95.

Leccion 96.

Leccion 97.

Musical notation for Leccion 97, consisting of four staves of music in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature.

Leccion 98.

Musical notation for Leccion 98, consisting of three staves of music in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Includes performance instructions "ceja a prev." and "ceja".

Leccion 99.

Musical notation for Leccion 99, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. Includes fingering numbers 2 and 3.

Leccion 100.

ceja.

ceja.

Leccion 101.

Leccion 102.

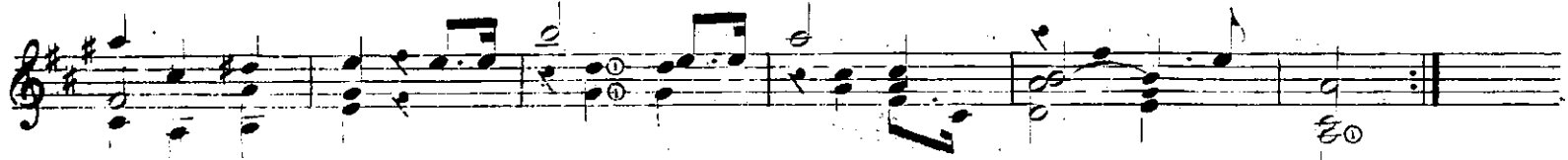
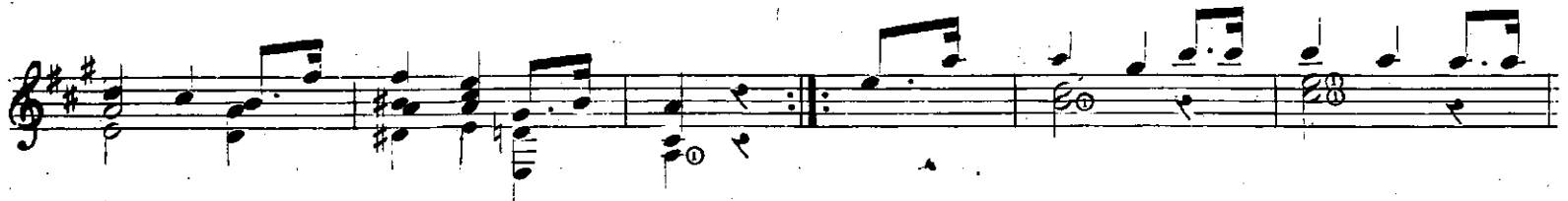
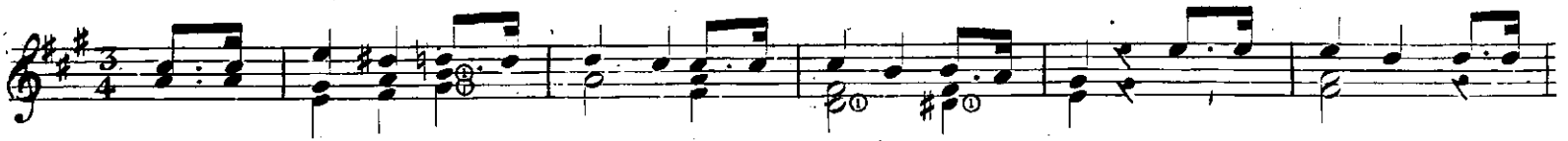
Leccion 103.

ceja

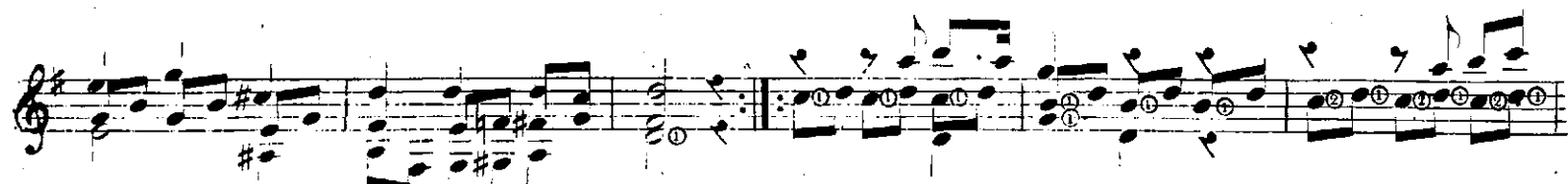
Leccion 104.



Leccion 105.



Leccion 106.



Leccion 107.

310. Se eligen los equisonos de unas mismas voces, segun venga mas cómodo á la mano izquierda en razon del paso que antecede, ó del que sigue.



Leccion 108.

La siguiente variacion del Sr. Sor, que es la 3.^a de un pensamiento suyo impreso en Paris, demuestra bien claramente el trastorno que las sincopas causan en la colocacion de los dedos de la izquierda.

Andante.

The musical score for Leccion 108 consists of four staves of music in 6/8 time. The first staff begins with the tempo marking 'Andante.' and includes several measures with fingerings (1-4) and accents. The second staff continues the piece with similar fingerings and accents. The third and fourth staves show further development of the piece, with various rhythmic patterns and fingerings. The score is written in treble clef and includes a key signature of one sharp (F#).

Leccion 109.

311. No es indiferente tomar un paso en primeros ó segundos equisonos cuando cabe eleccion, porque cada equisono de una voz se diferencia algo de otro en su calidad. Los sonidos originales son brillantes; sus primeros equisonos son dulces, y aun mas dulces los segundos.

The musical score for Leccion 109 is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It is divided into three sections by brackets: 'Sonidos originales', 'Primeros equisonos', and 'Segundos equisonos'. The first section shows the original notes. The second section shows the first equisonos (circled with 1) and the third section shows the second equisonos (circled with 2). This illustrates how the same notes are played with different fingerings to achieve different tonal qualities.

No pongo lecciones de terceros equisonos, porque su uso es raro, y si ocurriesen, se entenderian facilmente por lo dicho hasta aquí.

312. La ceja es el medio para facilitar la ejecucion de los acordes de todas especies, luego que la localidad de los sonidos pasa del 4.^o traste, y esta es la razon de su mucho uso.

CAPITULO IV.

De los adornos.

313. Los adornos consisten, ya en añadir nuevos sonidos espesados por medio de notitas ú otros signos, ó ya en la calidad ó dulzura que resulta de un nuevo modo de ejecutarlos.

314. De aqui nacen dos clases: 1.^a se modifica el sonido sin añadir otros nuevos en el *ligado*, en el *sonido producido por la mano izquierda sola*, en el *apagado*, en la *tambora* y en los *armónicos*: 2.^a se añaden nuevos sonidos en las *apoyaturas*, en el *mordente*, en el *trino* y en el *calderon cantante*. A pesar de esta clasificación seguiré un orden relativo á la analogia de su ejecucion.

Ligado.

315. Dos ó mas notas de *diferente grado* ejecutadas sucesivamente y con una sola pulsacion de la mano derecha, constituyen la esencia del *ligado*. Pulsando la derecha tan solo el primer sonido, es claro que el segundo y los demas, si los hubiese, tendran que producirlos los dedos de la mano izquierda.

316. El signo del ligado es un arco puesto por encima ó por debajo de las notas que se han de ligar.

317. Distingo en la guitarra dos géneros de ligados, *propio é impropio*. El primero tiene algunas especies, á saber:

318. PRIMERA. El *ligado de dos notas subiendo* se hace pulsando la primera con la derecha, y concluido su valor, se deja caer un dedo de la izquierda sobre la misma cuerda en el traste que corresponde á la segunda nota (Ejemplo 1.^o numero 1.).

319. SEGUNDA. El *ligado de dos notas bajando* se ejecuta hiriendo con la derecha la nota mas aguda, y haciendo luego con el dedo que la pisa un esfuerzo ácia abajo, para que resulte el sonido de la segunda en cuyo traste debe estar ya colocado otro dedo (Ej.^o 1.^o n.^o 2.).

EJEMPLO 1.^o

Leccion 110.

320. TERCERA. En el *ligado de tres notas subiendo* la derecha pulsa solamente la primera, y los dedos de la izquierda hacen sonar las otras dos, dejándose caer sucesivamente sobre los correspondientes trastes (Ej.^o 2.^o n.^o 1.).

321. CUARTA. Al ejecutar el *ligado de tres notas bajando*, cada dedo ha de hacer el esfuerzo que hizo en la 2.^a especie (Ej.^o 2.^o n.^o 2.).



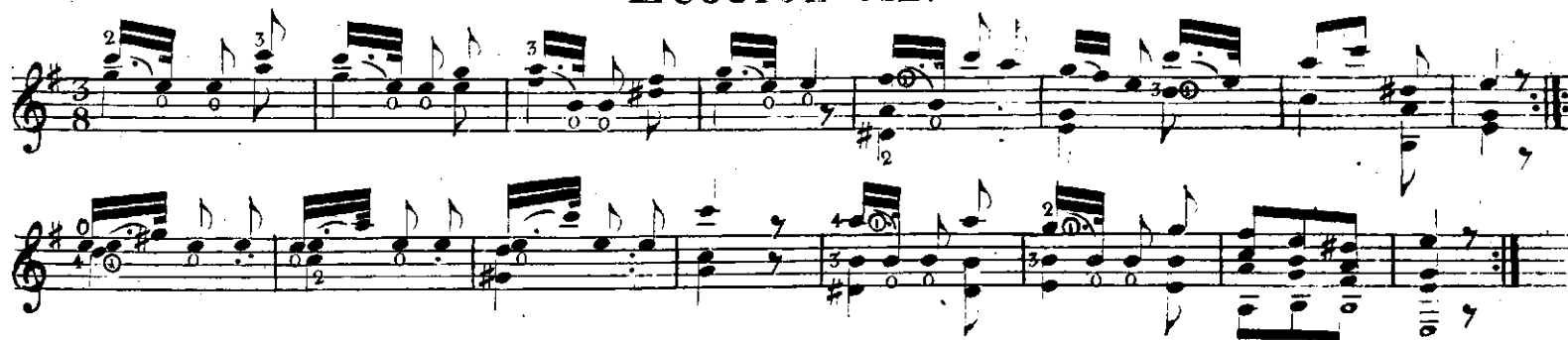
Leccion III.



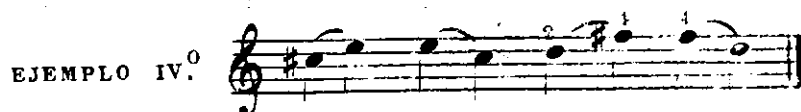
322. La última nota de los ligados de dos notas bajando (Ej.^o 3.^o n.^o 1.), y la primera del de dos subiendo (Ej.^o 3.^o n.^o 2) puede ser una cuerda al aire: entonces solo se necesita un dedo de la izquierda para ejecutarlos. De un modo semejante se ejecutarían los ligados análogos de mas de dos notas.



Leccion II2.



323. Debiendo hacerse sobre una misma cuerda los sonidos del *ligado propio*, las mas veces hay que valerse de los equisónos de las notas mas altas.



Leccion 113.

Para advertir mejor el efecto del ligado y la necesidad de los equisonos, tóquese toda la leccion 113 en sonidos originales.

Leccion 114.

324. Algunas veces se invierte el orden regular de los dedos de la izquierda en los ligados de dos notas bajando (Ej.^o 5.^o n.^o 1). Otras veces se ligan dos voces y entre ellas se pulsa otra cuerda distinta (Ej.^o 5.^o n.^o 2).

EJEMPLO V.^o

Leccion 115.

El dedo índice pulsará la primera nota de los ligados. En los compases 5 y 11 hay dos ligados en que se invierte el orden de los dedos.

325. Una de las mayores bellezas de la guitarra consiste en el *arrastre*, que es una variedad del ligado de dos notas mas ó menos distantes, ejecutado por un solo dedo de la izquierda, deslizado con cierta suavidad ácia el puente ó acia la cejuela, y con una sola pulsacion de la derecha. Para llamarle *arrastre* importa poco que la distancia sea de uno ó dos trastes (Ej^o 6.^o n^o 1), ó de muchos (n^o 2), porque la esencia es la misma. Indico este ligado con una linea *recta* en vez de la curva.

EJEMPLO VI.^o

Leccion 116.

Leccion 117.

326. También se hacen ligados de dos voces en intervalos de terceras (Ej.^o 7.^o) y sextas (Ej.^o 8.^o). Estos son muy agradables, porque en su progresión participan en parte de la dulzura del arrastre. Con el signo de este último indico el desliz del dedo.

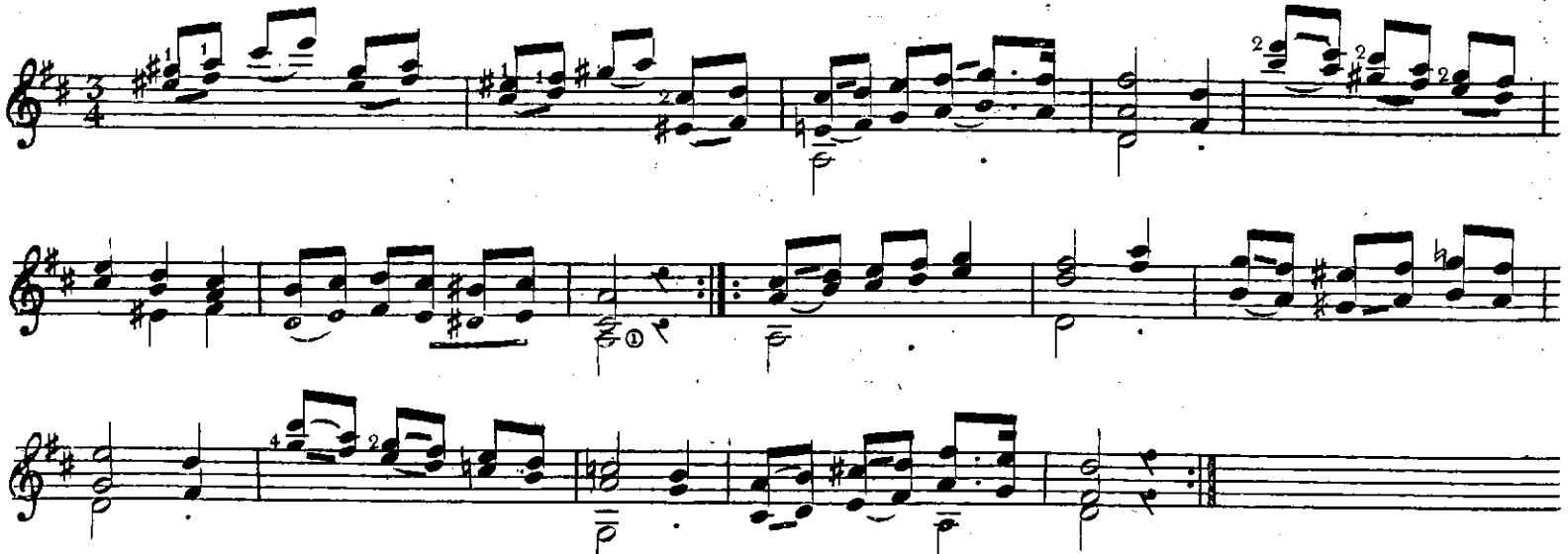
EJEMPLO VII.^oEJEMPLO VIII.^o

En la serie de terceras (Ej.^o 7.^o) se advierte que uno de los dedos que forma la primera tercera de cada compás, se desliza para formar parte de la tercera siguiente; y lo mismo sucede en la serie de sextas (Ej.^o 8.^o).

Lección 118.

327. Al ejecutar las terceras y sextas ligadas, se debe cuidar con especialidad del dedo de la izquierda que pisa la voz mas baja, porque suele esforzarse menos que el otro, resultando de aquí que no se oigan con igualdad las dos voces.

Cuando los dos dedos que ejecutan las voces de los intervalos de terceras y sextas hayan de caminar en arrastre, bastará poner el signo de este una sola vez.



328. El segundo género de ligado, llamado *impropio*, se verifica cuando la derecha pulsa una cuerda al aire ó pisada, y la izquierda hace la nota siguiente en la cuerda inmediata mas grave. Para distinguirle pongo un punto por debajo ó por encima de cada nota, y además el arco que las abraza.

EJEMPLO IX.^o

Apoyatura.

329. La apoyatura consiste en una ó dos notitas agregadas á una nota. Las notitas se han de ejecutar dandoles el valor que representa su figura, y á costa del de la nota, que por lo mismo se disminuye. Generalmente las apoyaturas recaen sobre la nota que sigue, y rara vez sobre la anterior; esto último se verifica solamente cuando la notita es el postrer signo de un compas.

330. Al hacer una apoyatura, se pulsará tan solo la primera notita, y los dedos de la izquierda ejecutarán la segunda, si la hubiese, é igualmente la nota, de la misma manera que en el ligado.

331. Las apoyaturas son, como he dicho, de una ó dos notitas, y ambas pueden hacerse, á semejanza de los ligados, subiendo y bajando.

Apoyaturas de una notita subiendo (Ej.^o 10. n.^o 1), y bajando (Ej.^o id. n.^o 2); de dos notitas subiendo (Ej.^o id. n.^o 3) y bajando (Ej.^o id. n.^o 4).

EJEMPLO X.^o

A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music, each labeled with a number: n.º 1, n.º 2, n.º 3, and n.º 4. Each measure shows a different way of applying a slur to a note and its following notes.

Leccion 119.

Three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is in 3/4 time and contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs. The second and third staves provide accompaniment with chords and longer note values.

332. Algunas veces la apoyatura de dos notitas principia en el mismo sonido que la nota (Ej.^o 11. n.^o 1). La nota sobre que se hace la apoyatura puede estar acompañada de otra de igual valor; entonces se ha de cuidar de no mover el dedo que pisa á esta (Ej.^o id. n.^o 2).

EJEMPLO XI.^o

A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, each labeled with a number: n.º 1 and n.º 2. Both measures show slurs starting on a note that is part of a chord.

Leccion 120.

A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with slurs, similar in style to Leccion 119.

333. Tambien se hacen las apoyaturas con acordes. Cuidese de no mover mas que los dedos que las ejecutan.

Leccion 121.

334. Igualmente se hacen apoyaturas en arrastre subiendo y bajando (Ejº 12).

EJEMPLO XII.º

Leccion 122.

Mordente.

335. El mordente es una especie de apoyatura compuesta de tres, cuatro ó mas notitas que se ejecutan con mucha velocidad á costa del valor de una nota anterior ó posterior, y con una pulsacion sola de la derecha.

336. El de tres notitas se llama *sencillo*, y principia por un sonido mas alto ó mas bajo que el de la nota (Ej.^o 13.^o n.^o 1). El de cuatro notitas se llama *doble*, y por lo común principia en el mismo sonido que el de la nota (Ej.^o id. n.^o 2). El signo ω puesto encima ó debajo de una nota, indica que se ha de hacer un mordente despues de ella; otro signo en forma de + y colocado de igual manera, tiene la misma significacion (Ej.^o id. n.^o 3).

EJEMPLO XIII.^o

Leccion 123.

Trino.

337. El trino es un batido de dos voces solas repetidas muchas veces y con gran velocidad, pero con una sola pulsacion de la mano derecha, que corresponde á la primera nota mas baja, siendo la otra voz la inmediata superior de la escala del tono.

338. El trino está bien ejecutado cuando se perciben con igual claridad los dos sonidos que se baten. Su signo distintivo es el que se ve sobre la nota principal en los ejemplos 14.^o, 15.^o y 16.^o

339. Puede hacerse el trino sobre la nota mas alta de las dos que forman los intervalos de terceras y sextas, En este caso se sostiene la mas baja mientras se bate la otra.

EJEMPLO XIV.^o

340. También se ejecuta el trino en acordes de tres voces. Este trino es *sencillo* si se bate solamente la voz más aguda del acorde (Ej.º 15.º), y es *doble* cuando se baten igual número de veces las dos voces más agudas. (Ej.º 16.º), sosteniéndose en ambos casos las que no se baten.

EJEMPLO XV.º

También se pueden batir los trinos 1.º y 3.º del ej.º 16.º con los dedos 2.º y 3.º.

Calderon cantante.

341. El calderon puesto sobre una nota ó un acorde, indica un adorno de voces añadidas al arbitrio y gusto del que le ejecuta, y por lo comun se espresan estas voces con notitas.

Sonidos apagados.

342. En el §. 15 regla 3.^a se dijo, que para que cese el sonido de una cuerda basta impedir sus vibraciones. Esto se verifica, en la cuerda pisada, levantando el dedo de la izquierda que pisa, luego que la derecha ha pulsado; y en la cuerda al aire, aplicando con suavidad un dedo de la izquierda sobre ella, luego que la haya pulsado la derecha.

343. También pueden impedirse las vibraciones aplicando el borde externo de la palma de la mano derecha sobre todas, con lo cual resulta un sonido oscuro.

344. El signo de estas notas es la abreviatura *apag.* (apagado) seguida de una porción de puntitos hasta donde deban concluirse dichas notas.

Las voces apagadas de la primera manera §342. hacen buen efecto antes ó después de otras sostenidas; y en este caso pongo un punto encima ó debajo de cada nota apagada.

Leccion 124.



Sonidos producidos por la mano izquierda sola.

345. Las cuerdas pueden sonar sin que la mano derecha las pulse. Para esto basta dejar caer con fuerza los dedos de la izquierda sobre los trastes, como si se hiciese un ligado impropio §.328. evitando cuanto sea posible el ruido que resultaria de unos grandes movimientos. Las cuerdas al aire se suplirán con los equisónos, especialmente si las notas son de poco valor; y si fuese indispensable valerse de ellas, se cogeran con una pequeña porción de la yema.

Leccion 125.



Tambora.

346. La tambora consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo largo estendido, y aun mejor con el pulgar, dando en este caso un movimiento de media vuelta á la mano, para que caiga de plano sobre las cuerdas.

Leccion 126.

The image shows two staves of musical notation for Leccion 126. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The first staff contains a sequence of chords, with a bracket underneath labeled 'tambora' indicating the technique. The second staff continues the sequence, also with a 'tambora' bracket underneath.

347. A veces hace buen efecto pulsar al aire una cuerda, cuyo sonido forme parte de un acorde hecho á bastante distancia de la cejuela, á pesar de que el mismo pudiera hacerse en una cuerda pisada. A estos sonidos han dado algunos el nombre de *campanelas*.

Leccion 127.

The image shows two staves of musical notation for Leccion 127. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings indicated by numbers 0, 2, 3, 4, and 5. The second staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Leccion 128.

348. Pulsando con los dedos índice y anular ó medio los bordones solos, puede formarse un canto á dos voces, cuyo efecto sea muy agradable, y algo semejante al fagot ó trompa.

The image shows three staves of musical notation for Leccion 128. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation features triplets of eighth notes and various chords, with fingerings indicated by numbers 2, 3, and 4. The third staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Armónicos.

349. Otra de las gracias de la guitarra consiste en los sonidos *armónicos* insinuados en el §.48.

El Sr. Fossa, después de haber hecho un estudio particular de estos sonidos, ha publicado el resultado de sus observaciones en un artículo, puesto al principio de la pieza titulada *Ouverture du jeune Henri arrangée pour deux Guitares*. Apenas puedo añadir nada al escrito del Sr. Fossa en el que se ven tres modos distintos de hacer los armónicos, de los cuales voy á hablar sucesivamente extractando el citado artículo.

350. *Primer modo de ejecución.* "Tocando ligeramente una cuerda con un dedo de la izquierda en el punto que corresponde á ciertas divisiones de los trastes (del 7.^o por ejemplo), en términos de no impedir sino imperfectamente la comunicacion de las vibraciones de uno á otro lado del punto donde esté el dedo, si se pulsa dicha cuerda con la derecha, resultará un sonido armónico. Estos sonidos, que también se llaman *flautados* á causa de su dulzura, son muy diferentes, con respecto á la *calidad*, y en general al *tono*, de lo que serian si el dedo pisase la cuerda, y por consiguiente la sujetase contra el sobrepunto."

351. Los sonidos armónicos con respecto al tono tienen una localidad distinta de la que hemos visto en la escala cromática §.151, y aun en general es *inversa*, como demuestra el Sr. Fossa en la tabla siguiente.

La cuerda se ta pisada en el, . . .	12. ^o traste.	9. ^o traste.	7. ^o traste.	5. ^o traste.	4. ^o traste.	3. ^o traste.
da	su octava.	su sexta mayor.	su quinta.	su cuarta.	su tercera mayor.	su tercera menor.
tocada armónicamente						
da	la octava.	la doble octava de la tercera mayor.	la octava de la quinta.	la doble octava.	la doble octava de la tercera mayor.	la doble octava de la quinta.

352. "Resulta, pues, que la 12.^a division es la única que da la misma voz, ya se pulse la cuerda pisada, ya se toque armónicamente.

353. "Desde el traste 12.^o hasta el puente se hallan otros tantos sonidos armónicos á distancias proporcionalmente iguales."

354. Entre las divisiones de los trastes 2.^o, 3.^o, 4.^o, 5.^o, 6.^o, 8.^o, 9.^o y 11.^o resultan tambien sonidos armónicos; pero unos son oscuros, y otros desafinados: por esta razon no se hallan en la siguiente escala del Sr. Fossa, la que presenta los que se hacen mas habitualmente en la guitarra.

Trastes.....	12	12	7	12	7	5	12	4	9	5	7	12	3	4	9	5	7	12	3
--------------	----	----	---	----	---	---	----	---	---	---	---	----	---	---	---	---	---	----	---

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

Trastes.....	7	4	9	5	3	7	5	4	9	3	4	9	5	3	4	9	3
--------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Cuerdas.....	2. ^a	4. ^a	4. ^a	3. ^a	4. ^a	1. ^a	2. ^a	3. ^a	3. ^a	3. ^a	2. ^a	2. ^a	1. ^a	2. ^a	1. ^a	1. ^a	1. ^a
--------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------

355. "Es evidente que los sonidos armónicos pintados como en la escala que antecede, se hallan todos, con respecto al tono, á una octava alta de los sonidos representados por las mismas notas."

356. Contando los armónicos con arreglo á la escala anterior, se ve que hay seis *claros* en cada cuerda.

357. En esta escala faltan muchos sonidos de la cromática §. 151.

358. Los armónicos de los bordones son mas claros que los de las cuerdas, y todavia lo son mas en los bordones nuevos que en los usados.

359. Si se ha de tocar un solo armónico se aplicará á la cuerda unicamente la punta de la yema de los dedos de la izquierda; pero si hubiesen de sonar dos á un tiempo sobre una misma division, se formará con el dedo de la propia mano una especie de ceja.

360. *Segundo modo de ejecucion.* El Sr. Fossa ha inventado otro modo de hacer les armónicos sobre las divisiones de los trastes, con el que se consigue la ventaja de formar una escala cromática completa. Partiendo del principio de que la cuerda al aire tiene su armónico á la mitad de ella, infiere que la cuerda pisada debe tenerle, como, en efecto le tiene, en la mitad de su correspondiente longitud, y asi el armónico del fa natural, por ejemplo, se hallará sobre la 13.^a division de la cuerda sexta; el del fa # en la 14.^a, &c. En virtud de esto, el Sr. Fossa aplica la yema del índice de la derecha sobre el punto á donde corresponde el armónico, y al mismo tiempo pulsa la cuerda con el pulgar de la propia mano. Para ello estiende el índice en direccion á la cejuela, casi paralelo á las cuerdas, y las pulsa con el pulgar, el cual se queda.

detras ácia la parte del puente, á tal distancia que entre él y la yema del índice haya la mayor porcion de cuerda que sea posible Para sacar los armónicos de las cuerdas al aire basta la mano derecha sola colocada del modo dicho; pero en las cuerdas pisadas, ademas de ser precisa la mano izquierda, se necesita mover la derecha en la disposicion indicada, y poner el índice de ella á la distancia correspondiente segun el traste en que esté pisada la cuerda, lo que el Sr. Fossa hace con mucha destreza.

361. Este invento tiene la ventaja de producir sonidos mas dulces que los del primer modo de ejecucion, y de dar todos los de la escala cromática; pero en este segundo modo no es facil ejecutar acordes como se verifica en el primero §. 350.

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

Postura de la izquierda.

Armónicos ejecutados por }
la derecha en las cuerdas }

cuarta sobre la division 15ª
tercera sobre la division 14ª
segunda sobre la division 13ª
prima sobre la division 13ª

363. *Tercer modo de ejecucion.* Tambien habla el Sr Fossa de los sonidos armónicos empleando dos dedos de la mano izquierda, y forma con ellos otra escala cromática. Este tercer modo consiste en aplicar armónicamente el dedo pequeño de la misma mano sobre cualquier division pisando al propio tiempo con el índice la misma cuerda á distancia de cinco trastes ácia la cejuela, y solo dejando de pisarla cuando el armónico se hace sobre el 5º traste, punto en donde hemos visto §. 354 que hay un armónico del sonido de la cuerda al aire. El mismo Sr. Fossa dice que este tercer modo de hacer los armónicos, ademas de ser muy dificil, da un resultado poco satisfactorio.

364. Los armónicos se designan por escrito, poniendo junto á la nota ó notas la abreviatura *arm.*, y hasta ahora han añadido el número que correspondia á la division del traste; pero una vez que se generalice el conocimiento de la escala § 354 para hacerlos del primer modo, será inutil todo número, á no ser que el compositor quiera indicar con el guarismo superior, que se haga un armonico en tal traste en vez de su equisono en tal otro, y en distinta cuerda; pues como se ve en la escala § 354 hay varios armónicos de un mismo grado, como el *mi* agudo, &c. Si ocurriese una nota con la abreviatura *arm.* no comprendida en la escala §. 354. deberá hacerse del segundo modo.

365. Omito todo ejemplo de flautados, pues basta lo dicho para cuando puedan ocurrir de tarde en tarde en algunas piezas.

CAPITULO V.

Modos peculiares de ejecucion.

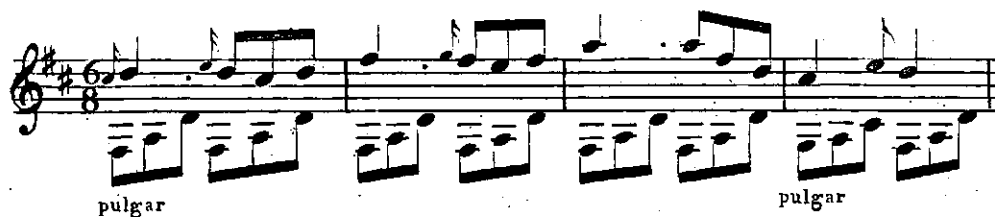
366. El signo } puesto antes de los acordes del ejemplo siguiente indica que se ha de pasar rápidamente el dedo pulgar de la derecha desde la cuerda mas baja hasta la mas aguda de la postura. Este modo de ejecutar forma una especie de redoble, en el que se oyen sucesivamente, pero en un instante, todas las voces desde lo grave a lo agudo, y el que tocara sin uñas podrá hacerle con mas comodidad que el que las tenga.



367. Tocando sin uñas se puede ejecutar con suavidad y con mas comodidad el arpeggio siguiente, pulsando el pulgar de la derecha las cuerdas quinta y cuarta.



368. Algunos maestros suelen pisar la sesta con el primer artejo del dedo pulgar colocandole por el lado derecho del mastil, y empleando al mismo tiempo los demas dedos en otras cuerdas. A la verdad, seria muy dificil ejecutar de diferente manera el paso del Sr. Carulli del ejemplo que sigue, y otros análogos.



CAPITULO VI.

Ejercicios para agilizar ambas manos.

EJERCICIO 1.

Tengase presente lo dicho en el §. 323.

The image displays a musical score for two parts, labeled 2º and 3º. The score is written on multiple staves of music. The first part, 2º, is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of five staves of music, featuring a complex melodic line with many slurs and ties. The second part, 3º, is also written in a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It consists of six staves of music, featuring a more rhythmic and textured melodic line with many slurs and ties. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, ties, and dynamic markings. The overall style is that of a classical or romantic era musical score.

Two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff also has a treble clef and a key signature of one sharp. There are various accidentals and a circled '4' in the second staff.

Two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 3/4 time signature. The music is more melodic and includes triplets. There are various accidentals and a circled '4' in the second staff.

Two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The music is more melodic and includes triplets. There are various accidentals and a circled '4' in the second staff.

Two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a bass clef and a common time signature. The music is more melodic and includes triplets. There are various accidentals and a circled '4' in the second staff.

7.^o *ceja 2.*

8.^o

ceja 1

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a double bar line.

9°

Musical staff 2: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up. A circled '1' is written above the staff. The word "ceja 1" is written above the staff. A circled '3' is written below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up. A circled '4' is written below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up. A circled '5' is written below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up.

Musical staff 6: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up. A circled '6' is written below the staff.

10°

Musical staff 7: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up.

Musical staff 8: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up. A circled '7' is written below the staff.

Musical staff 9: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up. A circled '8' is written below the staff.

Musical staff 10: Treble clef, common time signature (C). The staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up. A circled '9' is written below the staff. The word "ceja" is written above the staff.

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords and single notes, primarily in the upper register.

ceja.

Musical staff 2: Treble clef, 2/4 time signature. Similar to staff 1, it features eighth-note chords and single notes. The word "ceja." is written above the first few notes.

Musical staff 3: Treble clef, 2/4 time signature. Continues the musical pattern of eighth-note chords and single notes.

11.º

Musical staff 4: Treble clef, 2/4 time signature. The staff begins with a circled "11.º" and contains eighth-note chords and single notes.

ceja 1

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. The word "ceja 1" is written above the staff. The music includes eighth-note chords and single notes.

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. Continues the musical pattern of eighth-note chords and single notes.

Musical staff 7: Treble clef, 2/4 time signature. Continues the musical pattern of eighth-note chords and single notes.

Musical staff 8: Treble clef, 2/4 time signature. Continues the musical pattern of eighth-note chords and single notes.

12.º

Musical staff 9: Treble clef, 2/4 time signature. The staff begins with a circled "12.º" and contains eighth-note chords and single notes. The word "ceja" is written above the staff.

Exercise 12: A series of six staves of music in G major (one sharp). The first three staves show a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Exercise 13: A series of three staves of music in G major, featuring triplets of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Exercise 13: A series of six staves of music in G major. The first staff is marked with a '3' and shows triplets of eighth notes in the right hand. The subsequent staves continue the exercise with a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Exercise 14: A series of three staves of music in G major. The first staff is marked with a '14' and shows a rhythmic pattern in the right hand. The second and third staves continue the exercise with a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Los dedos índice y medio alternando pulsarán las cuerdas 4^a, 3^a y 2^a, y los dedos medio y anular la 2^a y la prima en el ejercicio 14.

SECCION SEGUNDA.

ESPLICACION DE LOS ACORDES.

Para estudiar con fundamento el diapason de la guitarra, que como va dicho es instrumento esencialmente armónico, es necesario conocer la naturaleza y formación de los acordes, determinando al mismo tiempo su localidad. Adelantando estos conocimientos, el guitarrista llegará á los estudios de la seccion siguiente con ideas que le serán utiles para tocarlos con aprovechamiento.

CAPITULO I.

Intervalos y sus trastrueques.

369. Hemos visto §.49. que la distancia que hay entre dos voces se llama intervalo, contando se este generalmente de la grave á la aguda. Para el estudio de los intervalos compararemos los que se hallan dentro de los limites de una octava, pues los intervalos *compuestos* siguen las modificaciones de sus *simples* §.90.

370. Las voces de la escala en la armonia se denominan *tónica* ó primera de la escala, *segunda*, *tercera* ó *mediante*, *cuarta* ó *subdominante*, *quinta* ó *dominante*, *sesta*, y *señima* ó *sensible*.

371. Los intervalos se dividen en *mayores*, *menores*, *aumentados* y *diminutos*. De los dos primeros se habló §. 87. Para formar los segundos se añade un semitono al mayor, y resulta un intervalo aumentado; ó se quita un semitono al menor, y de aqui nace un intervalo diminuto.

372. Trasmutando una de las voces de un intervalo á su octava alta ó baja, y permaneciendo quieta la otra, se forma otro intervalo distinto, llamada *inversion* ó *trastrueque*, y es el complemento de lo que le faltaba al primer intervalo para llegar á la octava. En efecto el complemento de *Do si*, por ejemplo es *si do*.

373. De lo dicho resultan dos reglas importantes, á saber:

1.º El trastrueque de la $\left\{ \begin{array}{l} \text{SEGUNDA produce la SÉTIMA} \\ \text{TERCERA SESTA} \\ \text{CUARTA QUINTA} \end{array} \right\}$ y reciprocamente.

2.º El trastrueque de un intervalo $\left\{ \begin{array}{l} \text{MAYOR produce un intervalo MENOR} \\ \text{AUMENTADO DIMINUTO} \end{array} \right\}$ y reciprocamente.

EJEMPLO 1.^o

SEGUNDA... menor. mayor. aumentada.
 SETIMA... mayor. menor. diminuta.

TERCERA... diminuta. menor. mayor.
 SESTA... aumentada. mayor. menor.

CUARTA... diminuta. menor. aumentada.
 QUINTA... aumentada. mayor. diminuta.

374. También hemos visto § 268 que con la union de los intervalos se forman acordes. Ahora conviene saber que los intervalos se dividen en *consonantes* y *disonantes*: son consonantes los que forman el acorde perfecto y sus inversiones ó *trastrueques*; y disonantes, los que diré despues..

CAPITULO II.

Del acorde perfecto y de su localidad en la guitarra.

ARTICULO I. Acorde perfecto y sus trastrueques.

375. Llámase acorde perfecto la union de dos intervalos, el primero de *tercera mayor* ó *menor*, y el segundo de *quinta mayor* (Ej.^o 2.^o n.^o 1): este acorde se forma sobre la primera, y por eso se llama de *tónica*.

376. Se puede invertir el orden que tienen estas tres voces, y con ellas mismas formar otros dos acordes con distintos intervalos. Trastrucando el Do á su octava alta (Ej.^o 2.^o n.^o 2), resultará un acorde de dos intervalos, esto es, de *tercera* y *sesta*, ambas *mayores* ó *menores*. Mudando el Mi á su octava alta (Ej.^o 2.^o n.^o 3), resulta otro acorde de dos intervalos, á saber de *cuarta menor* y *sesta mayor* ó *menor*. De estos tres acordes el del numero 1 se llama *directo*, y los otros dos *inversos* ó *trastrucados*, todos tres son *consonantes*.

377. Para distinguir estos dos trastrueques § 376 llamaremos al primero Mi Sol do, acorde de *primera*, *tercera en lo grave*, y al segundo Sol do mi, acorde de *primera*, *quinta en lo grave* (Gretry, *Method de prelude*).

378. La base de un acorde directo, que en el ejemplo 2.^o n.^o 1 es Do, se llama *bajo fundamental*: la voz grave de un acorde trastrucado se llama *bajo cantante*.

379. Si al acorde perfecto directo se añade la octava de la tónica, entonces el acorde es completo (Ej.^o 2.^o n.^o 4).

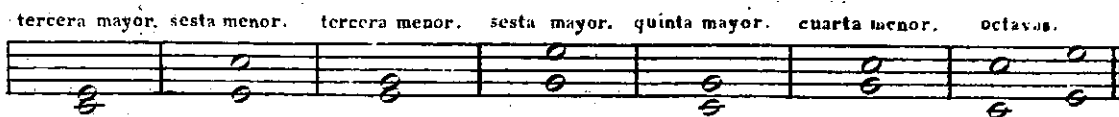
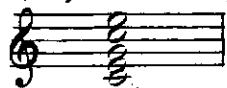
EJEMPLO 2.^o

n.º 1. n.º 2. n.º 3. n.º 4.

380. Reuniendo al acorde perfecto sus inversiones, resulta un grupo, en el que hay los intervalos siguientes.

EJEMPLO 3.º

Grupo del acorde perfecto y sus inversiones.



381. Nótese que las terceras y sextas son mayores en el modo mayor, y menores en el menor.

382. Son disonantes los demás intervalos que no entran en el acorde perfecto, como segundas y séptimas mayores y menores, cuartas mayores, quintas menores, y todos los aumentados y diminutos.

ARTICULO II. *Posiciones en cada tono.*

383. El acorde perfecto directo ó trastrocado de un tono se encuentra en la guitarra en cinco parages distintos de su diapason, á los cuales llamaré *posiciones*. En cada posición dicho acorde forma una postura particular, cuya base es la cejuela de la guitarra, ó el dedo índice en ceja §. 277.

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

EJEMPLO 4.º

MODO MAYOR.

con cejuela. con ceja. con cejuela. con ceja. con cejuela. con ceja.

Tónica en 6.^a Tónica en 5.^a Tónica en 4.^a

MODO MENOR.

385. Las posturas con ceja del ejemplo anterior modo mayor y menor son distintas de las otras tres, sin embargo en todas ellas el acorde es perfecto completo: solo está la diferencia en que las cuerdas que en la 1.^a, 3.^a y 5.^a suenan al aire, en las otras están pisadas con el primer dedo, haciendo este 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 4.^º, todos los demás pertenecientes á las doce tónicas ó semitonos que comprende la escala, se hacen con la misma figura de postura que los dichos de ceja, aunque en diferentes trastes.

386. Doy el nombre de posiciones medias á dos, porque ademas de hacerse en ellas el acorde perfecto con inversion en algunas de sus voces, ó directo sin octava, con la misma base de su postura se hace tambien la del acorde de sétima de su dominante (del que hablaré despues), el cual conduce á dos distintas posiciones completas de un tono.

EJEMPLO 5.º

MODO MAYOR.

MODO MENOR.

387. En las tres posiciones completas, y en la média tónica en quinta, se pueden emplear todos los dedos de la izquierda, resultando un acorde simultaneo con seis sonidos todos propios suyos.

EJEMPLO 6.º

Posicion completa tónica en 6ª

Posicion completa tónica en 5ª

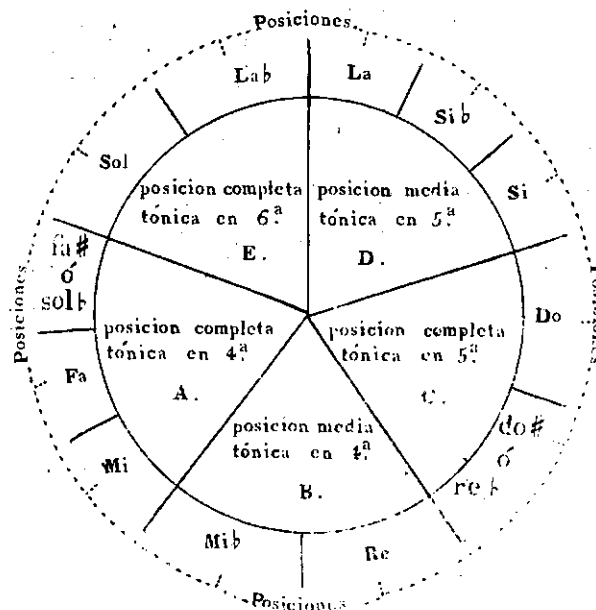
Posicion completa tónica en 4ª

Posicion media tónica en 5ª

MODO MAYOR.

MODO MENOR.

388. Llamando A á la posicion completa tónica en 4ª, B á la posicion média tónica en 4ª, C á la completa tónica en 5ª, D á la media tónica en 5ª, y E á la completa tónica en 6ª, se verá en el círculo siguiente, procediendo de derecha á izquierda, el orden con que se suceden las posiciones en cada tono: sea por ejemplo en el tono de Do, el orden de sus posiciones es C, D, E, A, B.



389. En todas las posiciones la ceja ó la cejuela forma la base de la postura. Además, la tónica se pisa en la posición A con el dedo 3º, en la posición B, con el 1º, en la C, con el 4º en la D, con el 1º, y en la E, con el 4º.

390. En adelante me valdré de las letras indicadas en el círculo § 388 para denotar las posiciones, y usaré de las letras P. A., por ejemplo, Do, para significar *posición A* del tono de Do; omitiré las mas veces la letra P.

391. Las voces de los acordes del ejemplo 6º pueden combinarse simultaneamente de varias maneras, corriendo el bajo unas veces todas las voces del acorde, y otras solo algunas.

EJEMPLO 7.º

MODO MAYOR.

MODO MENOR.

392. Dije § 383 que eran cinco las posiciones, porque aun cuando desde el 12º traste pudieramos continuar formando acordes perfectos de un tono caminando ácia el puente, las posturas serian enteramente semejantes á las ya descritas, y si ocurriesen estas, las indicaré añadiendo el nombre *doble*.

393. Se puede hacer el acorde perfecto tomando por base cualquiera de las siete voces de la escala diatónica, que nos darán tres armonias de tercera mayor, tres de tercera menor, y una de quinta menor.

sobre la tónica. sobre la segunda. sobre la tercera. sobre la subdominante. sobre la dominante. sobre la sexta. sobre la sensible.

Pero no se pueden practicar así por dos razones: 1ª porque se suceden las quintas unas á otras en todos los acordes; 2ª porque igualmente se suceden en todos ellos las octavas de lo grave á lo agudo: ambas cosas generalmente prohibidas en armonia; pero pueden sucederse agradablemente trastrocando los acordes, y poniendo en todos la tercera en lo grave.

CAPITULO III.

Acordes disonantes y su localidad.

ARTICULO I. *Explicación de la disonancia.*

394. Cualquiera voz que se añada al acorde perfecto *directo ó inverso*, que no sea octava de alguna de las tres de que se compone, causa al oído una sensación menos agradable que aquel; y por eso se llama acorde *disonante*. Como el fin de la música es causar sensaciones gratas al oído, para que así se verifique en este caso, es necesario que la voz disonante se mude á otra que forme parte de un intervalo consonante. Esta transformación de la disonancia en consonancia se llama *resolución* de la disonancia, la cual se verifica manteniéndose quieta una de las dos voces que la forman, y subiendo ó bajando la otra á la nota inmediata si el intervalo disonante es de segunda mayor; y moviéndose ambas en sentido opuesto en los demás casos (Ej.^o 8.^o n.^o 1); advirtiéndose que el mudar á la octava una de las dos voces no altera su movimiento para entrar en armonía (Ej.^o 8.^o n.^o 2 y 3).

EJEMPLO 8.^o

2.^a mayor. resolución. 2.^a mayor. resol. 4.^a mayor. resol. 5.^a menor. resol. 2.^a aumentada. resol.

n.^o 1.

9.^a mayor. resol. 9.^a mayor. resol. 11.^a mayor. resol. 9.^a aumentada. resol.

n.^o 2.

7.^a menor. resol. 7.^a menor. resol. 12.^a menor. resol. 7.^a diminuta. resol.

n.^o 3.

395. Nótese: 1.^o que el rigor de estas resoluciones admite alguna escepcion, como se verá en el apén. dice; 2.^o que las resoluciones de sétima menor del ejemplo 8.^o son para las voces intermedias, pues del bajo se tratará mas adelante.

ARTICULO II. *Acorde de sétima.*

396. Agregando al acorde perfecto, unas veces la sétima mayor y otras la menor en lugar de la octava, resulta un acorde de sétima. Se puede hacer este acorde tomando por base cualquiera voz de la escala, como se ve en el ejemplo siguiente, en el que se resuelven las disonancias como queda dicho en el § 394.

EJEMPLO 9.^o

Acorde en latónica. sétima de tónica. en la subdominante. sétima de 2.^a en la dominante. sétima de 3.^a en la 6.^a sétima de subdominante.

en la sensible. sétima de dominante. en la tónica. sétima de 6.^a en la 2.^a sétima de sensible. en la tónica.

Puesto que todo acorde de sétima consta de cuatro notas distintas, tendrá tres trasteques según se ponga en lo grave la tercera, quinta ó sétima en lugar de la fundamental.

Entre estos acordes merecen particular atención el de *dominante*, y el de *sensible*, porque ambos se resuelven en el acorde de la tónica misma.

ARTICULO III. Acorde de sétima de dominante.

Dase este nombre al acorde perfecto de la dominante agregandole la sétima menor de esta. Este acorde se resuelve igualmente en acorde perfecto mayor y menor.

En la guitarra regularmente se hace este acorde *directo*, ejecutando la voz grave (que en este caso es la dominante) en las cuerdas cuarta ó sexta (Ej.^o 10.^o n.^o 1). También se puede hacer la dominante en la cuerda quinta (Ej.^o 10.^o n.^o 2), pero resulta una postura bastante incómoda, y aun mucho mas haciendola en la sexta (Ej.^o 10.^o n.^o 3).

Nota. Designaré las disonancias con una nota blanca.

EJEMPLO 10.^o

Sétima de dominante. resolución mayor. menor. sétima de dominante. resolución mayor. menor. sétima de dominante. resolución mayor. menor. sétima de dominante.

Cada una de las cinco posiciones de un tono tiene su acorde propio de sétima de dominante (inverso), que se resuelve en acorde perfecto mayor ó menor directo ó inverso de la tónica en la misma posición.

EJEMPLO 11.^o

A. fa B. fa C. fa C. fa

Acorde de sétima de dominante. resolución mayor. menor. acor. de 7.^a de dominante. resolución mayor. menor. acor. de 7.^a de dominante. resolución mayor. menor. resolución mayor. menor.

D. fa E. fa

acor. de 7.^a de dominante. resolución mayor. menor. acor. de 7.^a de dominante. resolución mayor. menor. acor. de 7.^a de dominante. resolución mayor. menor. acor. de 7.^a de dominante. resolución mayor. menor. sétima de dominante. resolución mayor.

El acorde perfecto menor compas 2 de la posición C. en que resuelve el de sétima, se hace moviendo la base un traste acia la cejuela, y el del compas 2 de la pos. E. resuelve mas cómodamente en la posición inmediata A. que en la misma E.

Leccion 131.

Los mismos acordes resueltos en posiciones completas mas adelante.

C. do.	D. do.	E. do.	D. re.	E. re.	B. mi.	C. mi.	B. fa.	C. fa.	E. sol.	A. sol.	E. la.
	7 ^a dom.	resol.	7 ^a dom.	resol.	7 ^a dom.	resol.	7 ^a dom.	resol.	7 ^a dom.	resol.	7 ^a dom.

A. la.	E. sol.	A. sol.	B. fa.	C. fa.	D. re.	E. re.	D. do.	C. do.
resol.	7 ^a dom.	resol.	7 ^a dom.	resol.	7 ^a dom.	resol.	7 ^a dom.	resol.

405. El acorde de sétima hecho en la posición media B, también se puede hacer sin mover la base de la posición completa A.

EJEMPLO 14^o.

A. sol. 7^a de dominante. resolución en la misma pos. A. mayor. menor.

ARTICULO IV. Armonías fundamentales de un tono.

406. Cada tono tiene en su escala tres armonías perfectas fundamentales que le determinan: la de tónica, la de subdominante, y la de dominante. La de tónica se hace completa §. 379. a la de subdominante se agrega su sexta mayor; a la de dominante su sétima menor.

EJEMPLO 15^o.

Acorde de tónica.	acorde de sub. dominante con sexta.	acorde de domi. nante con sétima.	resolución en el acorde de la tónica.
-------------------	-------------------------------------	-----------------------------------	---------------------------------------

Notese que el acorde de subdominante *re, fa#, la, si* no es otra cosa que un trastrueque con la tercera en lo grave del de sétima de segunda, que en este tono es *si, re, fa#, la*, y que por consiguiente su nota fundamental es *si*.

407. En cada una de las cinco posiciones de un tono se forman los acordes de dominante y subdominante invertidos.

EJEMPLO 16.^o

MODO MAYOR.

MODO MENOR.

MODO MAYOR

MODO MENOR.

acorde de dominante. resoluc. A. la. acor. de subdom.

acorde de dominante. resoluc. B. la. acor. de subdom.

acorde de dominante. resoluc. C. re. acor. de subdom.

acorde de dominante. resoluc. D. re. acor. de subdom.

acorde de dominante. resoluc. E. re. acor. de subdom.

408. En el modo mayor los acordes perfectos de tónica y subdominante son de tercera mayor, y en el modo menor de tercera menor. En ambos modos el acorde de dominante es de tercera mayor.

409. Antes de empezar cualquiera pieza de música, se acostumbra á dar idea del tono en que se va á ejecutar, formando sus posturas fundamentales en cualquier posicion.

ARTICULO V. *Acorde de sétima diminuta.*

410. El acorde de sétima que se forma sobre la sensible (que está alterada regularmente con un sostenido ó un becuadro § 145), se llama de sétima diminuta, por ser mas pequeña que una sétima menor, y su resoluc. es la misma que la de la sensible del modo mayor, esto es, se resuelve en la armonia de su tónica.

411. En la guitarra solo se ejecuta con comodidad este acorde directo, esto es, el que tiene por bajo la nota sensible, haciendo esta en las cuerdas cuarta ó sexta. La resolución de este se puede hacer en dos distintas posiciones completas, ó subiendo un semitono (un traste adelante) la voz grave que es la nota sensible (ejemplo 17.º n.º 1), ó bajando un semitono (un traste atrás) la voz aguda (n.º 2). De ambas maneras se resuelve en acorde perfecto menor.

EJEMPLO 17.º

acorde de 7.^a diminuta. resuelto en posicion. el mismo acor de 7.^a diminuta. resuelto en posicion.

mas atras. mas adelante. mas atras. mas adelante.

412. El acorde directo de sétima diminuta tiene tres inversiones. Todas ellas se ejecutan en la guitarra con la misma *postura* que el directo, porque constando cada una de tres intervalos iguales, la mano izquierda forma en las tres la misma postura.

EJEMPLO 18.º

acorde de 7.^a diminuta. resolution. resolution. resolution. resolution.

D. la. A. 7.^a dim. A. 7.^a dim. A. 7.^a dim. C. 7.^a dim. C. D. doble.

inversion. inversion. inversion.

413. En cada una de las posiciones de un tono, se puede ejecutar el acorde de sétima diminuta inverso.

EJEMPLO 19.º

A. sétima diminuta. A. 7.^a dim. A. 7.^a dim. B. 7.^a dim. C. 7.^a dim. D. 7.^a dim. E. 7.^a dim.

414. El acorde de sétima diminuta de la posición B (ejemplo 19) se ejecuta adelantando la mano tres trastes. El de la posición C (ejemplo id.) se hace adelantando la mano un traste. El de la posición D también se ejecuta llevando la mano un traste adelante, y se puede resolver con comodidad en la posición siguiente E.

415. El acorde de sétima diminuta es un gran recurso para modular, porque tomando por sensible cada una de las cuatro notas que componen el *directo*, se puede hacer la resolución en cuatro distintas tónicas. En el ejemplo siguiente está resuelto el acorde de sétima diminuta de cuatro maneras en cada una de las cinco posiciones de un tono.

EJEMPLO 20º

Posición A. 7ª diminuta. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim.

B. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim.

C. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim.

D. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim.

E. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim. 7ª dim.

Adviertase que sin embargo de ser una misma la postura de sétima diminuta que en cada posición conduce á cuatro distintos tonos, unas veces está escrita con bemoles, y otras con sostenidos según el tono á que pertenezca.

ARTICULO VI. Acorde de sexta aumentada.

416. El acorde de sexta aumentada es un acorde perfecto mayor directo, al cual se añade la sexta aumentada de la nota que sirve de base. El bajo de este acorde nunca se trastrueca. En la guitarra se ejecuta haciendo la nota grave en las cuerdas cuarta ó sexta, y también en la quinta. Su resolución es en acorde *perfecto mayor directo* un semitono mas bajo que la nota grave (ejemplo 21, compases 1, 2 y 6). También se resuelven en posición completa A los dos acordes (ejemplo id. comp. 3 y 4); en posiciones B ó D el del compas 5, y en posición D. ó C. el del compas 7.

EJEMPLO 21º

Compas 1 2 3 4 5 6 7

A. sexta au. mentada. A. 6ª. aum. A. 6ª. aum. A. 6ª. aum. B. 6ª. aum. C. 6ª. aum. D. 6ª. aum.

423. Cadencia *imperfecta* es la caída de la subdominante á la tónica, ambas con acorde perfecto.

EJEMPLO 25.

A. C. A. C. B. D. B. D. C. E. C. E. D. A. D. A. E. B.

subdomi. nante. tónica. subd. tón. subd. tón. subd. tón. subd. tón. subd. tón. subd. tón. subd. tón. subd. tón. subd. tón.

424. En la cadencia *evitada* cae el bajo de la dominante á la tónica añadiendo al acorde de esta su sétima menor en lugar de la octava. Se puede hacer tambien en menor la resolución del segundo acorde de sétima de cada compas.

EJEMPLO 26.

P. A. sol. C. do. B. sol. E. do. C. sol. E. do. D. sol. D. do. E. re. C. sol. E. re. C. sol.

sétimas de dominante. resolución. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol.

425. La cadencia se *interrumpe*, cuando el acorde de dominante se muda á otro acorde de sétima que no tenga por bajo la tónica.

EJEMPLO 27.

P. A. sol. B. mi. B. sol. D. mi. C. re. D. si. D. re. E. si. E. re. A. si.

sétimas de dominante. resolución. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol. sétimas de dom. resol.

426. La cadencia se *rompe ó burla*, cuando el acorde de sétima de dominante se resuelve en un acorde perfecto que no sea el de la tónica.

Cadencia rota subiendo la dominante un tono, y resuelta en acorde perfecto menor.

EJEMPLO 28.

A. sol. B. mi. B. sol. D. mi. C. re. D. si. D. re. A. si. E. re. A. si.

7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom.

resolución. resol. resol. resol. resol. resol.

Cadencia rota subiendo la dominante un semitono y resuelta en acorde perfecto mayor.

EJEMPLO 29.

A. sol. C. mi b. B. sol. D. mi b. C. re. D. si b. D. re. A. si b. E. re. A. si b.

7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom. 7^a dom.

resolución. resol. resol. resol. resol. resol.

Ejecucion de las escalas con arreglo á las posiciones.

427. Aunque la música mas comun y propia de la guitarra sea la armónica, no por eso deja de ser frecuente y agradable el uso de las *volatas* subiendo y bajando. Portanto voy á presentar el modo con que las ejecuto pasando de unas posiciones á otras en un tono, pues el hacerlas en una misma posicion no ofrece dificultad.

428. Pondré ejemplos solamente de las posiciones con ceja, porque en las que tienen por base la cejuela, los dedos siguen constantemente lo establecido en el §.261.

ARTICULO I. Escalas modo mayor.

Paso regular de unas posiciones á otras de un mismo tono.

P. A. fa C. fa A. fa

429. Los dedos guardarán el mismo orden al formar las escalas de los demas tonos en las posiciones semejantes á las del ejemplo anterior, y esta observacion es aplicable á los ejemplos siguientes, y á todos los del modo menor.

P. B. fa C. fa B. fa

Los dedos al bajar esta escala alteran el orden con que la hicieron subiendo.

P. C. re E C

P. D. re E D

Al bajar esta escala, los dedos alteran el orden que guardaron al subirla.

P. E. la

P. A. fa. C. 7^a A B A
 7^a de dominante.

P. C. re D C E. la E
 7^a de dom. 7^a de dom.

En el ejemplo siguiente se ven las cinco posiciones de Do modo mayor.

C. do E. do A. do
 7^a de dom.

A. la C. re D. do C. do

E. sol A. sol C. sol B. sol A. sol

D. do A. do

13 20

En el compas 13 se pasa desde la posición D. de do a la p. A, dejando en hueco la p. E.

430. Cuando un paso en volatas lleva el giro de subir, pocas veces deja la mano izquierda de estar en posición; pero cuando el giro es de bajar y se ha de tomar una posición atrás, conviene llevarla prevenida siempre que se pueda, esto es, no ocupando el primer dedo, sino poniéndole estendido y en disposición de ceja. Esto se verá en el ejemplo siguiente, y también un mismo paso ejecutado de dos maneras diferentes en posiciones distintas.

C. re E. re C. re E. la C. la

D. re E. re D. re

prevencion. preven.

E. re A. re D. re C. re

E. la A. la C. la B. la B. la

E. la C. re E. re

ARTICULO II. Escalas modo menor.

P. A. fa C A

P. B. fa C B 7.^a de dom. resol. A. ó C.

P. C. re E D C

P. D. re D 7.^a de dom. resol. C. ó E.

431. Asi como al ejecutar un acorde en arpeggio no se debe mudar la postura hasta que la derecha haya pulsado la última nota, asi tambien cuando se hacen volátas en escala no se ha de mudar la mano hasta que haya sonado bien el último punto comprendido en la posicion.

CAPITULO VI. Acordes sucesivos.

432. Ahora que hemos dado á conocer las posiciones de los tonos, se podrá formar idea de los acordes sucesivos indicados § 271. Hemos visto que bajo la base de una posicion se forman varios acordes, y veremos en los estudios igualmente que en cualquiera composicion, que la música de guitarra casi siempre se ejecuta bajo la postura de alguno de los acordes esplicados. Digo, pues, que pueden ejecutarse *sucesivamente* las voces que componen un acorde sin guardar la uniformidad del arpeggio, pero sosteniendolas como en este, en razon de permanecer fija la postura, á cuyo acorde doy el nombre de sucesivo, como se verá en los dos ejemplos siguientes.

P. A. la A. la D. mi C. mi

VALTS.

1.º

A. la. A. si. E. la.

A. la. D. mi. A. la. D. do #. A. fa #.

2.º

D. si. E. la.

433. Pulsando sucesivamente las cuerdas alternas de un acorde, v. g. la cuarta y la segunda, la tercera y la prima, el efecto que resulta es semejante al de una harpa; por cuya razon doy á estos acordes el nombre de *harpeados*.

A. la D. mi C. la C. si C. la

Andante.

DUO 2.º DE DOS GUITARRAS DEL S.º FOSSA. VARIACION 3.ª

A. la A. si D. mi A. doble mi A. do # D. fa #

A. si A. doble mi A. la C. si C. la D. mi

SECCION TERCERA.

ESTUDIOS.

434. Así como hasta ahora me he ceñido á un objeto particular en cada leccion y ejemplo, voy á presentar aquí la reunion de dos, tres ó mas reglas de las que llevo dadas, por lo que las piezas de la presente seccion serán unos verdaderos *estudios*, tanto para comprender lo que se acaba de decir, como para ejercitar ambas manos, y ponerlas en estado de ejecutar toda clase de pasos que puedan ofrecerse.

Advertiré unicamente, que cuando no esté determinado el aire en un estudio de los que siguen, el discípulo ha de procurar tocarle cada vez con mayor velocidad hasta donde le sea posible, pero con tal que sea bien.

Ceja á prevencion.

ESTUDIO 1.^o

Ceja á prev. Ceja á prev.

ESTUDIO 2.^o

The first section consists of three staves of musical notation. The top staff features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a 3/4 time signature and contains a series of eighth-note patterns, some with beamed sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes.

A. fa.

ESTUDIO 3^o

ESTUDIO 3^o is a technical exercise consisting of seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The piece is characterized by a continuous eighth-note pattern in the upper voice, often with beamed sixteenth notes. The lower staves provide a steady harmonic accompaniment. The exercise includes various rhythmic and melodic challenges, such as slurs, ties, and dynamic markings. Specific annotations include "A. fa." above the second staff, "D. do." above the fifth staff, and "A. sol." above the sixth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ESTUDIO 4.º

A. la.

7.ª de don.

ESTUDIO 5.º

C. re

C. re.

C. mi.
7.ª de don.

C. fa#

B. fa#

A. la

ESTUDIO 6.º

tiempos binarios.

tiempos ternarios. 3

Andantino.

D. do

ESTUDIO 7.º

D do

A. sol

A. sol

D. sol.

A. sol.
7^a dim. D. do. 7^a dom.

F dim.

ESTUDIO 8^o Adagio.

Ceja

ESTUDIO 9^o Adagio.

A. sol.

Los tres dedos pulgar, índice y medio hacen el arpeggio de la parte grave, y el anular pulsa toda la aguda.

Andante.

ESTUDIO 10.º

ESTUDIO 11.º

83

A. la

D.re.

A. si.

C. la.

Los dedos de la derecha pulsarán por su orden el arpeggio, dejando la voz mas baja para el pulgar.

ESTUDIO 12^o

6

A. sol.

D. mi.

A. sol.

7^a de dom.

El medio y anular pulsarán alternativamente las voces repetidas de la prima.

ESTUDIO 13^o

A si A la A sol E re

Allegreto.

ESTUDIO 14^o

D si C mi A la#

E si A sol# D do#

A fa# E la

Andante

ESTUDIO 15^o

F dim. P

A. la. 7^a de dom.

P cres

B. la A. la C. mi

F

C. re A. la

F

ESTUDIO 16^o

D. re A. la A. la C. mi

A. la.
7^a de dom.

D. re.

A. si. A. la.

El dedo anular pulsara toda la parte aguda, y el pulgar solo, la baja.

C. mi.

ESTUDIO 17.º

D. do #

E. si.

C. mi.

A. si

B. si.
7^a de dom.

A. si.

A. fa #

D. do #

C. fa #

D. mi

7^a don.

E. mi.

ESTUDIO 18º

Musical score for ESTUDIO 18º, consisting of ten staves of piano music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score includes several annotations: "A. la." appears above the second and seventh staves; "A. sol." appears above the second staff; "Caja 2º tr." appears above the third staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece concludes with a double bar line on the seventh staff.

ESTUDIO 19º

Musical score for ESTUDIO 19º, consisting of two staves of piano music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first staff begins with the annotation "D. si." above it. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece concludes with a double bar line on the second staff.

A. sol.

B. sol.

ESTUDIO 20^o

D. do A. sol

C. re.
7^a de dom.

B. fa
7^a de dom.

C. fa

Andante.

ESTUDIO 21.

C. re.
7^a de dom.

Andante.

ESTUDIO 22.

90

Musical score for three staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a common key signature of two sharps (F# and C#). The second staff has a "D. do." label above it. The third staff ends with a "D. C." label.

Se dará mayor fuerza al dedo anular que pulsa la parte aguda, moderando la del pulgar destinada para la grave.

ESTUDIO 23.

Alegro

Musical score for ESTUDIO 23, consisting of seven staves. It begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of "P". The score includes various dynamic markings like "cres" and "F", and fingering numbers. Labels above the staves indicate fingerings for specific notes: "A. la. 7ª de dom.", "E. do.", "D. fa.", "A. do.", and "E. do. 7ª de dom."

C. fa

G. re

C. re

E. si b.

$\frac{b}{3} P$ dim. PP

ESTUDIO 24. **Alegro.** A. la.

D. si. 7^a de dom.

E. la.

p *cres* *F* *dim.*

C. re.
7^a de dom.

ESTUDIO 25. *Alegro.*

FF

D. do. A. sol.

F *dim.* *P*

B. sol.
7^a de dom.

C. la. A. la

A. sol. B. sol.
7^a de dom.

ESTUDIO 26.

Alegro cómodo.

E. si.

94

A.sol B.sol B.mi B.sol B.mi D.do E.do D.re E.re B.sol C.sol B.mi C.mi C.mi D.mi A.do A.sol B.sol

Alegro cómodo.

ESTUDIO 28.

D.do

C. fa. A. sol. 7^a

C. sol. A. la 7^a A. la

B. do. 7^a A. do B. la 7^a

A. la B. fa. 7^a A. fa

D. do.

ESTUDIO 29. $\frac{12}{8}$

C. re.

D. si.

This page contains a musical score for guitar, consisting of ten staves. The first nine staves are in treble clef, and the tenth staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The score includes various musical notations such as chords, triplets, and slurs. There are several instances of lyrics written above the notes: "A. la" on the fourth staff, "E. re 7^a" on the fifth staff, "A. re" on the fifth staff, "E. mi 6^a aum." on the fifth staff, "C. mi" on the sixth staff, and "A. re" on the tenth staff. The notation includes many beamed eighth and sixteenth notes, as well as some rests and accidentals.

This musical score is written for guitar and consists of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord labels are placed above the staves to indicate specific voicings: B mi., A si, D mi., C mi., B fa#, D mi., C mi., D mi., and C mi. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

98

E. la. C. re. C. mi. 7.ª de dom.

B. si 2ª A. B. la 7ª A. la

A. la. C. la.

ESTUDIO 30.

Alegro.

C. mi

Musical score for Estudio 30, page 99. The score consists of ten staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Alegro." The music features various dynamics including "F" (forte), "sf" (sforzando), "p" (piano), and "cres." (crescendo). Fingerings are indicated with numbers 1-4. Articulation marks like accents and slurs are present. Chordal textures are shown with block chords. The piece concludes with a final chord marked "F".

C. mi

B. la
7^a

A. la

D. mi

4. 4

tr

A. la

A. do

D. mi

E. mi

E. mi.

2

C. mi.

3

SECCION CUARTA.

DE LA ESPRESION.

435. Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutor, consiste en dar el verdadero sentido á cada pieza 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: esto es lo que se llama *espresion*.

436. Para conseguir esta cualidad preciosa, se necesita una sensibilidad, por la cual el ejecutor, interesándose á sí mismo en lo que toca, interese también á los demás haciéndoles participar de sus propios afectos.

437. En la Música vocal la letra misma suele indicar el acento que le corresponde; pero no sucede así en la instrumental. Esta, aunque es una imitación de aquella, 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 pareció las frases y periodos musicales, se ve precisado, en la música instrumental más que en la vocal, á señalar ciertos puntos capitales, valiéndose de los signos de que hablé en los §§. 203 y 204, para que el ejecutor modifique la intension de los sonidos; y al mismo tiempo denota al principio de una pieza el aire á que debe tocarse, porque ciertamente se perdería la *espresion* y el carácter de aquella, si debiendo darla el aire de Largo ó el de Andante, se la diese el de Presto ó Allegro, y á la inversa. El ejecutor sin separarse de los puntos capitales que se le determinan, tiene todavía un campo muy vasto para manifestar su genio, haciendo que en los sonidos reine un continuo claro y oscuro, semejante á los acentos del habla *espresiva*, cuyas reglas están en el corazón y no se encuentran en otra parte.

438. Para la práctica de esto, el guitarrista necesita tener un dominio completo en los movimientos de sus dedos, y se ha de valer de los medios siguientes: 1.º Uniformar con la mayor exactitud los movimientos de los dedos de ambas manos, según lo prevenido desde el §. 29 hasta el 38. 2.º Pulsar con más ó menos fuerza la cuerda con cada uno de los cuatro dedos. 3.º Dar mayor fuerza que á los demás, ya á un dedo, ya á dos de la mano derecha, cuando todos están tocando. 4.º Examinar las varias diferencias de sonido que produce la cuerda pulsada, de un mismo modo y con una misma fuerza, en varios parages desde el fin del sobrepunto hasta cerca del puente. 5.º Observar la diferen-

cia que hay entre el sonido producido por una cuerda pulsada en un mismo punto, pero tendiendo mas ó menos los dedos, en especial el índice, y tambien pulsando la cuerda con la mitad de la uña, que mira ácia el dedo pulgar, pues cuanto mas vuelto ácia este lado, producirá un sonido mas dulce y pastoso.

439 El ligado, la apoyatura, el mordente, etc, dan un nuevo realce á la espresion, si se usan oportunamente y no se multiplican demasiado. Hay otra clase de adorno que consiste en variar el mecanismo de ciertas melodias: esta variacion ha de ser *sencilla* para que no desfigure la idea principal, y, como toda clase de adornos, ha de ser dictada por el buen gusto. Sirva de ejemplo el pasage siguiente de Sor, cuyo segundo compas ha variado de cuatro maneras.

The image shows a musical score for a guitar exercise by Sor. It consists of two staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Andante' and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with several variations of a sixteenth-note figure. The first variation is marked with a '3' above it. The second variation is marked 'variacion. 6'. The third variation is marked 'otra. 6'. The fourth variation is marked 'otra.'. The second staff continues the melodic line with two more variations, both marked 'otra.'.

440. Cuando se toca solo, la espresion permite en ciertos pasages cortos una leve alteracion del compas, que por lo comun se hace retardandole: en este caso, se aparenta faltar á él por un momento, para seguirle luego despues con tanta exactitud como antes. Asi puede verificarse, por ejemplo, en los compases 4 y 14 del ejercicio 11 de la seccion primera de la práctica, lámina 57.

441. Finalmente el guitarrista debe buscar modelos de espresion en los profesores de mérito, dotados de una alma sensible, sea cual fuere el instrumento en que espresen sus sentimientos: los oirá con mucha atencion, y procurará imitarlos, hasta que consiga formarse un gusto y un estilo peculiar.

APÉNDICE.

Advertencia. El Sr. Fossa, tan inteligente en la armonia como en la guitarra, ha formado este apéndice, aplicando á este instrumento la doctrina compendiada de MM. Gretry, Momigny y Galin, que han escrito recientemente; y se ha servido honrar mi escuela completandola con las preciosas ideas que siguen.

REGLAS PARA MODULAR EN LA GUITARRA.

Si el discipulo aprovechado quiere ejercitar su fantasia en preluviar con modulaciones, ademas de la destreza de sus manos y del conocimiento del diapason de la guitarra, necesita saber tambien los sucintos elementos de armonia que voy á indicar.

De la sucesion de los acordes.

Para la sucesion de los acordes, los Autores sientan por regla, que á lo menos una de las notas del que antecede se ha de hallar en el que sigue; pero esta regla no es general, puesto que los tres primeros acordes del ejemplo 1º suenan muy bien á pesar de no tener este requisito.

EJEMPLO 1º



Sentaré, pues, con Momigny otros principios mas fijos.

Principio primero. Generalmente hablando toda composicion ha de empezar y acabar con el acorde directo de la tónica, para dar una idea clara y positiva del tono.

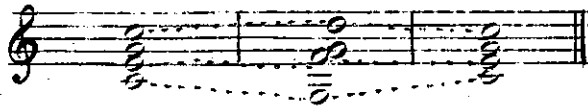
Segundo. Cuando algunas voces del primer acorde ó *antecedente* hayan de moverse para entrar en el segundo ó *consecuente*, pasarán á su inmediata, atendiendo sin embargo, á la *variedad*, que se dirá en el principio 4º. Asi es, que en el ejemplo 2º n.º 1. de do mi sol se pasa mucho mejor á si re sol (n.º 1.) que á sol si re (n.º 2), y el fa del *antecedente* si fa re (n.º 3) pasará en el *consecuente* mejor á mi que á sol (n.º 4).

EJEMPLO 2º



Es escepcion de este principio el movimiento de cadencia perfecta final, en que el Bajo sube de cuarta ó baja de quinta, para ir á parar á la fundamental del acorde siguiente con arreglo al principio primero. (Ejemplo 3.º)

EJEMPLO 3.º



Tercero. Si la nota del antecedente está á igual distancia de dos notas del consecuente, la eleccion queda al arbitrio ó al gusto del Compositor. Asi en el ejemplo 4.º (n.º 1.) el re está tan distante del mi como del do; por esto pasa indiferentemente á cualquiera de los dos.

EJEMPLO 4.º



Cuarto. Para atender á la variedad, si dos voces del antecedente fuesen á parar á una misma nota, ó á su octava del consecuente, entonces una de ellas ha de andar algo mas para caer sobre una nota distinta. Asi en el ejemplo 4.º (n.º 1) el mi del primer acorde está mas cerca del re que del sol del acorde siguiente; pero como la voz aguda hace ya el re octava alta, la parte media va á hacer el sol.

Quinto. Si dos partes hacen, en unisonos u' octavas, una nota del antecedente que se halle entre dos notas del consecuente, una parte resolverá subiendo, y otra bajando, como los dos fa del mismo ejemplo 4.º (n.º 2) que estan entre el mi y el sol del acorde siguiente.

Sesto. No se moverá la nota que sea comun al antecedente y al consecuente; mas si en el antecedente se encontrase repetida en unisono u' octava, como el sol agudo del ejemplo 5.º (n.º 1 y 2), la una no se moverá, y la otra irá á completar la armonia del consecuente.

EJEMPLO 5.º



Agreguense á estos principios los que ya se han dado acerca de las resoluciones de las disonancias (Seccion Segunda, Capitulo III.º, Articulo I.º, lámina 64).

Se prohíben absolutamente como destructivas de la unidad y de la variedad: 1º la sucesion de quintas entre bajo y tiple, y aun generalmente entre partes intermedias, esceptuando la resolucion natural de la sexta aumentada; 2º la sucesion de cuartas entre bajo y tiple (Ejº 6º); pero sonarán bien entre partes intermedias (Ejº 4º n.º 2); 3º la sucesion de octavas entre bajo y tiple, á no ser que se oigan sin otra armonia, como cuando las ejecutan á un tiempo, en ciertos pasos, todos los instrumentos de una orquesta.

EJEMPLO 6.º



Movimientos del Bajo fundamental. (Gretry, Méthode de Prelude).

Movimiento 1.º Subiendo por quintas ó bajando por cuartas se aumenta un sostenido en cada transicion hasta llegar al modo mayor de Fa#, al cual se sustituye Sol b (Ejº 7º), y desde este se va perdiendo cada vez un bemol para volver á Do.

Serie de cadencias imperfectas.

EJEMPLO 7.º

D. sol. A. sol. B. re. D. la. A. mi. D. si. A. fa# A. solb.
 C. reb. A. la b. B. mib. D. sib. A. fa. C. do.

enarmónico.

Esta sustitucion de una nota con b á otra con sostenido para espresar un mismo sonido es lo que se llama *Enarmónico*. No hay genero de este nombre, y sí solamente *transiciones enarmónicas*. En el Piano y en la Guitarra el re# y el mib se representan con una misma tecla ó traste; no hay transicion cuando esta tecla ú otra de las que representan dos notas, se considera bajo una sola acepcion; pero siempre que se emplean las dos acepciones, y que por este medio se muda de tono, entonces hay transicion enarmónica. (Momigny, pag. 389).

Movimiento 2.º Subiendo por cuartas ó bajando por quintas se va aumentando un bemol hasta llegar á seis: á estos se les sustituyen seis sostenidos, y se va borrando cada vez un sostenido hasta volver á do (Ejº 8).

Serie de cadencias perfectas.

EJEMPLO 8.º

C. do. A. fa. D. sib. C. mib. E. lab. C. reb. A. solb. A. fa#.
 D. si. A. mi. D. la. B. re. A. sol. D. do.

enarmónico.

Este *andamento* del bajo puede producir una escala cromática descendente en lo agudo (Ej.^o 9.^o), y en lo grave (Ej.^o 10.^o)

EJEMPLO 9.^o

A.do. C.sol. C.fa. 7.^a de dom. C.mib. 7.^a de dom. C.reb. 7.^a de dom. D.si. 7.^a de dom. E.la. 7.^a de dom. C.do. 7.^a de dom.

Serie de cadencias evitadas.

EJEMPLO 10.^o

Bajo fun.
damental. do sol do fa sib mib lab reb do# fa# si mi la re sol do

El bajo del ejemplo 10.^o puede variarse como se ve en el ej.^o 11.^o que desde el 4.^o compas hace una modulación que le vuelve al tono primitivo sin seguir todos los acordes del anterior, porque rara vez se ofrece hacer una serie tan larga de cadencias evitadas.

EJEMPLO 11.^o

A.do. A.sib. 7.^a de dom. A.lab. 7.^a de dom. A.solb. 7.^a de dom.

El ejemplo 12.^o manifiesta el modo con que las adoptó en la guitarra D.ⁿ Fernando Sor en una de sus composiciones

EJEMPLO 12.^o

E.re. 7.^a de dom. E.do. 7.^a de dom. A.la. A.sol.

Movimiento 3.^o Bajando de tercera y subiendo de cuarta, ó subiendo de sexta y bajando de quinta, se produce la escala cromática ascendente en lo agudo (Ej.^o 13.^o), y en lo grave (Ej.^o 14.^o).

EJEMPLO 13.^o

C.do. C.re. B.si. 7.^a A.mi. B.fa. 7.^a A.fa. E.sol. 7.^a A.sol. E.la. 7.^a A.la. E.sib. 7.^a A.sib. E.do. 7.^a A.do.

B.^o F.¹

EJEMPLO 14.^o

A.fa. 7.^a A.sol. 7.^a A.la. 7.^a A.sib. 7.^a A.do. 7.^a

B.^o F.¹ do la re si mi do fa re sol mi la fa sib sol do

También este andamento del bajo fundamental puede producir un bajo cantante que suba la escala diatónicamente con dos armonias en cada una de sus notas (Ej.^o 15).

EJEMPLO 15.^o

B.^o F.¹ do la re si mi do fa re sol mi la fa si sol do

Para bajar esta escala del mismo modo se usa otro movimiento del bajo fundamental bajando de tercera y subiendo de segunda (Ej.^o 16).

EJEMPLO 16.^o

B.^o F.¹ do la si sol la fa sol mi fa re mi do re sol do

De este movimiento de bajo puede sacarse el partido que se vé en el ej.^o 17 que no es mas que una variacion de los dos anteriores.

EJEMPLO 17.^o

Movimiento 4.^o Bajando de quinta y subiendo de cuarta, ó á la inversa (Ej.^o 18.n.^o 1).

EJEMPLO 18.^o

n.^o 1.^o

n.^o 2.^o
Variacion 1.^a

n.^o 3.^o
Variacion 2.^a

En la 1.^a variacion (Ej.^o 18.n.^o 2) todas las notas del bajo cantante, que se mueve por saltos, son parte del acorde: en la segunda variacion (n.^o 3) en que se mueve de grado, las que no son parte del acorde se toleran por hallarse entre dos que estan en armonia. Esta regla es general.

Movimiento 5.º Subiendo de tercera y bajando de quinta, ó bajando de sexta y subiendo de cuarta (Ej.º 19).

EJEMPLO 19.

Con este andamento de bajo se puede pasar por los 24 tonos de la escala enlazando los mayores con sus relativos menores. Al bajo fundamental se sustituye un bajo cantante, que desciende de medio tono, luego de un tono, para ir de mayor á menor; y dos veces de un tono para ir de menor á mayor.

EJEMPLO 20.

Movimiento 6.º Bajando por terceras mayores ó menores, el bajo conduce á los tonos mas remotos. En el ejemplo siguiente desde el tono de Do se hacen resoluciones en todos los semitonos de su escala.

EJEMPLO 21.

Si se adopta en algunos tonos otro movimiento de bajo, se entrará en todos ellos con cadencia perfecta § 422 (Ej.º 22).

EJEMPLO 22.

Musical notation for Ejemplo 22. It consists of two staves of chords. The first staff is labeled 'Cadencia perfecta.' and the second staff is labeled 'id.'. The notation shows various chord progressions with accidentals and stems.

Convendrá que el discípulo analice estos acordes, para que queriendo salir á otro tono pueda aplicar lo que aqui se dice del tono de Do.

Adviertase finalmente: 1.º que es mas fácil el tránsito de un tono al que tenga con él mas notas comunes en su escala: 2.º que se agregan sostenidos para caminar acia un tono con sostenidos, y bemoles para llegar á un tono con bemoles: 3.º que un \flat quitado vale por un \sharp añadido, y al revés: 4.º que una sola nota del acorde mudada ó alterada, ó solamente escrita de otro modo, le hace pertenecer á un tono distinto. El acorde perfecto *sol si re sol* (n.º 1.º Ej.º 23) bajando de un tono su nota fundamental (n.º 2), se vuelve acorde de dominante de do: haciendo el *sol* sostenido (n.º 3) es de séptima diminuta con cuatro distintas resoluciones, como se dijo § 415, ó de subdominante con *doble alteración* de que se hablará mas adelante; mudando la ortografía de dos notas, bajando el *fa* al *mi* (n.º 4.º) es dominante de *la*, ó, si se escriben de otra suerte las notas, 6.º aumentada que conduce á *mi* \flat : si en lugar de hacer el último acorde se bajase el *re* al *do* \sharp y se sustituyese el *mi* \sharp al *fa*, seria acorde de dominante del modo mayor ó menor de *fa* \sharp . &c.

EJEMPLO 23.

Musical notation for Ejemplo 23. It shows a sequence of chords on a single staff. The chords are labeled n.º 1, n.º 2, n.º 3, n.º 4, and &c. Above the staff, the word 'cuarmónico.' is written above the second, third, and fourth chords. The notation includes various accidentals and stems.

Suspensiones de la armonia (Gretry, Obra citada).

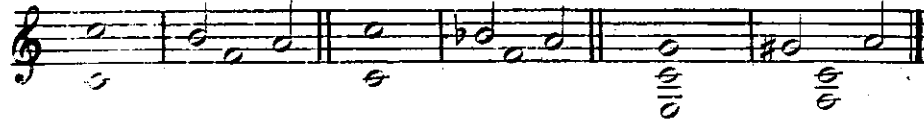
Al pasar de un acorde á otro pueden ligarse una ó mas notas del primero que no son parte del segundo; pero que se resuelven en las de su armonia (Ej.º 24).

EJEMPLO 24.

Musical notation for Ejemplo 24. It shows a sequence of chords on a single staff. The chords are labeled 'suspension.' and 'susp.'. The notation includes various accidentals and stems, illustrating suspended notes.

Tambien se puede retardar la armonia del consecuente por medio de una nota que no sea parte de este acorde ni del antecedente, y que sirva como de apoyatura (Ej.^o 25).

EJEMPLO 25.



Alteraciones de los Acordes.

Se puede alterar una ó mas notas de un antecedente para aproximarlas á las notas del consecuente en las que se resolverán de este modo con mas elegancia. (Ej.^o 26).

EJEMPLO 26.



En el primer compas el *sol* se hace \sharp para acercarle al *la* del segundo; en el tercer compas el primer acorde es de subdominante, y en el segundo acorde se le hace una *doble alteracion preparatoria* poniendo \sharp en *fa* y en *re* para aproximarlos á *sol* y *mi* en que se resuelven despues. Nótese que este acorde asi alterado consta de los mismos intervalos que el de sétima diminuta (Ej.^o 27), propio del modo menor de *sol*, con la diferencia de que el *re* \sharp que asi se escribió en el Ej.^o anterior, porque debia subir á *mi*, se escribe ahora *mi* \flat porque en su resolucion ha de bajar á *re*.

EJEMPLO 27.



Bajo pedal.

Se da este nombre á una nota permanente de Bajo, sobre la cual se hacen pasar varios acordes que no son parte de la armonia. (Ej.^o 28)

EJEMPLO 28.



Respuestas, imitaciones. &c.

Se llama *tema* ó *subjecto* un canto que propone una parte para que otra le repita á una cuarta, quinta u' otro intervalo: la repetición del tema se llama *réplica* ó *respuesta*.

EJEMPLO 29.



Imitación se llama el movimiento de dos partes que alternativamente y en diversos intervalos cantan pasos semejantes ó análogos. (Ej.º 30).

EJEMPLO 30.



Movimiento semejante es el de dos partes en armonía que suben y bajan á un tiempo. (Ej.º 31, n.º 1.º): movimiento *oblicuo* es cuando una parte se está quieta, y la otra sube ó baja (Ej.º id. n.º 2); y movimiento *contrario*, si el bajo sube mientras el tiple baja, ó al reves (Ej.º id. n.º 3).

EJEMPLO 31.



OBSERVACION FINAL.

Después que el principiante esté bien impuesto en las pocas reglas de armonía que se dan en estos elementos, hallará fácilmente el modo de variar sus preludios, ya con los diversos movimientos del bajo fundamental, ya, por poca imaginación musical que tenga, con pasos de imitación adornados con los demás movimientos de que se trata en el último capítulo.